
Bárbaros:
La mujer y la
literatura en
la Edad Media

BABEL

REVISTA DE LIBROS

La esfinge:
Entrevista a
Hugo Padeletti

Revista mensual, Año III, Nº 18,
agosto 1990, A 20.000

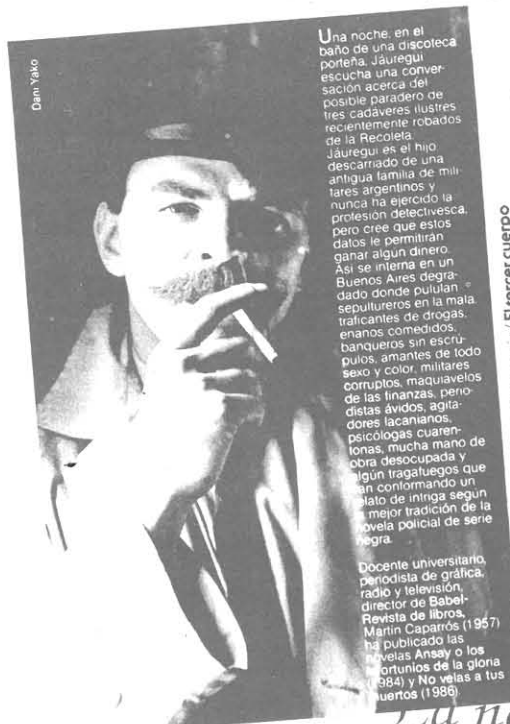


Dossier: Últimas funciones del ensayo

Escriben: Nicolás Casullo/ Christian Ferrer/ Ricardo Forster/ Elena Friszman/ Federico Galende/
Horacio González/ Oscar Landi/ Eduardo Rinesi/ Héctor Schmucler

• Lecturas: poemas de Persio, Swinburne, Angel González, Del Valle y Caviedes • Entrevista:
Paul Bowles • Panoramas: Robbe-Grillet habla de la nueva narrativa francesa • Opiniones: Aira
sobre Emeterio Cerro/ Chejfec sobre Georges Perec • Además: reseñas, novedades,
investigaciones y todo sobre el mundo editorial.

Algo huele a podrido en Buenos Aires



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 de la mala, traficantes de drogas, enanos comidos, banqueros sin escrúpulos, amantes de todo sexo y color, militares corruptos, maquiavélicos 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 *Ansayo* o los *Fortunios de la gloria* (1984) y *No veas a tus muertos* (1986).



La novela negra de aquí y ahora

Novedades de Agosto



SERIE REPORTER
LA CAIDA DEL MURO.
DEL COMUNISMO A LA
DEMOCRACIA
MATEO MADRIDEJOS

El orden mundial surgido en 1945 de la catástrofe alemana y las conferencias de Yalta y Potsdam, está agonizando. El motor del cambio se llama Perestroika. El objetivo no es reformar el comunismo, sino sustituirlo. La democratización de los países de Europa del Este será el fenómeno más importante del fin del siglo XX.

NOVA
SERPIENTE DEL SUEÑO

VONDA N. MCINTYRE
Premio Nébula 1978 - Premio Locus 1979 -
Premio Hugo 1979

Una novela llena de aventuras, emoción y sentimientos que ha labrado la fama de su autora. Avalada por los premios mayores de la ciencia ficción norteamericana, este libro es como un manantial de montaña: rápido, limpio, claro, excitante y hermoso.

NOVA
TELARAÑA ENTRE LOS
MUNDOS
CHARLES SHEFFIELD

Una reflexión sobre la sociedad del futuro: el peligro en la diversión, nuevas enfermedades, nuevas drogas como la "taliza" y su efecto sobre la memoria, etc. Sheffield nos retrotrae fácilmente a la fascinación de la ciencia ficción en su época dorada.

SERIE REPORTER
MISION EN MANAGUA
PEDRO DE ARISTEGUI

"Estoy seguro de que los lectores encontrarán en esta obra, además del relato de un momento clave en una zona tan conflictiva como Centroamérica, los rasgos de un hombre que supo ser actor y testigo de su tiempo." Felipe González.

TIEMPOS MODERNOS
UN HOMBRE CUALQUIERA
AKOS KERTESZ

El autor, de origen húngaro, juzga a su país con la honradez de un obrero que dejó la fábrica para dedicarse a escribir. La historia de una voluntaria pero imposible adaptación a las leyes de una rutina que premia la sumisión y condena toda sospecha de individualismo.

TIEMPOS MODERNOS
CARA A CARA
WALTRAUD ANNA MITGUTSCH

Jana y Sonja, dos amigas que compartieron infancia y juventud, se preparan a encontrarse tras cuatro años de separación. La historia de un intento desesperado por franquear el muro de cristal que fragmenta sus vidas en realidades distintas y a veces contrapuestas.

COSECHA ROJA
INTERFACE
JOSEPH GORES

Un tipo duro se lo advierte! Neil Fargo es el personaje central de esta novela, un justiciero sin escrúpulos que combate fuego con fuego. Una novela negra clásica, de una extraordinaria modernidad en su ritmo explicativo.



Ediciones B. Los libros más nuevos para el viejo placer de leer.

Babel, revista de libros. Año III, Nº 18.

Dirección: Martín Caparrós y Jorge Dorio.

Dirección periodística: Guillermo Saavedra.

Secretario de redacción: Eduardo Mileo.

Jefe de arte: Fernando Luis Amengual.

Circulación: Fabián Chejfec.

Secciones y columnas: 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); Américo Cristófolo (Poesía y teatro); Alicia Paz (Psi); Germán L. García (Informe para el psicoanálisis).

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

Colaboran en este número: César Aira, Maite Alvarado, Adriana Amante, Mágara Averbach, Jorge Bandín, Nicolás Casullo, Diana Cohen, Sergio Chejfec, Christian Ferrer, Ricardo Forster, Elena Frizman Bosser, Pablo Fuentes, Federico Galende, Fernando García, Mario Goldenberg, Horacio González, Néstor Grassi, Paula Hochman, Ruth Kaufman, Oscar Landi, Daniel Link, Pablo López, Carlos Dámaso Martínez, Marcos Mayer, Tununa Mercado, Fernando Murat, Delfina Muschietti, David Oubiña, Alan Pauls, Alejandro Ricagno, Eduardo Rinesi, Luis Rossi, Héctor Schmucler, Cristina Siscar, Herminia Solari, Eduardo Stupia, Oscar Terán y Martín Zubieta.

Foto de tapa: el pintor Franz Wilhelm Seiwert, por August Sander (1928).

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

Películas: Erre-Erne, Talcahuano 277, 2º.

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

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

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

Promoción y publicidad: Corrientes 1250, 10º G, Tel.: 331-6343 y 961-6003.

Babel es una publicación de Puntosur S.R.L., Moreno 463, 2º, tel. 334-7410, (1091) Buenos Aires, Argentina. Registro de la Propiedad Intelectual: 164.824. Editor responsable: Gabriel A. Fontenla. Prohibida su reproducción parcial o total. Derechos reservados. Los artículos firmados sólo reflejan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la revista.

S U M A R I O

El libro del mes. *La Perla del Emperador*, de Daniel Guebel. Pág. 4

Sucesos argentinos. Pág. 6

Impresiones del mundo/Justa cruzada. Pág. 7

Narrativas. Pág. 8

Infantiles. Pág. 12

Bárbaros. La mujer y la literatura de la Edad Media. Pág. 14

La verónica. Pág. 17

Actualidad. Pág. 18

Opiniones I. Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad. Pág. 20

Dossier. La escritura en ciencias sociales: últimas funciones del ensayo. Pág. 21

Historias de vidas. Pág. 30

Imagen y sonido. Pág. 31

La mesa de luz. Eduardo Stupia/ El buscón. Pág. 32

El cónsul honorario. Pág. 33

La esfinge. Entrevista a Hugo Padeletti. Pág. 34

Humanidades. Pág. 36

Lecturas. Poemas de Persio, Swinburne, Angel González y otros. Pág. 40

Opiniones II. El test: una defensa de Emeterio Cerro/ Repertorios. Pág. 41

Poesía y teatro. Pág. 42

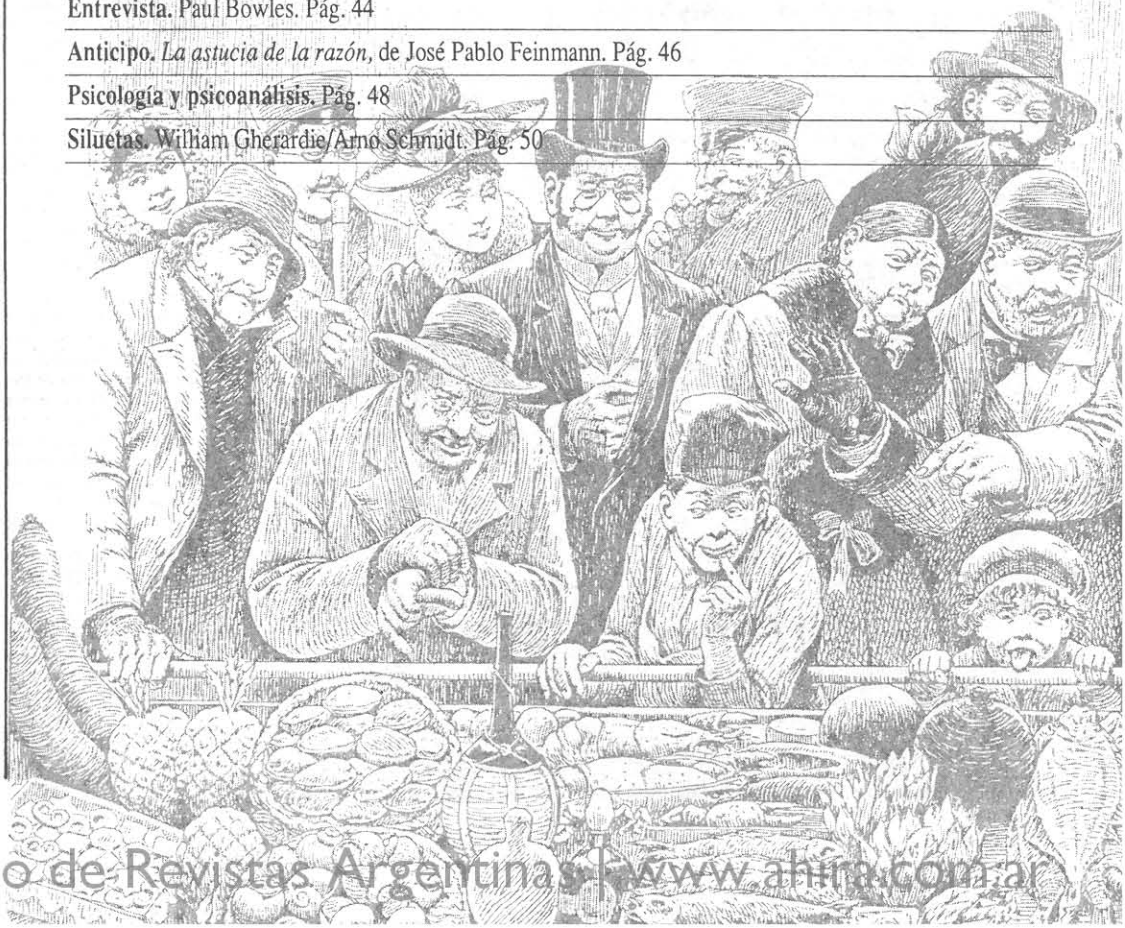
Panoramas. Robbe-Grillet habla sobre la nueva narrativa francesa. Pág. 43

Entrevista. Paul Bowles. Pág. 44

Anticipo. *La astucia de la razón*, de José Pablo Feinmann. Pág. 46

Psicología y psicoanálisis. Pág. 48

Siluetas. William Gherardie/Arno Schmidt. Pág. 50





Daniel Guebel: *La Perla del Emperador*

ESPECTACULOS A MINIMA ESCALA

¡Querido, querido y estúpido amigo!

El sol cae a pique sobre las calles de Buenos Aires pero es un tibio sol de invierno que apenas ilumina. Desde mi ventana, como siempre, veo el puerto, en fin: viajo, mi imaginación y mi deseo viajan y aprovecho para escribirte. Respondo, pues, a tu indignada carta, a tus equivocaciones (porque sos mezquino) y a tu melancolía rabiosa.

“¿Se podrá decir de una novela que, como la de Guebel, tiene apenas tres errores perceptibles, tres errores únicos, se podrá decir que esa novela es perfecta?”. Es verdad, hay un *único* error en el relato (el alfarero, Hakim, creía conocer la ciudad de origen de ese imposible amor, cosa que después “olvida”), hay un *único* error de enciclopedia (son los nidos de la salangana los que constituyen un preciado manjar, y no sus pichones) y hay un *único* error de escritura (el uso del gerundio, no recuerdo en qué página). No digo que esto garantice nada, no digo que esto sea un ideal o un proyecto o una fatalidad. No digo nada de eso. Pero El entonado de Saer, que tanto elogiaste en su momento (y yo no pude, no puedo, entender esa predilección) tiene *por lo menos* 23 errores. Digamos que La Perla del Emperador superó a uno de sus modelos. Pero yo no digo que la perfección sea algo que interese alcanzar. Fijate, sin embargo: está Guebel (que de movida exhibe su prosa, la mejor prosa argentina, junto con la mía —es un chiste, claro—: vos dirás que esa concepción de la literatura como tesoro léxico y sintáctico, ese preciosismo conservador no te interesa, pero acá hay mucho más que eso, no te impacientes) y está La Perla del Emperador que, lo quieras o no, es un relato *cautivante*.

Vos preferís, decías, Una novela china de Aira “porque todo el texto apunta a la construcción de un punto de vista a partir del cual hablar de cualquier cosa”. Si tras esa novela a cuento es porque no dejaste de advertir el parecido: “*el secreto radicaba en la mirada*”, dice La Perla, y toda la segunda parte (es verdad: es mucho mejor que la primera, pero también es cierto que es casi mejor que cualquier otra cosa) es una meditación sobre los puntos de vista, ¿no? Importa poco, digo, si La Perla es una novela perfecta o no: importa, en cambio, la manera en que obliga a entablar con ella un pacto de lectura sobre la base de una combinación de lujo y ascetismo (acordate de Salambó, o de la novela china de Döblin). Y no puedo creer que te parezca lo mismo Fontanarrosa que Guebel: es cierto que comparten un gusto, es cierto que la representación, en ambos casos, “reposa en mitologías semejantes”, es cierto que la pulsión de contar es lo que cuenta (*¿pero acaso no es siempre, siempre, así?*). Pero también es cierto, no sé por qué fingía ignorarlo, que la relación que los dos tienen con los medios masivos es diferente y que, por sobre todo, la novela de Guebel está dominada por la melancolía, o mejor: por ese tipo de melancolía que vuelve por lo menos misteriosa, por lo menos “interesante” la persona de la que nos hemos enamorado, y cualquier tipo de escritura.

Toda la primera parte (la historia de la Perla de Labuán) es una teoría de la fosforescencia (“fosforescentes flecos de carne”, “la reverberación de esta historia”, “el reverbero de la opacidad”) que, no me jodas, de posmoderna no tiene nada: es la fosforescencia de un mundo muerto o moribundo o es la fosforescencia que parece anunciar un estallido. La segunda parte (esa bellísima historia de Housai/Hakim que el carcelero cuenta [fijate: Kafka]) tiene otra luz; naturalmente, la luz del desierto que atraviesa Housai en esa nave que bien mirada es de Bradbury. Contra la insularidad de la primera parte, el nomadismo de la segunda. Fosforescencia/luz a pique. Pero lo que importa, digo, es la melancolía: fijate que Guebel encuentra, o construye, belleza en el pasado. Fijate que Guebel mira el mundo como un mundo empobrecido porque no hay posibilidad de ficción: “la melancólica noción de la derrota”, “la memoria plena de un perdido período de excelstitud”, dice La Perla. Ya sabés, me gusta Mahler, y la novela de Guebel tiene esa misma vibración, está en ese mismo límite (¿te acordás del montaje Mahler/Sebergondi que preparamos, te acordás de todo lo que hablamos sobre la melancolía?). Vos decís odiar “el reaccionarismo decadente de estos novelistas”. Tal vez, tal vez haya decadencia. Tal vez todos seamos, a esta altura, un poco decadentes: pero La Perla del Emperador, fijate, no se rinde; digamos: no baja sus banderas. Constantemente habla de la desaparición de objetos, de la posibilidad (o no) de nombrar (y en esto Guebel se convierte en un antiMasotta y ya sé que *es acá donde empieza tu malestar*), la representación, la copia, el realismo, en fin: esas alegorías de la lectura que tan en boga están entre los deconstructivistas de quienes intentés aprender algo: ¡pero Guebel no está chantajeando a la teoría!, y eso es lo curioso, y eso es heroico.

Nunca pudiste *tolerar* Arnulfo, nunca terminaste de perdonarme Arnulfo: pero La Perla, no seas superficial, es otra cosa. Dicho con palabras de la propia novela: “Es un espectáculo encantador, si uno gusta de los espectáculos a mínima escala”, “su dilación era absurda; pero también intolerablemente estética”. Yo creo (y acordate todo lo que te pasó antes de irte) que ha llegado la hora de tomarnos las cosas un poco en serio. Suponiendo que no supieras quién es Guebel, de quién es amigo, contra quiénes escribe, que La Perla es libro del mes, seguro, en Babel, ¿te animarías a decir que su novela es “un mero ejercicio de un universitario frustrado” o que “fue premiada por narcisismo de unos y culpabilidad de otros”? Hay algo de verdadero en La Perla del Emperador. Hay un efecto de verdad que no vas a encontrar en otras novelas (en la de Matilde Sánchez, que te mando con esta carta, sí), una cierta grandeza, una cierta madurez y varias apuestas (¡no digas que es Kundera, te prohíbo que digas que es Kundera!) que no podés dejar de ver.

Yo también te quiero mucho. Por eso no admito que pienses que mi “acalorada recomendación” tiene que ver con la aparición de mi nombre en la novela (lo que, *supongo*, es una chicana tuya) o con mi “brote de envidia” por esa prosa. Te consta que, “en todo caso”, lo que pretendo escribir, lo que estoy escribiendo, va por otro lado. Tal vez vos, tal vez vos, *en todo caso*, envidies esa historia de la ballena. Yo sospecho, de todos modos, que *vas a* escribir algo semejante: date tiempo, y no seas injusto con los demás.

Por separado, los papeles que me pediste y unos recortes sobre el siniestro caso del ingeniero-justiciero. Casamientos, pariciones y la nómina completa de los que se van (¡el viaje, el movimiento!, otro tema de La Perla del Emperador), en la próxima.

Un abrazo

Daniel Link



La Perla del Emperador.

Daniel Guebel. Emecé.

Buenos Aires, 1990, 269

págs. Alrededor de

A 50.000.



Foto: Alejandro Kurapatwa



PERLAS EN EL ESPEJO DE LOS MARES

Allá por el año '83 padecí el impulso de novelar una negación por el absurdo de la calva teoría del reflejo que aún matizan algunos peluqueros de la literatura. El intento se llamó *La investigación del reflejo absoluto*, y era una tría compuesta por

- 1) Tesis: "La bella distante".
- 2) Antítesis: "El ojo de los Lumière".
- 3) Síntesis: "

El tenue hilo argumental corría desde un romántico duelo entre un hombre y un fantasma hasta la imaginaria biografía de los hermanos Lumière trocados en dos imbeciles literales que, a fuerza de buscar la verdad anterior del reflejo, su existir previo a la cosa reflejada, terminaban inventando el cinematógrafo. Había también muertos resucitados, y un homínulo que en plena efusión oriental gritaba desde el fondo de una tinaja sus pretensiones de genio o de pájaro, y había también la voluntad de no regalar el máximo de alusión al mínimo de significado, pero lo cierto era que a la altura de la página 250 mis energías iban en mengua y no encontraba método (ni truco) para salir de aquel caos cuando, exactamente en el tercer renglón de las 252, una mendiga vieja se cruza en un paseo de los hermanos y les pide una moneda de oro. "Ni loco", dice el tacño de Auguste. La mendiga insiste: "Una moneda de oro por la historia de una perla".

Así nació *La Perla del Emperador*.

Me lancé sobre esa vieja y la limpié de años y la instalé en Kuala Lumpur y la rodeé de objetos de arte de los que ella no ansiaba la posesión sino la venta; la hice joven y bella y distante porque sólo así se volvería tolerable el deseo que la habitaba: una bella y pálida mujer que por las noches sabe oír el mínimo rumor de la cuerda de plata que une lo visible y lo invisible. Después vinieron los chinos, los pescadores de perlas, el barco sumergido, la desembocadura del delta de Selangor y sus tormentas; y además hielos, hierbas, medallones, vasijas y cánopes.

Esas oportunidades se agradecen: pude hablar del cielo, del agua, el fuego y los desiertos; cortejé el sueño de la inmortalidad y el anhelo de perfección, y rocé los dulces mares de la descomposición y los rituales de la muerte. La forma me habló: avizoré cajas chinas de relatos enancándose hasta su diminuto punto de fuga. *La Perla del Emperador* celebra el culto de las esferas, pero la espiral que la recorre ha renunciado a ellas para que en algún lu-

gar permanezca sin dueño lo que ya ha partido.

Sepa, el que ha de leer, que en mi libro no hay Scherezades que suspendan y reanuden los relatos: aquí, su modo de continuación es insistir después de haberse desvanecido en los aires. Tras una superficie que imagino tersa, sopla el viento de los anhelos en una historia de pérdidas. Para los cultores del color local —esos que cuando no hay mate te pasan la factura— puedo anotar que escribiendo *La Perla del Emperador* nunca me mal hallé fuera de la Argentina, y eso no sólo porque me satisfacía pensando en que, cuando la segura traducción al malayo, algún inquieto lector del archipiélago apetecería asomarse a estos paisajes, sino, y sobre todo, porque por debajo de ese telón más o menos persa asomaba la patriótica pasión de cada uno de los personajes por los avatares de la economía.

Como en los humos del opio, en todo anida una verdad y se encarniza una falla. En vez memorable Luis Chitarroni me señaló que mi tono era siempre un poco zumbón y un poco exhibicionista, así es que callaré (modestamente) los méritos de mi propia obra; la falla... Alguien me dijo: "Lo bueno que tiene tu libro es que no tiene vulgaridades". En ese momento sentí que se me iba el alma al piso y me encontré de nuevo en el universo de los espejos y de los reflejos pero invertidos. ¿Cómo podía ser que me hubiera equivocado tanto? Después me consolé: quizá la vulgaridad que *La Perla*... omite sea la promesa eterna —ese mundo de esferas y de líquidas disoluciones en las que me gusta ir rotando— que alcanzarán otros libros que irá escribiendo.

Daniel Guebel

1. Una modesta proposición para verificar este aserto: sociólogos y antropólogos pueden emplearse a fondo en el discernimiento de los argentinismos, usos y costumbres que perviven en el inventado pueblito de Ragnareiki, así como la estructura de sus mitos, etcétera; politólogos podrían evaluar la relación con lo extranjero en base a a) el chauvinismo y/o b) el providencialismo; el sagaz crítico literario sabrá homologar el iceberg a la rosa de cobre de Arlt, y el periodismo deportivo adscribir su sistema de rentabilidad a la fantasía de ganarse el PRODE. Asimismo, psicólogos, no abstenerse, *toda La Perla del Emperador* puede ser leída como una metáfora acerca del Objeto del Deseo.

NARRAR, VIAJAR, OLVIDAR

Hay dos clases de sucesos en *La Perla del Emperador*. La primera, la clase de las aventuras, abarca esas grandes continuidades narrativas que son las búsquedas, las persecuciones, los prodigios y también, como en el extraordinario episodio de Ragnareiki, las ambiciosas, irrisorias epopeyas colectivas. La segunda, la clase de los incidentes, recoge todas esas mutaciones menudas que tienden a confundirse, tenues y fugaces, con la casualidad; son pequeños accidentes de la atmósfera (el reflejo del sol en el follaje, por ejemplo), turbaciones del cuerpo (una sonrisa fuera de lugar) o sorpresas leves de la conversación (un silencio súbito): en otras palabras, lo que cae dulcemente como una hoja sobre el tapiz de la vida. Cada clase tiene su régimen propio de organización y de funcionamiento, su propio estilo de sentido. La clase de las aventuras, según un capital narrativo clásico que Daniel Guebel acaudala como nadie, se distribuye en secuencias de largo aliento, en duraciones consistentes: aislables en el contexto general de la novela, están dotadas de la unidad que una lógica de la peripecia les prescribe con ritmo arrebatador de sucesiones y progresiones. Se las puede, pues, nombrar: la búsqueda de la Perla del Emperador, la gesta del iceberg ragnareikino, la historia de Housai, gobernante de la ciudadela, y la del medallón; y esos nombres les garantizan, al menos a primera vista, la identidad que nos permite "seguirlas" a través de los vientos de la novela. La clase de los incidentes, por su parte, tiene un régimen más laxo, más arbitrario; es una pura dispersión, como el vestigio de estrellas fugaces que caprichosamente aparecen y desaparecen, luciérnagas frágiles cuyo resplandor palpita en las periferias de esos haces de luz que son las aventuras.

Si Daniel Guebel demuestra, con *La Perla del Emperador*, que Arnulfo o los infortunios de un príncipe (su primera novela) era el zapazo inicial de una formidable energía narrativa, formidable por única, y porque su sensualidad y su vértigo aterraban en la literatura argentina como los tentáculos de un objeto literario no identificado, es tal vez porque *La Perla*, menos eufórica que Arnulfo, descubre ahora que narrar no es elegir un puñado de aventuras y desplegarlo (en función de una moral o de un género), sino más bien fundar un tipo particular de acontecimiento, una suerte de archiacontecimiento que trasciende tanto el conjunto de las aventuras como el de los incidentes, y que sólo emerge en el pasado de uno al otro, en ese delicado y sutilísimo vaivén que enhebra las grandes magnitudes narrativas con los parpadeos de las catástrofes más huidizas. Ese pasaje, ese vaivén, que *La Perla del Emperador* extiende hasta inducirnos la sobrealimentación, la hipnosis a los que la narración argentina se obstina en desacostumbrarnos, no son sino el secreto último del Relato.

Y es que en *La Perla* el Relato vuelve a ser, un poco milagrosamente, la gran fuerza que articula las potencias y los actos: la máquina, a la vez rousseleana y miliunanochesca, que hace de los incidentes aventuras en potencia, de las aventuras actos, y enseguida, por una torsión maestra y perversa que cava en la novela abismos de extravío, de las aventuras incidentes en potencia. Tepe Sarab, el pescador que al principio del libro protagoniza la historia de la búsqueda de la perla, protagonista de la historia que otro, Li Chi, le refiere a la Perla de Labuan, resurge más tarde como el héroe de la novela misma, sólo que encerrado en una celda y expuesto, inmóvil, a las incidencias de los relatos de su carcelero, a las que le impone la espera del veredicto del Shah. Y sin embargo, a lo largo de este tránsito que lo hace pasar de la aventura al incidente, Tepe Sarab ha cambiado: ya no es el tartamudo del principio; es un teólogo-jurista, en el sentido que Kafka supo darle a esa amalgama, un precipitado de la Ley. Lo mismo, en la historia que el carcelero le cuenta a Tepe, con el gobernante Housai, que la protagonista buscando a través de un medallón el cuerpo de su amada y tropieza, en última instancia, con su propio rostro. Housai reaparece, en las páginas finales de *La Perla*, ya no como personaje de un relato ajeno sino como sujeto de la novela, o acaso en el borde que hace vacilar ambas dimensiones, y también, como Tepe, ha sufrido una alteración radical: de gobernante de la ciudadela ha pasado a ser un nómada; ha olvidado el objeto de su pesquisa y ahora se entrega al encuentro de los mundos posibles: es un filósofo. En *La Perla* es eso, el Relato: la gran potencia de la metamorfosis, todas las metamorfosis en potencia, la metamorfosis a la potencia *n*. Es cierto que la novela de Guebel construye tres objetos inmutables, la perla, la ballena, el medallón, objetos que no pueden circular, que no tienen equivalencia alguna y que son refractarios a cualquier economía. Pero si les adjudica esa solidez, ese grado ideal de resistencia, es para asegurar, a su alrededor, el tráfico alocado de los relatos, ese comercio que es perfecto y que podría ser infinito.

Para el narrador que es Guebel, un narrador que viene de muy lejos a enjugar la arena de nuestros ojos, la literatura es narración, viaje y olvido. Esta triple fe presupone tres principios. El primero es que un libro está hecho de repetición y de diferencia, de potencias y de actos, de aventuras y de incidentes, y que narrar es plegar, por el desfiladero más suntuoso de la lengua, esas parcelas del tapiz de la vida. El segundo es que un libro no sirve para responder la pregunta "¿qué es?" (una historia, un personaje, un mundo, un objeto), sino para describir, con la precisión maníaca de un cartógrafo, *su por dónde*: no una identidad sino, para hablar con las palabras de *La Perla*, un "derrotero geográfico", tanto la travesía de *La Reina del Mar* como, sobre todo, la perpleja peregrinación de los relatos. El tercero, por fin, es que esta literatura opera casi por ineficacia, como si su propósito dependiera menos del afán de imprimir marcas que del de librarlas a un destino fortuito y delezable. Si uno de los efectos más notorios de *La Perla del Emperador* es el trance hipnótico en el que nos sumerge, es sin duda porque nos obliga a olvidar, porque no nos vuelve lectores hipócritas sino amnésicos. Olvidamos dónde comenzó una historia, quién se puso a narrarla, por qué y a quién y cuándo, como si el funcionamiento del relato borrara, con pases que nunca vemos, todos esos protocolos narrativos que le son cruciales y que él mismo pone en escena con la escrupulosidad de otro siglo. Lo olvidamos; y sin embargo, cuando algún incidente nos lo recuerda, cuando el contador de historias, su interlocutor, el marco temporal o la escenografía del acontecimiento narrativo reaparecen incidentalmente, entonces la historia comienza otra vez (pero es otra historia), el contador de historias vuelve a hacer oír su voz (pero ha cambiado), su interlocutor asiente (pero no es el mismo), el rumor de un puerto de Malasia se filtra de nuevo por los ventanales (pero el tiempo ha pasado). Así, narración, viaje y olvido son las tres fuerzas de la metamorfosis, el *trivium* gozoso por el que *La Perla del Emperador* nos conduce al corazón de la literatura.

Alan Pauls

Tan pronto como aparece un nuevo "tema", creemos que ahí está un nuevo hombre y al final de cada año escolar comienza una nueva época (Robert Musil).

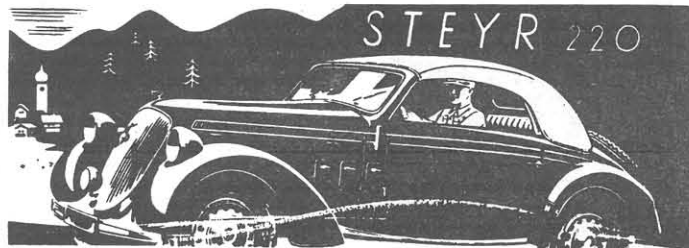
SUCESOS ARGENTINOS

A los premios

Nuestro colaborador Fabián Lebenglik está de parabienes. El libro *Kultea* —que, obviamente, se trata de un panorama de la obra del joven pintor argentino con jugosos textos de Lebenglik— acaba de recibir dos premios: el que otorga la Cámara Argentina de Publicaciones al libro mejor editado y el galardón al libro de crítica en el área de plástica otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. El libro de marras ha sido editado con lujo y esmero por la galerista Julia Lublin. A todos los responsables, nuestras felicitaciones.

Cursos, recursos

Hugo Padeletti ha alcanzado una justa aunque demorada notoriedad como poeta (ver págs. 34 y 35 de esta edición); pero



pocos saben que, además, ha dedicado buena parte de sus afanes al estudio, la producción y la enseñanza de las artes plásticas. Precisamente en su carácter de tal, Padeletti anuncia la apertura de su Taller de fundamentos del diseño (dibujo, color, composición y cualidad formal de la escultura). Se trata de cursos para jóvenes, adultos, profes

sionales y tercera edad. No se requieren conocimientos o condiciones previas especiales, aclara el maestro, sólo el deseo de dibujar y de pintar. Los interesados pueden llamar al 42-1579, de 18 a 22.

El tándem Luis Chitarroni/Daniel Guebel recuerda a sus fervorosos seguidores la persistencia de escasísimas vacantes para

su enjundioso taller de narrativa. Los asistentes se las verán con múltiples enfoques de lectura —lejanos todos de la envarada etiqueta de las malas academias— y copiosos ejercicios del talento propio. Llamar al 701-9813, desde las 12.

Marcos Mayer, impenitente colaborador de estas fatigadas páginas, continúa con sus bien temperados grupos de crítica literaria. Quienes deseen sumarse a tales sociedades lo harán a sabiendas de que no se trata de ejercitar el resentimiento o la mala fe de lecturas sino el noble arte de acercarse, con rigor y creatividad, a uno o varios textos literarios. Los cursos incluyen teoría, lectura y escritura de textos. Interesados, llamar al 772-7210.

Carlos Dámaso Martínez pone en conocimiento de los escritores en ciernes que se encuentra abierta la inscripción a su taller de narrativa. Allí se llevarán a cabo prácticas de lectura y escritura. Para informes: 362-0999.

Paidofobia involuntaria

En la edición anterior, más precisamente en la página 13 dedicada a Infantiles, el ogro incontinente que yace agazapado en cada alma babélica irrumpió para descabezar algunas frases, descoyuntar algún título y enrevesar la prosa de Elena Massat. Entre otras agresiones, se consumaron las que siguen: en la segunda línea de la primera columna, donde dice "Los enanos de Mantus", debe decir: "Los enanos de Mantua" (título de un libro de Gianni Rodari); en el comienzo del antepenúltimo párrafo de la tercera columna, el subtítulo (de la redacción) "Tú serás titiritero" se adosó involuntariamente al título del libro de Javier Villafañe *Antología, obra y recopilaciones*; en la línea siguiente, donde dice "Nicolás Rubio", debe leerse "Nicolás Rubió", ilustrador del texto de Villafañe. A autores y lectores, nuestras excusas.

Aclaración

Bs. As., 5-VI-1990

A la dirección de la revista Babel:

Es mi deseo, por la presente, poner en conocimiento de los lectores de Babel que el abajo firmante no tuvo más participación en la elaboración del dossier publicado en el N° 17, que la de acercar algunos documentos históricos y la bibliografía del mismo, sin intervenir en lo más mínimo en su selección, ordenamiento, encabezamiento, etc.; todo lo cual se aclara porque la inclusión de un solo nombre al final de

dicho dossier puede llevar a los lectores a atribuir al autor de estas líneas una responsabilidad que —gracias a Dios— no tiene.

Sin otro particular, y agradeciendo la inclusión de estas líneas en su revista, se despide de Uds.

Atte.

Fernando García

N. de la R: a ese acercamiento, al que alude Fernando García, nos referíamos cuando reconocimos su colaboración en el citado dossier.

Lo nuevo. Lo mejor. Para leer en agosto.



LOS CARAPINTADA
Hugo Chumbita - PLANETA

¿Cómo y por qué surge un ejército dentro del ejército? ¿Cuál es la influencia de Rico y Seineldin? ¿Cuál es su ideario? Una brillante investigación que garantiza las imprescindibles respuestas.

UNA SOLEDAD DEMASIADO RUIDOSA
Bohumil Hrabal - Ancora y Delfin - EDICIONES DESTINO

Con un descomunal sentido del humor y una penetrante mirada, Hrabal —una de las figuras más descolantes de la literatura checa contemporánea— logra una lúcida parábola de un mundo crepuscular.



SEDAL PARA ESPIAS
Len Deighton - Best Seller Mundial - PLANETA

Esperada continuidad de *Anzuelo para espías*, invita a seguir los pasos de Bernard Samson en Berlín, mientras huve de la policía militar británica y aguarda un nuevo movimiento de Fiona, agente de la KGB.

ISRAEL ULTRASECRETO

Jacques Derogy y Hesi Carmel - PLANETA

El servicio secreto israelí es capaz de alcanzar los más lejanos objetivos. ¿Quiénes son estos hombres que desde la sombra y con métodos que superan la más audaz ficción, definen la paz o la guerra?



CEREMONIAS
Julio Cortázar - Biblioteca de Bolsillo - SEIX BARRAL

Dos famosas colecciones de relatos: *Final del juego* y *Las armas secretas*. El autor, liberado de la ardua lógica que lo recubre en sus novelas, hace de cada cuento un ritual salvaje y fascinante.

LA COLONIA

Niko Mulin - PLANETA

Una misteriosa comunidad en el sur chileno esconde los últimos vestigios del nazismo en América. La peligrosa aventura de investigarla conforma una novela de asombrosa e inquietante actualidad.

REIMPRESIONES: Milan Kundera, EL LIBRO DE LA RISA Y EL OLVIDO • Napoleón Baccino Ponce de León, MALUCCO, LA NOVELA DE LOS DESCUBRIDORES.



PLANETA

LOS LIBROS DEL MUNDO

La editorial inglesa Verso lanzó a la venta *Exit (Salida)*, la ópera prima del escritor rumano Richard Wagner (sic). El mundo represivo y surreal de la Rumania de Ceaucescu provee el marco y el tema de esta extraordinaria novela de Wagner, según el periódico alemán *Frankfurter Rundschau*. Esta edición incluye un ensayo introductorio sobre los recientes sucesos revolucionarios de Rumania. Las páginas son 150 y las libras 7.95 para la edición rústica.

Karl Marx escribió en 1868 que el progreso social puede ser calculado exactamente por la posición social de la mujer. Pues bien, el nuevo libro de Chanie Rosenberg, *Women and Perestroika* (Las mujeres y la perestroika), utiliza los hechos disponibles a partir del *glasnost* sobre la vida de las mujeres en la URSS para examinar el status pasado, presente y futuro de la mujer en la sociedad soviética. La editorial es la londinense Bookmarks, 128 las páginas y 3.95 las libras.

Todos aquellos que, padeciendo de una implacable Habermasmania, abarrotaron el San Martín para oír al Paladín Teutón y Doctor Honoris Causa de la UBA están de parabienes. La Cambridge University Press cuenta en su catálogo este año con la última obra del Prof. Stephen K. White, especialista en teoría política: *The Recent Work of Jürgen Habermas. Reason, Justice, and Modernity* (La obra reciente de Jürgen Habermas. Razón, justicia y modernidad). Se trata de una introducción a la obra de Habermas, particularmente de la proveniente de los '70 y los '80. Thomas McCarthy, reconocido especialista

IMPRESIONES DEL MUNDO

Por Andrés Rosler y Nicolás González Varela

de la obra de Habermas, ha hecho una elogiada reseña del libro: "Su estudio (de White) será de valor para cualquier interesado en Habermas, tanto para los principiantes como para los ya iniciados". Las páginas son 201 y el *paperback* cuesta 12.95 de la verde y añorada moneda.

Han aparecido casi simultáneamente dos libros sobre Kojève, el filósofo ruso-francés discípulo de Karl Jaspers. Uno es un estudio dedicado a su polémica *Filosofía de la Historia* cuyo autor es Dominique Auffret. Con el título de *Alexandre Kojève. La philosophie, l'Etat, la fin de l'histoire*, se centra en las hipótesis que surgían de analizar las conclusiones de sus famosas lecciones sobre Hegel (ante aquel mítico auditorio compuesto por Aron, Bataille, Klossowski, Lacan, Merleau-Ponty, Queneau y Weill); de allí se construirá un tema dominante: el fin inevitable de la Historia en tanto advenimiento de una forma Estado universal y perfectamente homogénea: *l'histoire est close*, el movimiento tal como lo entendió la *Aufklärung* está definitivamente clausurado. La conclusión es que todas las maneras de reflexionar quedan sin fundamento real, la vida no es más que *une comédie*. El

otro es un pequeño y bello estudio de su propia autoría: *"L'idée du déterminisme dans la physique classique et dans la physique moderne"*. Basándose en la genealogía y cambio de los conceptos intenta descubrir la clave de los cambios de "paradigme" en la física moderna centrándose en la formación del concepto de "determinisme". El primero, editado por Grasset y el segundo, en la colección *Le Livre de poche* de la Editorial Biblio-Essais. Para entender mejor de qué habla el planificador Fukuyama...

El mejor amigo de Derrida enseñaba en Yale. De esto ya nos enteramos en el informado artículo del número anterior de Babel donde conocimos el nombre de Paul de Man. Complementando la tarea señalamos la aparición de *Allégories de la lecture* de este inseparable amigo del pope de la desconstrucción y uno de los más célebres teóricos de la literatura en los Estados Unidos. El autor, desaparecido en 1983, nos entrega aquí una verdadera y compleja concepción de la lectura que intenta superar los cánones clásicos de la historia del objeto literario. Centrado en las figuras esenciales de la retórica, articula su teoría sobre la lectura de Rilke, Proust y Nietzsche.

che. La segunda parte del libro es un profundo y exhaustivo estudio analítico de la obra de Rousseau, usando las figuras retóricas como guía de lectura. Por escasos 188 francos se puede adquirir editado por la editorial Galilée de París y dormirse tranquilamente en los laureles de la última moda.

Noticias frescas de las viejas tierras teutonas. La prestigiosa editorial Suhrkamp de Frankfurt ha editado importantes novedades en el primer trimestre del presente año. En Literatura han aparecido, por riguroso orden cronológico, tres trabajos de Peter Handke: se trata de *Nachmittag*, *El nes Schriftsteller* (La tarde. Unos escritores), una narración corta a su mejor estilo; el otro título es *Die Abwesenheit*, *Ein Märchen* (La ausencia. Un cuento); finalmente una sabrosa conversación-entrevista con el nombre de *Aber Ich lebe nur von den zwischenräumen* (Pero yo vivo solamente entre el vacío), cuya edición está a cargo de Herbert Gampel. En Ciencias Humanas encontramos *Über sich selbst* de Norbert Elias, una especie de entrevista autobiográfica del desarrollo intelectual de este autor de relevante importancia a cargo de dos intelectuales holandeses, A. J. Heerma van Voos y A. van Stolk; el conocido Peter Weiss estrena un ambicioso ensayo sobre la vanguardia en tanto expresada en celuloide con el volumen *Avantgarde-Film*; finalmente un apasionante "kollektiv" sobre la "Rezeption" alemana de los ideales básicos de la Revolución Francesa en los nombres centrales de la *Aufklärung* cuyo título es *Die Ideen von 1789*, cuya compilación está a cargo del Forum für Philosophie de la Bad Homburg-Universität. Cerramos el boletín alemán...

Justa cruzada

Hay quienes velan por nosotros. En la recta línea de ciertos funcionarios que se preocupan por los horarios de nuestros ocios, o la moral de las películas que (no) podremos ver, ahora aparecieron señores justicieros que nos salvarán de las acechanzas de ciertos libros horribles, de una peligrosidad social sólo equiparable a la de ciertos militares de la Nación que, para tranquilidad de todos, pasarán aún largos años a la sombra, expiando sus crímenes horribles.

La campaña de salvaguarda de la sufrida ciudadanía vernácula se lanzó a mediados de junio: un funcionario de Bibliotecas municipales y un leguleyo descubrieron, con bien justificado terror y paladinos aspavientos, que en las citadas bibliotecas campeaba un libro cuyos efectos alucinógenos no dejarían de sembrar el caos y la disolución en el seno de la desvalida juventud argentina—caso de que lo leyeran.

Se trataba de *Las drogas*, opúsculo de Peter Laurie, catedrático de la sedicente universidad de Cambridge—de la páfida Albión tenía que ser—, y publicado por la goda editorial Alianza. Ni lerdos ni perezosos, los caballeros montaron *ipso facto* el pifostio que, como correspondía, tuvo inmediata y airada repercusión en programas televisivos tan preocupados por la salud moral y espiritual de la población como *La trama* y el *revés*, o *Nuevediciario*.

La campaña para que tan amenazante libelo, en el que se habla sin la debida y necesaria condena del funcionamiento médico de ciertas drogas, sea por tanto retirado de las bibliotecas y, si cabe, de la circulación pública, está en auge pleno. Babel, defensora gallarda de las más profundas reservas espirituales, no puede ni quiere quedar al margen de tan bella causa. Por eso, insta vivamente a sus lectores y amigos a colaborar en esta cruzada aportando datos sobre otras obras que no pueden quedar excluidas de la justa cólera de los defensores de la moral y las mejores costumbres.

Para lo cual, los invita a hacer llegar los títulos condenables—y una breve explicación de los motivos de la condena. A modo de primeros ejemplos, y para no eludir ni un minuto más nuestra tarea, algunos casos flagrantes:

Son libros que, sin duda, deben eliminarse sin pérdida de tiempo:

— el Antiguo Testamento, donde a más de muchas otras barrabasadas, un llamado Noé cae en pérdida inconciencia bajo los efectos de una droga de su invención, y a cuya difusión contribuyó grandemente el texto citado, y un denominado Lot que, en parejas circunstanciales, entra en perversa carnalidad con nada menos que sus hijos de sangre.

— o el Nuevo, donde el hijo de Dios se permite dudar de las intenciones de su padre y Señor nuestro, reprochándole un inverosímil abandono.

— o el Martín Fierro, donde el abominable protagonista traiciona a la patria naciente, desertando de sus filas castrenses para pasarse al salvaje enemigo.

— o los Viajes de don Domingo Faustino Sarmiento,



en cuyo carnet de gastos queda meticulosamente registrada bajo el rubro "orgías" una serie de gastos de dinero del erario público—chileno—, incitando así a nuestros actuales funcionarios—que bien poco necesitan tales incitaciones— a despilfarrar alegremente esos dineros en sus vicios más profundos—sin excluir el fútbol *in situ*—, e incrementando así la tan nefanda corrupción administrativa.

Y así sucesivamente. La lista de las amenazas debe ser completada. A tan ímprobable tarea convocamos, una vez más, a nuestros amigos. Sus cartas serán bienvenidas en nuestra nueva dirección: Moreno 463, 2º piso, C.P. 1091.

ALGO ESPECIAL gedisa PARA EL MES DE AGOSTO

MENAHM BEGIN, ANATOMIA DE UN LIDER Sasson Sofer

La vida política de Menahem Begin desde sus inicios como militante clandestino hasta convertirse en líder de una nación. Esclarecedor análisis de una estrategia de poder.

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.

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.

La ingratitud. Matilde Sánchez. Ada Korn. Buenos Aires, 1990, 155 páginas. Alrededor de A 40.000



Por indefensión o por defensa, existiría una manera de escribir que lleva incorporada, genéticamente, la capacidad para aislar el gesto individual, separándolo de un conjunto. La estrategia, si existiera, sería saber medir cada paso, cada movimiento hasta llegar a encontrar el mejor apoyo y la mejor diferencia. Dije por indefensión y correlativamente por defensa, porque durante el acto solitario y maniático de escribir acuden a la página bestias ferozmente conocidas y ferozmente negras que hay que neutralizar: el género, la historia, el desarrollo o la involución de personajes y, paradójicamente y no menos negras, las que habría que admitir por distintivas pero que pueden también oscurecer el panorama hasta hacerlo intransitable para quien escribe: me refiero a los designios demasiado voluntarios por diferenciar-se.

Llamo deslinde a esta operación de la escritura cuya figura estuvo presente cuando leía *La ingratitud* de Matilde Sánchez: todo el tiempo percibí un tenso equilibrio para dejar en su lugar, perfectamente anidados, los núcleos de ese texto: dolor en palabra de dolor, despojo en palabra despojada, pérdida en palabra que ha perdido a conciencia su oropel, extrañamiento en palabra extrañada, un "programa de silencio" que la voz que narra exalta como beneficioso, "no sólo desde el punto de vista espiritual sino también filosófico" porque le permite "descubrir las propias fuerzas, la resistencia a las presiones provenientes del exterior que hasta ahora atentaban contra él"; una actitud de acumulación y de reserva de sentidos, como si la mirada de quien escribe o la mirada de esos escritos hubiese preferido fijarse en el costado o detrás para circunscribir el espacio de su narración en lugar de dejarse seducir por la luminosidad central de las cosas y los hechos. Sin acallar esas historias que se le ofrecían, las dejó correr más hacia la irresolución que hacia el remate, como si las congelara en el punto justo en que segregan inquietud y belleza.

Hay una gran ingrata: a unos lectores golosos que querían ver la frondosa historia de una mujer trasterrada, que esperaban merecer una novela buena señora pródiga, a esas lectoras o lectores mejores compradores mundiales que pretendían recuperar su inversión, *La ingratitud* se les presenta ceñida y desnuda, más poblada de silencios que de estridencias. La novela de la ingrata es un borroso reflejo de un cuerpo que no se deja ver, que desde la primera página se escamotea: las cartas entre una hija y un padre. Esta correspondencia entre dos antagonistas tiene un punto de fusión tan suspendido en el espacio que sólo se reconoce por sus señales: la furia del abandono y la extranjería, la demanda ciega y huérfana que sólo puede ser correspondida por una letra pura caligrafía, puro trazo y hasta puro significativo. Pero esas cartas no están para el lector, quien debe contentarse con la novela de esas cartas, y con el seguimiento de los hechos que rodean ese gran cuerpo ausente. En esas derivaciones, que como rayos se desprenden del centro padre-hija, los puntos de llegada también quedan suspendidos: nada toca tierra, nadie cierra su forma porque lo que está al margen no puede ser frontera que delimite un

territorio: el exiliado no tiene puesto entre dos lindes, es un mutante de la especie.

Una imagen se proyecta en la gran pantalla: una mujer deambula en busca de una intriga y de una historia, pero su desafío es apartarse permanentemente de ellas, dejando al descubierto sólo la búsqueda, en escenas que obstinadamente existen sin embargo como historias, pero que aceptan ser sólo la armazón de un deseo siempre remitido. La relatora se pregunta: "¿Con qué otro pretexto que el amor (y, se sabe, éste debe ser alimentado pero ceñido en su expansión cuidadosamente, podado de crecimientos inútiles que pueden amenazar su misma existencia) podía mi padre fatigarse en esos abortados e inconcebibles borradores, a pesar del papel finlandés, a pesar de la puntuación en la que yo solía invertir horas enteras?", y pareciera esbozar en esa pregunta la cifra de su escritura. Podar sería escribir, escribir sería sacrificar el cuerpo hasta dejar el puro espíritu: una mujer que hace señas para ser vista por el padre, en una ciudad de exilio que tiene su correlato en otra ciudad de nacimiento; una economía que se sabe sin recompensas porque el drama personal es denigrado lo suficientemente



como para no dejarlo emerger en ninguna figura narcisista, y ese ascetismo pareciera desmoronar todos los puentes de lectura. Intersticial, se va dibujando sin embargo, para mi lectura, una imagen puente que va cobrando la forma de todos los puentes, o del máximo puente, de esta insatisfacción que es proverbialmente forjar el encuentro de palabra e imagen: la novela de una mujer que escribe al padre es la novela de una mujer que escribe para el padre; es, en suma, la novela de la existencia misma de una mujer. Como diría Liliana Heer: "Ella quiere ser vista-leída por él para ser". Pero en *La ingratitud*, quiere ser para él sin ningún arreglo especial, sin artificios, hacer el máximo además de acercamiento manteniendo la más audaz lejanía: llegar al otro solamente como la narración de un encuentro imposible, llegar al otro sólo como el narrar, llegar a él incluso sin dar de comer a la ficción.

Tununa Mercado

Roberto y Eva. Guillermo Saccomanno. Legasa, Buenos Aires, 1989, 159 páginas. Alrededor de A 60.000



Que Guillermo Saccomanno tiene mucha literatura en la cabeza no es más que una confirmación; ya en *Prohibido escupir sangre* esta cuestión perfilaba claramente. Pero si en esa novela de 1984 el tema era, precisamente, la *búsqueda* del tema, en *Roberto y Eva* el tema, contundente, es lo primero que se tiene.

El pretexto —admitido— para esta nueva novela es que Roberto Arlt y Eva Duarte coincidieron en algún momento y lugar de sus vidas, según una afirmación de César Tiempo. Otra coincidencia quiso que —con diez años de distancia— compartieran un 26 de julio para la muerte. Pero los apellidos y la fecha quedarán en los umbrales de la literatura para no acceder a la ficción. Porque se sabe: "Los protagonistas son reales" pero "los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos".

En la ficción, el testificante del encuentro se llama Hurtado, quien recibió de Roberto sus confesiones como el comentarista de *Los siete locos*-*Los lanzallamas* de Erdo-sain. Hurtado satisface la curiosidad de un escritor interesado en saber lo que pasó relatándole la historia aun cuando "los dos sabemos, joven, que todo ha sido dicho, todo ha sido escrito y, sin embargo, va a volverse a contar".

Y es este trabajo con lo ya escrito el que se emprende en *Roberto y Eva*. El material está demasiado expuesto como para eludir las remisiones: *La razón de mi vida* y la obra de Roberto Arlt se llevan en los oídos como una maravillosa música. La ostentación se vuelve, en ocasiones, tan desemozada como prácticamente textual. Roberto tiene tanto de Arlt como del Silvio Astier empleado de una librería de viejo o del Erdo-sain inventor que aspira a dar el batacazo; y en Eva no son pocas las correspondencias con la Coja o la Bizca. Pero como la novela no oculta su procedimiento, sustenta su interés por la historia en "una explicación, pesada en libros".

Encaminados el tema y el mecanismo, la narración se desenvuelve con hidalguía. Cierta contractura que puede ocasionarle la elección del trabajo con el intertexto va a buscar sus canales de distensión para encontrarlos, sobre todo, en sus diferentes posibilidades. Esta "Historia de un amor argentino" bien pudo haber sido un folletín "para que se orinaran las sirvientitas y se escandalizaran de envidia sus patronas". Y *Roberto y Eva* realiza ese posible sin descartar otros. Así, como parodia, se pretende tramposa novela de anticipación que (a diferencia de las de Arlt) sabe muy bien qué cosas está adelantando cuando el Astrólogo le lanza a Eva: "Está escrito, vendrá un astrólogo más negro que yo y saciará mi deseo en la bailarina de folklore que será tu reencarnación".

A diferencia de la sultura de las excelentes *Prohibido escupir sangre* o *Situación de peligro* (1986), esta novela de cruces, citas e inversiones lleva sobre sus hombros la pesada carga de la temática elegida. Pero eso no borra la placentera lectura de una versión que apuesta, para confirmarlo, que "la única verdad no es la realidad".

Adriana Amante

RECIENVENIDOS

Diez más uno. Ed McBain. Trad. de Antonio Bonanno. Ediciones B. Barcelona, 1989, 212 págs. Se trata del tercer volumen de una serie que, por ahora, incluye cuatro novelas del narrador policial italo norteamericano, títulos reunidos bajo el nombre "Biblioteca Ed McBain" por esta atractiva editorial española. Publicada originalmente en 1967, *Diez más uno* forma parte del ciclo que McBain le dedicara al "Distrito 87", municipio de una ciudad que nunca se nombra pero que es, indudablemente,

Nueva York, "no tanto en el sentido geográfico como en su realidad humana", según señaló alguna vez el crítico David Hall.

El tren de la muerte. Alistair MacLean. Trad. de Eduardo G. Murillo. Grijalbo. Buenos Aires, 1990, 295 págs. La UNACO, una organización de las Naciones Unidas dedicada a combatir el crimen internacional, anda tras la pista de unos letales barriles con cargamento radiactivo que alguien ha embarcado clandestinamente en un tren; en medio de las pesquisas, se descubre que uno de los barriles contiene un cargamento que podría desencadenar una ca-



tástrofe en toda Europa. El tiempo apremia, según se dice, y los barriles no aparecen. Esta novela, como otras, fue terminada por

Alistair MacNeill a partir de borradores del célebre MacLean —Los cañones de Navarone, El desafío de las águilas—, fallecido en 1987.

Los hombres del zar. Vladimir Volkoff. Trad. de Daniel Alcega. Planeta. Buenos Aires, 1990, 363 págs. Entre la muerte de Iván el Terrible (1584) y el advenimiento de los Romanov (1613), Rusia conoció un período dramático en el cual estuvo a punto de ser borrada del mapa, una etapa que los historiadores llaman el Período de las Revueltas. En esta novela, Volkoff —escritor francés, hijo de rusos emigrados, residente en los Esta-

dos Unidos— relata la génesis de dicha crisis.

El guardián de Ardis. Susana Constante. Ediciones B. Barcelona, 1989, 162 págs. Traductora de Melville y Poe, residente en Barcelona desde 1976, ganadora del premio "La sonrisa vertical" en 1978 por su novela *La educación sentimental* de la señorita Sonia, Susana Constante (Buenos Aires, 1944) relata en esta novela la historia de una pareja. Según los editores, "El y ella: dos modos distintos de ver y hacer, de 'estar' en el mundo, que convergen en una historia de amor inquietante y sutilmente perversa".

Tres golpes de timbal.

Daniel Moyano.

Sudamericana.

Buenos Aires, 1990,

289 págs.

Alrededor de A 60.000



La obra de Daniel Moyano parece signada por la preocupación de definir el horizonte social sobre el que debería leerse. Esta operación conlleva el peligro de jibarizar el sentido literario porque, transformada en alegoría, la metáfora sólo encuentra su eficacia como respuesta al imperativo de crítica social que originó el texto. En *Tres golpes de timbal* ese mandamiento político (difuso pero omnipresente) es, de nuevo, lo que motiva la escritura. Pero en este caso la profundidad de su dimensión simbólica construye un universo textual complejo que inhibe cualquier traducción literal.

Aislado en el Mirador de los vientos, el escriba intenta fijar en un manuscrito "las historias recogidas por Fábulo Vega, astrónomo y titiritero, que son la memoria de Minas Altas, su pueblo y el mío. El ha modelado en sus muñecos a cuantos vivieron y murieron, para salvarlos del olvido". En las fábulas del titiritero, Minas Altas es el lugar de donde Eme Calderón parte en busca de la canción del gallo blanco y el lugar al que regresa al final de su viaje iniciático. En la canción, que guarda el enigma de su pasado, es posible hallar una forma de comienzo y una continuidad. La tarea del cantor-héroe es reconstruir la canción a partir del rompecabezas de versiones y darle forma definitiva. Así, recomponer el árbol genealógico es encontrar la propia identidad en la memoria.

Moyano desarrolla libremente la estructura del cuento folclórico: a *Tres golpes de timbal* le interesa tanto el periplo del héroe como los avatares de quienes permanecen en el pueblo a la espera de reencontrarse con su historia, porque la aventura de Eme representa la epopeya de toda su gente. Expulsados del mundo, condenados a la extinción, los minalteños diseñan la arquitectura de su historia. Las palabras trazan un mapa de la identidad, una topografía de la memoria. Si el exilio y la marginación definen como una fatalidad las coordenadas de ese mundo cerrado, la tarea del escriba, como la del cantor, consistirá en arrebatar a los asesinos esa memoria amenazada.

En la canción del gallo blanco, en los títeres de Don Fábulo, en el manuscrito del escriba, se bosqueja una retórica del conjuro. "Las palabras sacan a las cosas del olvido; sin ellas desaparecerían". Se escribe para saber quién se es y documentar la identidad es resistir al exterminio. El pequeño universo mítico de Minas Altas se define por su particular sistema de causalidad metafórica. Sus leyes responden a una lógica poética y no hay tarea que se imponga otra utilidad que la creación de belleza. Pero la belleza es, aquí, una actitud resistente. "Minas Altas agradece las palabras que un tal Antonio de Nebrija nos prestó hace quinientos años, que nos han permitido contar nuestra historia para permanecer con ella por lo menos en el tiempo, si es que finalmente han de quitarnos el espacio."

Tal vez el realismo mágico que practica Moyano termina por volverse un poco empalagoso. Pero de cualquier manera, *Tres golpes de timbal* es un buen libro y reclama para sí la virtud de no limitarse a aplicar su modelo sino de empeñarse en hacerlo funcionar.

David Oubiña

Noticias de Sergio Oberti.

Carlos Roberto Morán.

Puntosur. Buenos Aires,

208 págs.

Alrededor de A 40.000



Este tercer libro de cuentos de Carlos Roberto Morán (el primero publicado en el país, los dos anteriores fueron editados en México) permite apreciar a un narrador capaz de crear climas, componer adecuadamente densos nudos conflictivos y eludir con saludable frecuencia —mediante un registro que limita muchas veces con lo fantástico— las enormes telarañas del realismo didáctico hegemónico en la cuentística nacional de los últimos treinta años.

El problema básico de muchos de estos cuentos es que, por medio de un exagerado control de los materiales que maneja, Morán se encarga de desinflar algunos de sus mejores atributos: todo está demasiado en su cauce, como si un superyó literario apretara el freno cuando los textos empiezan a acercarse, por algún costado, a cierto límite preestablecido. Así es que leyendo estos relatos se producen sensaciones paradójicas como —por ejemplo— la que da la combinación de un hábil manejo de las estructuras clásicas de cuento junto a una respetable inventiva (si bien no muy original) cruzada por un lenguaje hipercorrecto que exagera en una búsqueda de precisión casi burocrática. La cuestión es, entonces, que los cuentos de Morán están demasiado "bien", todo está excesivamente en su lugar como de acuerdo con una rígida preceptiva autoimpuesta por una lectura demasiado fiel de varios de los autores "guía" del relato breve con un afán de aprendizaje que cuesta desprender, por momentos, de la identificación mimética.

Este temor a desbocarse hace que cuentos con una marcada potencialidad dramática, como "Sensaciones" o "Las cosas suceden", terminen resolviéndose en abstracciones pretendidamente poéticas o en la recurrencia a una alegorización forzada. Cuando este moderatismo narrativo se quiebra y el autor permite que el relato cobre autonomía y dicte por sí mismo las reglas del juego (como tono, clima, resolución), nos encontramos frente a algunos de los mejores textos del libro, como es el caso de "Informes contradictorios del frente de batalla" y el que da título al volumen.

Por otra parte, la estrategia narrativa elegida por Morán —con esos interesantes personajes melancólicos, introspectivos, atezados entre la memoria y los bandazos de una realidad inaprehensible— provoca otros efectos singulares, como es el caso del reiterado uso de descripciones que no se ven por el enclaustramiento del lenguaje en cierta impostación poética que adelgaza innecesariamente la potencia de la prosa, o bien un buen manejo de la alusión y la ambigüedad estructural entreveradas fatalmente con intenciones mensajísticas extranarrativas, como en "Territorio posible".

Es evidente que Carlos Roberto Morán es un narrador que entiende bastante sobre el arte de escribir cuentos (en este libro hay más de una muestra de ello); por eso mismo sería interesante que olvidara con más frecuencia algunos puntos de ese reglamento del buen cuentista, aunque esto es bastante difícil dentro de un género que en la Argentina se muestra tan reticente a renovarse.

Pablo Fuentes

EDITORIAL PAIDOS

Narrativas de hoy

J. M. Fonalleras,

Bochenski y compañía

Howard Buten,

Cuando yo tenía cinco años, me maté

John Hawkes,

El búho

Anne Walter,

Las relaciones de incertidumbre

Filosofía, Comunicaciones, Psicoanálisis

Michel Foucault,

Tecnología del yo

Niklas Luhmann,

Sociedad y sistema: la ambición de la teoría

Francesco Dal Co,

Dilucidaciones. Modernidad y arquitectura

P. Veyne y otros,

Sobre el individuo

R. Rorty y otros,

La filosofía en la historia

Noam Chomsky,

Barreras

Roland Barthes,

La aventura semiológica

Joyce McDougall,

Diálogo con Sammy

Isidoro Berenstein,

Psicoanalizar una familia

Emiliano Galende,

Psicoanálisis y salud mental

El arte atrae la atención entre los sonidos mucho más fuertes de la experiencia, como un soplo producido artificialmente por un músico discreto (R. L. Stevenson).



Clases de inglés
Individuales y grupales
Conversación- Preparación de exámenes
Todos los niveles
Profesora Elsa Raquel Gleeson
Informes al 30-6534

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

En estado de memoria.

Tununa Mercado. Ada Korn. Buenos Aires, 1990, 197 págs. Alrededor de A 50.000



Cuando uno comienza a leer *En estado de memoria* advierte casi enseguida las claves de lectura que convoca: el yo clásico de la narración en primera persona es una instancia que coincide con el yo de quien escribe. Entonces, uno se pregunta sobre la naturaleza del libro que está leyendo. Se dice, algo sorprendido, "esto" se propone como una *autobiografía*: es ella, su autora, la que nos está narrando una experiencia de vida. A medida que leemos, vamos delineando un espacio de recuerdos que atraviesa como una constante todo el volumen. En una mirada abarcadora, ese espacio comprende dos períodos de exilio de la escritora, que van de 1967 al '70 en Francia y de 1974 al '86 en México.

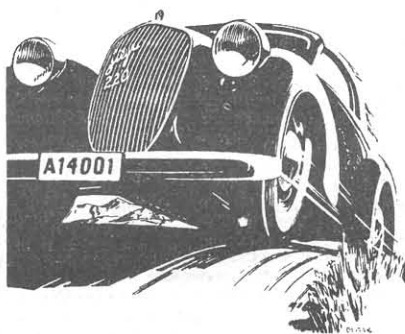
Sin duda, la problemática del exilio en la historia más reciente de la Argentina está presente en la literatura de ficción de los últimos años, pero de una manera tangencial, desde un abordaje de oblicuas alusiones. Quizás la experiencia directa de esa condición ha encontrado una expresión más difundida en las distintas formas de la memoria o en el relato testimonial. En tal sentido, el libro que comentamos parecería acercarse a esta situación. Pero no, si bien es una narración del recuerdo, su estrategia textual se coloca al borde de las categorizaciones genéricas. Lo importante en su caso —como bien dice Benjamin de Proust— no es tanto narrar la "vida como realmente es, sino tal como la recuerda quien la ha experimentado". Lo vivido, se sabe, es un acontecimiento finito; en cambio, el acontecimiento recordado carece de límites; el recuerdo encuentra su existencia material en la escritura, en el acto de construcción del tejido textual. Escribir, entonces, es recordar. Y esa escritura como el recuerdo viene por oleadas, es fragmentaria, tiene el punto de enunciación del instante, la temporalidad de quien escribe. En el libro de T. Mercado ese momento es nuestro presente, el tiempo de su posexilio, el período de regreso y readaptación al sitio del cual se ha sido expulsado. Narración del pasado pero, en fin, narración que examina a través de la corporalidad del lenguaje la respiración de un momento que se vuelve presente.

La autorreferencialidad y la autointerpretación de sí mismo en la narración sobre el pasado parece abrir un particular enigma. Si uno puede sentirse atraído en los relatos de ficción por la presencia de ciertos huecos en la trama que nos arrastran a la búsqueda de una revelación, aquí, en las páginas de *En estado de memoria*, la atracción parece centrarse en la esfera de lo privado, en la intimidad que una textualidad rememorativa podría revelar. En "La enfermedad" —fragmento primero de esta urdimbre de fragmentos que conforman la unidad del libro—, esa zona de expectativas de develamientos se sitúa en el retrato interior de la escritora protagonista. Retrato que expone como un *strip-tease*

ase las fobias personales, las dificultades para asumir una escritura propia. En otros fragmentos la evocación pone en escena obsesiones cotidianas, la percepción de dolores y padecimientos físicos; el deseo y la elección de escribir; los ámbitos del exilio y de los orígenes; la infancia y los momentos vividos en las casas familiares; la visitas rituales a la residencia de Trotsky en Coyoacán; la constante sensación "de extranjería", tanto en el exilio como en el regreso al país.

Casi como una constelación sin centro fijo ni estricto orden cronológico, el libro va estructurando la trama densa y dolorosa del recuerdo. De lo íntimo, en el sentido de una construcción ideológica y afectiva, se pasa al estar en el mundo y en contacto con el mundo de los otros. Así, a la configuración de un espacio "imaginario", en cuanto representación narrativa, se le suma una sugerente reflexión sobre esos hechos y su contexto. Una reflexión que, en realidad, plantea interrogantes sobre los aspectos más trágicos de la historia reciente y, a la vez, asume la posibilidad de mantener la memoria como una consigna de acción frente a los distintos profetas del olvido. No es casual, por otra parte, que el que narra y reflexiona intente dejar constancia de su biografía de escritor. Se trata de dar cuenta del lugar que ocupa el texto que se escribe, de justificar también la elección estética que el libro propone. Leer y escribir para la autora es hacerlo a contrapelo de las preceptivas, es leer la Fenomenología de Hegel como si no fuera filosofía, es escribir relatos como si no se escribiera literatura.

Hacia el tramo final de *En estado de memoria*, espe-



cialmente en "Intemperie" y "El muro", la zona del recuerdo y la reflexión pasan a un segundo plano y el relato se instala en el tiempo presente, en ese instante a partir del cual —como decíamos al principio— es posible rememorar. En el primer fragmento, la representación alcanza una eficaz intensidad; en el segundo, parece condensarse, como en un clímax, esa particular conjunción de lo poético y lo narrativo que los lectores atentos han sabido apreciar en su obra anterior (*Canon de alcoba*, 1988). Por otra parte, hay un rigor, un aliento de voluntad estética en el tejido de la memoria que Tununa Mercado compone en este nuevo texto. Su lectura es algo más que el seguimiento de un itinerario autobiográfico, es una invitación a la reflexión del pasado más reciente y a la experiencia placentera que convoca la fuerza de su escritura.

Carlos Dámaso Martínez

Billy Bathgate. E. L.

Doctorow. Trad. de César Armando Gómez. Planeta. Barcelona, 1990, 333 págs. Alrededor de A 60.000



Billy Bathgate es la historia del Nueva York del Bronx durante la Depresión, contada en primera persona con frases largas y complejas. Una historia que va desde la pobreza absoluta de los caseríos donde la "basura era un bien y había competencia por ella" hasta los hoteles de Saratoga Springs, poblados de hombres y mujeres bien vestidos que salen a ver los desfiles de caballos de raza. El viaje entre estos dos mundos es circular. Hay una conexión muy directa entre ellos y la vuelta al Bronx encierra incluso la búsqueda del tesoro que después de todo estaba allí, en la basura que revuelven los chicos abandonados.

La última novela de Doctorow es un *Bildungsroman*, una novela sobre la educación de un héroe adolescente, a la manera del Huck Finn de Twain y el Nick Adams de Hemingway, pero con la ironía sardónica, feroz de Doctorow, esa ironía que es tal vez el primero de los rasgos distintivos de su obra, desde su primer libro sobre el Oeste hasta esta novela de fines del '80.

Billy es fruto de la década que fascinó a Doctorow, la de la Gran Depresión, la década de la pobreza y la desocupación en los Estados Unidos. Y su historia es la de la búsqueda de un padre y un modelo.

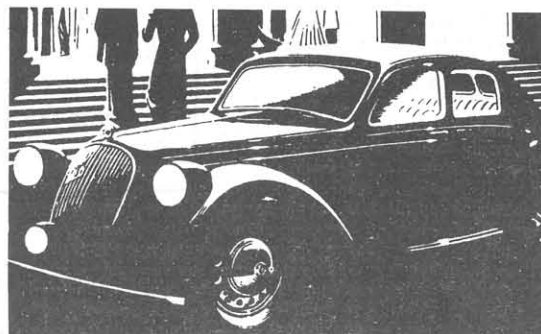
¿Qué modelo le queda a un chico del Bronx en el '30, un muchachito pobre, acostumbrado a los orfanatos y la falta de todo? Apenas si logra creer en lo que tiene más a mano: el gran hombre del barrio, el que se las arregla para hacer dinero y dar órdenes a otros, el triunfador del depósito de cerveza: el *gangster*. Y la burla de Doctorow es feroz porque Billy no ignora lo que hay de ilegal y de cruel en el "negocio" del Holandés. En realidad, lo admira por eso. En esa década terrible y desde ese barrio, el único modelo posible, el que cumple con las reglas del sueño americano, es el de ese hombre que "vive en peligro" y sabe "hacerse por sí mismo".

Billy elige a ese hombre como padre. Y el mundo al que va a parar tiene dos caras: la de la violencia y los barrios bajos y la del dinero, la finura y los grandes trajes. Los opuestos se mezclan y se confunden y nada es lo que parece. Billy aprende que entre la gente de la clase alta "no se piden explicaciones", que todo está bien y parece bien y, al mismo tiempo, todo sigue siendo basura. Y aprende el arte de ser el que le piden que sea, de parecer lo que se espera de él y de vivir con miedo, porque, en ese mundo inestable, la inseguridad es permanente.

No le cuesta mucho: Billy es malabarista. Sabe mantener en el aire varias cosas a la vez, un arte que es casi magia y es la magia la que da estructura a su historia. Los personajes de Billy Bathgate mantienen varias identidades, varias máscaras, varias fachadas, girando en el aire todas al mismo tiempo: una para la ley, una para el pueblo al que

RECIENVENIDOS

Historia del cerco de Lisboa. José Saramago. Trad. de Basilio Losada. Seix Barral. Buenos Aires, 1990, 315 págs. Considerado, junto con José Cardoso Pires, el gran renovador de la narrativa portuguesa, Saramago sorprendió a los lectores hispanohablantes con textos como *Memorial del convento* (1982) y *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984). En ésta, su última novela, un solitario hombre maduro, corrector de pruebas, decide modificar el texto de una historia del cerco de Lisboa, que corrige para una editorial, invirtiendo así la verdad establecida de los hechos. Se asiste, por un lado, a otra versión posible de la historia y, por otro, a los trabajosos amores del audaz



corrector, concebidos también como un asedio bélico.

Entre dos palacios. Naguib Mahfuz. Trad. de E. Gálvez Vázquez, R. Gil Grima, M. D. López Enamorado, R. Monclova Fernández y C. M. Thomas de

Antonio. Alcor. Buenos Aires, 1989, 342 págs. Se trata de la primera parte de una trilogía considerada la cima literaria del Premio Nobel 1988. Tomando como centro la vida cotidiana de una familia cairota, el narrador egipcio describe la agitación de los tiempos del protectorado inglés que

desembocaron en la revolución de 1919. El enclaustramiento, el amor, la sumisión, la política, la religión, la prostitución son los ejes temáticos en torno de los cuales se desarrolla la historia. Un frondoso equipo de arabistas se ha hecho cargo de esta versión española que cuenta, además, con un glosario de términos árabes que se han mantenido en su versión original.

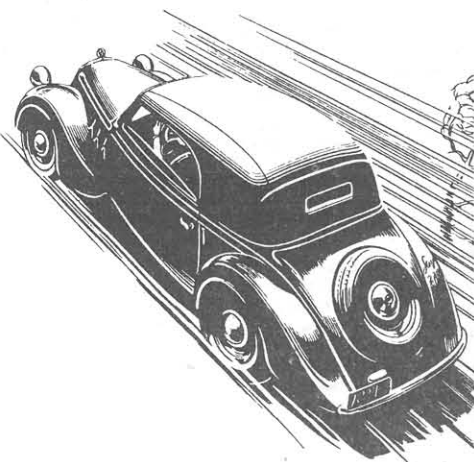
Sunset. Pierre Rey. Trad. de Alicia Revello. Javier Vergara. Buenos Aires, 1990, 495 págs. Siguen llegando tarde novelas cuyo eje argumental es la opresión y clausura sufrida en los países del bloque soviético o aquellas que conservan, en forma de relatos de espionaje, tibios ecos de la guerra fría. En este caso, se trata de la historia de un talentoso escénografo ruso, refinado, culto y políglota, cuya familia integra el e s-

tablishment del poder soviético, que decide escapar a la meca de Occidente. A partir de esa decisión, dicen los editores, "se desencadena una vertiginosa historia de suspenso, espionaje y amor, en que el escenario será primero Nueva York y después Los Angeles".

...Y nada más que la verdad. **Robert Ludlum.** Trad. de Oscar L. Molina. Ediciones B. Buenos Aires, 1990, 448 págs. Andrew Trevaayne, el protagonista, acepta el difícil encargo de desenmascarar la trama de conexiones ilegales del Pentágono. Claro que, llegado al nudo de tan viscoso asunto, se enfrenta a la dura opción de provocar un colapso mundial con sus revelaciones o callar, quedando él mismo, empresario de éxito y grandes ambiciones, envuelto en la red de intereses que se pretendía desbaratar.

necesitan, una para sus mujeres, una para sus empleados. Es una vida que puede derrumbarse de pronto como un castillo de naipes y que, mientras dura, es inestable y peligrosa.

La vida misma del Holandés y los que lo rodean dependen de la magia de cambiar veredictos seguros, convertir el agua en vino, saber qué caballo ganará una carrera, y hacer desaparecer a alguien en medio minuto desde un auto con las ventanillas bajas. Y Billy quiere ser como ellos porque, desde su pobreza de chico del Bronx, el poder que huele en ese tipo de vida lo fascina.



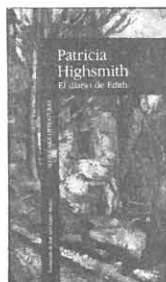
Como casi todas las novelas de Doctorow, *Billy Bathgate* gira alrededor de una escena única y poderosa, y de una idea. La primera muerte que presencia Billy —una muerte larga, ritual, llena de crueldad y angustia— es un momento sagrado al que se vuelve una y otra vez porque en ese momento se concentra como en esencia pura toda la verdad sobre una época. Y hasta el milagro final, el último acto de magia de Billy, en el que se atreve a dar y recibir la vida, tiene que medirse con el gesto del primer hombre que muere lentamente a manos del Holandés, porque, como *Saratoga* y el Bronx, la vida que nace y esa otra vida que muere son dos caras de la misma moneda.

Y la idea, la idea sobre la que gira todo y que da sentido a todo, aun después de la muerte del padre adoptivo de Billy (una muerte violenta, como corresponde), es la del poder del dinero. Porque Billy termina por comprender que "todo seguía su curso, el dinero era inmortal, eterno, y el amor por él, infinito". Es el dinero el que explica la educación al revés de Billy Bathgate y de su ciudad, la traición, la crueldad, hasta el amor en parte. Y la burla de Doctorow a los principios de una sociedad que se dice justa y democrática es infinita porque, cuando cierra su novela con la imagen tranquila de un parque lleno de sol y de niños, el dinero ya lo ha contaminado todo y uno sabe que el sol y los niños y el parque son otras tantas máscaras detrás de las cuales acecha siempre la mueca cruel de la foto de *Blow Up*, la de Antonioni, esa foto de amor con un cadáver escondido entre las plantas verdes de la primavera.

Márgara Averbach

El diario de Edith.

Patricia Highsmith. Trad. de José L. López Muñoz. Alfaguara. Buenos Aires, 1989, 463 págs. Alrededor de A 80.000



Cualquiera que haya leído una novela de Patricia Highsmith (Texas, 1921) sabe, sobre esta autora, varias cosas: que ha elegido el género policial como una simple plataforma de convenciones; que ha leído y asimilado espléndidamente a Flaubert; que prefiere ceñirse a una situación económica, a una cuestión sencilla, y desarrollarla hasta el límite de sus posibilidades.

Cualquiera que haya leído una, tal vez más novelas de Patricia Highsmith sospecha rápidamente que ese paisaje de convenciones de lo policial (móviles, intereses mezquinos, pasiones sordas, quizá una intriga) no será desbordado por la narración, pero que ésta, desde su sobria concisión dramática, pedirá al lector que sobrepase el pacto implícito del género. La aparente intrascendencia de las novelas de la Highsmith deja un sabor amargo, un desacomodamiento en el ánimo que, intuye cualquiera que la haya leído, no puede provenir de esa prolija, encorsetada malla de palabras impías. Y, sin embargo, sí; no hay más que una paciente descripción de ciertos hechos sometidos a una lógica agorera.

Las novelas de Patricia Highsmith tienen la curiosa sabiduría de haber asimilado casi todas las enfermedades diagnosticadas por la narrativa moderna —digamos, de *Madame Bovary* a *El Innombrable*— sin la necesidad de exhibirlas como un carnaval experimentalista. Contenido por el ascético pulso del género, el morbo modernista late, en la escritura de la Highsmith, para asaltar al lector como los acordes discretos de un piano asordinado; esto es: como una traición desgana y noctámbula.

Patricia Highsmith sabe, como Borges sabía, como cualquiera tal vez pueda saberlo, que hay palabras que no pertenecen al escritor sino a sus lectores; que en la novela de terror no debe aparecer jamás el adjetivo *horroroso*; que *malvado* y *sangriento* son inferencias del lector y nunca epítetos posibles del relato policial. Patricia Highsmith sabe, además, que su lector sospecha en sus novelas mucho más que una parábola criminal; por eso lo exime también de exposiciones didácticas sobre esa zona del relato que respira debajo de las palabras.

Lo que queda, después de leer una, tal vez más novelas de la Highsmith, es el esbozo áspero y umbrío de una ontología particular que adquiere el peso de una legislación silenciosa del relato; una visión del mundo donde el mal se ejerce como una economía necesaria, nunca como una transgresión moral, donde el azar aparece como condimento irónico y, también, como expulsión de la causalidad y la teleología del relato psicológico.

Patricia Highsmith se complace en dar la narración a través de una voz implacable y prescindente que describe los procedimientos de una o más conciencias enfrentadas a

los accidentes de un mundo donde las personas y las cosas ofrecen una oposición pertinaz. Ni intrigas, ni teorías criminológicas, apenas la exposición dramática de un proceso físico de resistencias recíprocas: la realidad es un material terco y resistente; y justamente su opacidad, su condición refractaria a los requerimientos de una conciencia, induce en ésta un aparato de resistencias de signo contrario. Al seco empeño del mundo de ser imperturbablemente hostil, se opone siempre la empeñada voluntad de los hombres.

En *El diario de Edith* (1978), la Highsmith parece exasperar todas estas características. Por ser la menos típica, resulta más ejemplar; despojada de toda intriga, sin más crimen que un sordido episodio casi eutanásico, se sostiene en la sola descripción del proceso erosivo que lo real practica sobre la protagonista.

Edith —36 años, norteamericana bienpensante de clase media— es abandonada por su marido, quedando a cargo de un hijo alcohólico y onanista y de un tío político y baldado. Edith pasa de la perplejidad a la obstinación: sigue *viviendo su vida*, como si nada hubiese ocurrido, anotando en su diario una versión cada vez más alejada de los hechos y más cercana a sus deseos. Acumula rencor y decide que, si el mundo es inexplicablemente hostil, ella será cada vez más opaca, como si la matidez fuera el arma que le cabe al orgullo para asestar su venganza. Atrinchera en su casa, escribe editoriales panfletarios para un diario vecinal, hace curiosas esculturas como bocetos de una utopía privada, corrige en su diario íntimo la vida de su hijo: opone a la resistencia del mundo una estrategia que en el diccionario del lector tradicional suele llamarse locura. Y sucumbe. Sin pena, ni gloria, ni pompa.

En *El diario de Edith* se entra incautamente por el género para salir desnudo, vacío de certezas. Se encuentra al fin una puerta lateral, se obtiene sin énfasis el doloroso goce de asistir a la derrota de una conciencia por el mundo. A fuerza de esquivar la moral y las explicaciones, la novela alcanza una nitidez lechosa y envolvente: desgajadas de utilidades mediatas, las acciones de los personajes cobran volumen, o saben deslizarse por la superficie de una desesperación prolija.



En el mismo sentido, la novela logra evitar la cursilería de una esquizofrenia recetaria, porque las anotaciones del diario no aparecen para delatar un síntoma sino para verificar un lugar de resistencia física. Y no hay climax ni desenlace operístico; porque Patricia Highsmith sabe, como Eliot sabía, como cualquiera, tal vez, pueda saberlo, que el mundo no se acaba con una explosión sino con un suspiro. O, como en este caso, donde un episodio móxico y desafortunado acaba al mismo tiempo con la resistencia y con la pobre criatura puesta a resistirse.

Guillermo Saavedra



Agosto en SUDAMERICANA



El curandero del cuarto oscuro
Gabriel Báñez

Elena
Evelyn Waugh

Muertes poco naturales
P.D. James

Niñas malas, mujeres perversas
Angela Carter - (Antología de relatos)

Hijo de hombre. Augusto Roa Bastos
(reelaboración hecha por el autor, de su novela de 1960)

Triste, solitario y final. Osvaldo Soriano
(SUDAMERICANA JOVEN, con guía para el docente)

Por Elena Massat- Maite Alvarado- Ruth Kaufman

Los dobles de un género

El privilegio de criterios psicológicos y pedagógicos en la valoración de la literatura infantil incidió en la consolidación —a través del circuito escolar— de una literatura en la que lo estético estaba subsumido en lo extraestético. Durante años, la literatura infantil se sirvió de los clichés de un lenguaje que, si alguna vez había sido literario, entonces sólo servía para transmitir, unívocamente, la voz de la ideología. Si cualquier definición de la literatura presupone la ambigüedad, la polisemia, la capacidad de connotar, el género infantil —con honrosas excepciones— ha estado durante mucho tiempo en los antipodas de la literatura.

Lo cierto es que, justa o injustamente ignorada por la historia literaria, la teoría y la crítica, y en medio de la depresión editorial, el patio feo de la literatura cada vez se vende más. Horacio Clemente, Ricardo Mariño, Silvia Schujer, Ana María Shúa, David Wapner y Ema Wolf, representantes —no exclusivos— de una nueva manera de escribir para chicos, se reunieron con Babel en vísperas de la II Feria del Libro Infantil. Preocupados por legitimar el campo y conscientes de las distorsiones que ha sufrido, se esfuerzan por circunscribir el debate al terreno literario. Una paradoja asoma a su discurso: en la insistencia por aventar el fantasma del paternalismo, se pone en cuestión, de a ratos, la especificidad misma del campo.

¿Por qué es infantil la literatura infantil?

A diferencia de la literatura femenina o la literatura latinoamericana, en la literatura infantil el adjetivo no señala origen sino destino, lo que en principio lo acercaría más a la literatura de masas, por ejemplo. ¿Podría pensarse en la literatura infantil como un género fuertemente determinado por el receptor, que le impondría los límites?

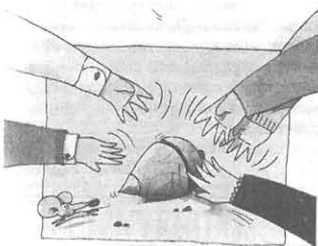


Ilustración de Diego Ariel Bianchi

tes desde los cuales definirlo? Los escritores de la "nueva literatura infantil" reflexionan sobre esa frontera que parece condenar al género infantil a bordear lo literario.

Mariño: Lo distintivo está en el lector para el que se organiza ese discurso, que define el límite de las palabras y obliga a que todo el sistema metafórico del texto esté a su disposición. Por lo demás, no hay diferencia. Pero dentro del texto está un interlocutor con determinadas características que coincide con un chico conocido.

—¿Y qué pasa con la parodia, en tu caso o en el de Ema? Por ejemplo, ¿cómo reciben los chicos "Cuento con ogro y princesa"?

Mariño: Bueno, hay una memoria del cuento de hadas, del cuento clásico, en los pibes, no hay ningún problema, de esas cosas nos podemos reír juntos. Así como

nos podemos reír juntos de la maestra, y ellos lo hacen: se va la maestra y un pibe la imita, hace parodia. Incluso hay recursos en los que yo al escribir no apostaba a coincidir con el chico, por ejemplo apelar a esas frases como "Querido lector", o volver a explicar algo que ya había explicado antes, y veo que ellos las marcan, cuando charlamos las marcan como momentos de joda. Hay otras parodias que no están dirigidas a ellos, que es mi propia diversión.

Wolf: Yo en general he hecho parodia de géneros muy recorridos, no transitados exclusivamente por la literatura sino también por el cine. Podés suponer que, en un cuento como "Floripondio y el dragón", los chicos habrán leído algún cuento de hadas, y reconocen el género. Los caballeros son capaces de matar al dragón para casarse con la princesa, pero qué pasa si la princesa es tan fea que prefieren casarse con el dragón. Y si no reconocen los clichés, pueden hacer una lectura paralela, como si estuvieran leyendo vírgenes el género.

Shúa: Con respecto a qué diferencia la literatura infantil de la no infantil, no sé, yo cuando escribo para chicos trato de buscar una sintaxis que se parezca a la del lenguaje oral, y un vocabulario simple, que no haya palabras difíciles y raras, eso es todo.

Wapner: Yo no escribo en un lenguaje especial para chicos. Mi literatura para chicos es parte de mi literatura, que destino a chicos. Quizás la diferencia esté en la densidad o en la complejidad de algunas tramas. Esa sería la única diferencia.

Wolf: Yo no creo que haya una estética para los adultos y otra estética diferente para los chicos. Somos todos sujetos históricos que estamos dentro de una misma comunidad cultural, lingüística. Mis cuentos para chicos son cuentos sencillos, que puede leer una persona adulta perfectamente. Pero también un chico. Para mí toda la diferencia está ahí: también los chicos.

Los chicos quieren sangre

—¿Y no hay autocensura? ¿Qué es lo que no escribirían porque están escribiendo para chicos? ¿Cuál es el límite de la autocensura?

Shúa: Hay un problema de autocensura gravísimo en la literatura infantil, que nos trajeron el freudismo y el psicologismo mal entendidos. Mucho tiempo se escribió una literatura lisa, descriptiva, en que los conflictos eran mínimos, ridículos, y dejaban a los chicos completamente indiferentes. Para un chico no es un conflicto interesante que a la arditilla se le llueva el techo y todos los animalitos la ayuden a resolver que se le llueva el techo. Además, tenemos que competir con "División Miami". Los chicos quieren sangre, y en la buena literatura siempre hubo conflicto y hubo muerte. Y no creo que los torturadores del proceso se hayan formado leyendo cuentos tradicionales sino todo lo contrario.

—¿El humor no diluye a veces el conflicto?

Shúa: Claro. Es que a nosotros mismos nos resulta difícil que el lobo se coma a Caperucita porque ya sabemos lo que significa el lobo y lo que significa Caperucita en términos sexuales. Hay ciertos estereotipos psicologistas de los que nos resulta muy difícil desprendernos. Entonces, a veces, cuando queremos plantear el conflicto,

zafamos por el lado del humor: nuestros personajes se mueren pero no se mueren, sufren pero no sufren.

Mariño: Es el caso de la literatura de terror que en realidad es parodia. Es una literatura de humor que se hace con la escenografía del terror. Pero es válida como literatura de humor.

Wolf: El humor es un cristal de color a través del cual mirás las cosas. A lo mejor esconde una profunda angustia. Pero a vos qué te importa. Que lo vea un psicoanalista. En realidad, tiene posibilidades: la inversión, el enmascaramiento. Yo hace quince años que estoy escribiendo historias de monstruos. No es nuevo para mí. En realidad, nunca hice cuentos de terror, siempre hice monstruos de papel maché, literatura costumbrista. Maruja es una historia municipal de caños rotos.

Shúa: Claro. Pero los chicos están buscando el terror, les encanta jugar con el te-



Ilustración de Oscar Rojas

rror. Y eso ha acompañado a la humanidad desde siempre. Yo me imagino a los hombres prehistóricos sentados alrededor de la fogata contando cuentos de fantasmas.

Schujer: Yo creo que el conflicto no pasa sólo por el terror. Acá hay también una cuestión de modas, por las películas, etc. Es todo lo que tenga que ver con emociones fuertes. Yo una vez les pregunté a los chicos en el colegio por qué les gustaban los cuentos de terror y me decían "porque pasa algo". Lo que estaban diciendo es que la literatura infantil se vació de contenido.

Wapner: Puede pasar algo en una historia que no sea de terror.

Schujer: Lo que quería decir era eso: cuesta plantear el tema del amor, el tema de la muerte, un montón de temas que tienen que ver con las emociones, y que en general se resolvieron por el lado de los animalitos. Cuando yo empecé a escribir estas cosas, había miedo de ser cursi. Parecía que planteando los conflictos humanos era muy fácil caer en la cursilería. Ese miedo actuó también como elemento de autocensura.

Wolf: Si hay algo a lo que le tengo miedo es a la cursilería, a la literatura extorsiva, la que te obliga a volver los ojos sobre las tripas del autor. Es una especie de fantasma que a mí me atormenta. Hasta ahora mi trabajo ha sido una especie de exorcismo para alejarme de eso. Por supuesto, el humor es una herramienta muy eficaz.

Clemente: Uno se autocensura permanentemente. Entonces me imagino que también nos autocensuramos cuando escribimos. Yo trato de liberarme de ese problema y me digo "No, voy a romper todo acá", pero no sé si es tanto lo que uno rompe...

Schujer: Por ejemplo, el otro día yo celebraba con alegría el cuento de Gustavo Roldán donde aparecen malas palabras...

Shúa: Por ejemplo, no se pueden poner diálogos de chicos actuales porque todos resultan inverosímiles. La palabra más normal en boca de un chico hoy es "forro" y en un libro para chicos los autores no nos animamos a ponerla.

Mariño: Yo no la pondría porque envejece dentro de seis meses. Además, abo-

mino de la oralidad, por eso no pondría "forro" ni tantas otras.

Wolf: Para mí la cosa se reduce a un problema literario. Te voy a dar un ejemplo grueso. Yo estoy contando una historia simple y de repente introduzco la palabra "causalidad", o cualquier palabra difícil. Yo, antes de ponerme en un conflicto respecto de la edad del lector, estoy cometiendo una transgresión relativa al texto, que tiene que tener una homogeneidad, una armonía y cierto rigor interno. Entonces yo voy a provocar ruido. En definitiva, todo se reduce a la escritura, porque no hay otra cosa.

Acá no pasa nada

—Nos pareció ver que muchos recursos de la poesía pasaron al cuento infantil.

Shúa: Yo a eso lo llamo floripondios. Mucho floripondio y poca anécdota. No pasa nada y entonces las frases se adornan y se embellecen y se les ponen moños, encajes y florititas.

Wapner: Depende del escritor. Yo no confundo floripondio con poético. Onetti es poético. Di Benedetto es poético.

Mariño: Yo creo que en relación con eso hay un problema serio en la literatura infantil. ¿Qué pasa en cuanto a las búsquedas literarias del escritor que ya rechaza el cuento, sobre todo el cuento tradicional, que es el que parece más fluido para el pibe? El chico organiza sus relatos de esa forma, de acuerdo con la mayor economía de información. A los escritores a veces nos aburre reiterar una estructura determinada del cuento e intentamos otras cosas por una necesidad de la propia escritura, que no siempre coincide con la demanda del chico. El chico demanda cuentos armados tradicionalmente porque son los instrumentos mejores para el enigma, para ese final que ellos esperan. Y además están acomodados a esa idea y les cuesta entrar en otros tipos de textos que no satisfacen eso. Pero es un problema medio insalvable: una diferencia entre quien escribe y quien lee.

Shúa: Pero la historia y la anécdota se pueden tratar de mil y una maneras que nada tienen que ver con el cuento tradicional. Yo hablaba de una literatura en la que no aparece la historia.

Wolf: Creo que hubo épocas teñidas de pedagogismo, psicologismo, didactismo, que destiñeron la literatura, le sacaron toda la fuerza épica que venía de los cuentos tradicionales. Yo quisiera que se rescatara la aventura. Hay que recuperar esa cosa vigorosa y agresiva de la narrativa, que se fue extinguendo porque se tenía miedo de dañar la psiquis del niño, de decir un mensaje equivocado.

Maestros

—¿Con qué autores reconocen alguna filiación?

Schujer: En mi historia es indudable que está presente María Elena Walsh, desde que tengo uso de razón.

Shúa: Yo, como otros escritores de mi generación con quienes lo hemos hablado, nos formamos leyendo la colección Robin Hood.

Wapner: Los maestros: Borges, Macedonio, Marechal, Roberto Arlt, Juan Gelman, González Tuñón, Olivari, esas lecturas que fui haciendo en mi vida me fueron formando como escritor y aparecen de algún modo en mi literatura.

Clemente: Yo siempre fui muy mal lector. Leo de noche. Recuerdo un escritor que me desvelaba, que era el único que me quitaba el sueño, que es Rabelais.

Wolf: Joseph Conrad fue una revelación cuando lo empecé a leer. Soy lectora de narrativa. Y de habla inglesa bastante, porque en el último siglo la narrativa de

habla inglesa fue la más importante. Y también los autores en los que el humor es un elemento importante: Cortázar, Felisberto Hernández, Boris Vian, Oliverio Girondo.

también los autores en los que el humor es un elemento importante: Cortázar, Felisberto Hernández, Boris Vian, Oliverio Girondo.

Maríño: A mí me pasa que las influen-

cias las puedo buscar como lector, es decir, agarrar mis textos y buscar qué hay, y me parece que hay algo de toda la literatura del absurdo, aun de Ionesco, de Beckett, de Lewis Carroll, probablemente de alguna lectura de Gargantúa también. Y es raro, porque cuando escribo para grandes no me pasa eso. Jodo en la literatura infantil y aparecen esas lecturas, que después no se dan en la adulta.

varias veces el cuento para ver si le encuentro algo y si no, bueno, tengo que inventar la magia yo".

Códigos y estéticas diferentes contribuyen a ampliar ese espacio que por momentos resulta insalvable entre autores de texto e ilustración. Según Fortín, el feísmo, que hace unos años ingresó en la plástica como una corriente de transgresión que permitiría abandonar viejas pautas culturales, indudablemente hizo su efecto. Aquellos nenes lindos y redonditos no sólo abandonaron en gran parte las páginas de los libros, sino que, en tanto repetición, dejaron incluso de ser lindos.

¿Por qué menta y no chocolate?

A esa suerte de "pugna entre palabra e imagen", para citar a Fortín, se refiere el reclamo de Bianchi. De algún modo pone en escena un equívoco frecuente en la relación entre ilustradores y autores. ¿Quién se hace cargo de ese rescuido en la representación de la realidad que deja siempre la palabra escrita? Es el caso de los caramelos: "Una vez yo tenía que dibujar un juego, y la autora pedía caramelos. Me llama el jefe de arte y me dice: hay problemas con la ilustración. La autora dice que los caramelos que ella se imaginó son de menta. Yo había dibujado caramelos de frutilla y chocolate" (Bianchi).

Desde el lado de los escritores abundan testimonios acerca de desilusiones varias: casos en que un cuento editado por primera vez sin ilustración se vuelve a publicar con un dibujo que al autor le resulta imposible. Se esgrimen diferencias de estilo, abismos en la construcción, en particular de los personajes. Ejemplos más perturbadores son aquellos en los que cierta mínima información que proporciona el texto no es respetada por los ilustradores. Las posiciones en el bando de los imputados son diversas. Si el texto dice que Capercucita Roja recoge vincapervincas, y en el dibujo aparecen margaritas, algunas voces argumentarán que las vincapervincas ya están en la canasta. Rojas, en cambio, opina: "Yo no me hago mala sangre porque sé que tengo que vender un producto y hacerlo como el editor quiere. Yo no me impongo nada en ese aspecto y sé que tengo límites para trabajar, pero también sé que dentro de ese marco puedo moverme con absoluta libertad".

"La solución pasa por la aceptación de que el medio de comunicación gráfico no es una cosa personal, sino una expresión de conjunto —dice Fortín—, en la que aparece como clave la figura del director de arte". Todos coinciden en este punto: un jefe de arte idóneo sabrá a qué ilustrador debe convocar y qué precisiones se requieren. Pero como lo cortés no quita lo valiente, cabría preguntarse si, a pesar de la posterioridad cronológica de la tarea del ilustrador, el libro ilustrado no debe ser pensado globalmente como espectáculo, como un producto de dos autores. Sin embargo, la realidad es que los ilustradores

Dibuje, maestro

Resulta casi imposible pensar hoy en el corpus de la literatura infantil sin tener en cuenta la ilustración. Cabría preguntarse si esta característica no formó parte del género desde sus inicios. Una pista involucra a la literatura para chicos en el marco de la literatura de masas. Si ilustrar es tan pronto adornar como echar luz, una primera huella de la ilustración se ocultaría en los antecedentes de la literatura de masas. El texto bíblico (como texto) inició su carrera hacia la popularidad cuando empezó a ilustrarse. Un sector ilustrado echó luz sobre las Escrituras desde el dibujo. Era necesario que el otro sector, el de los pobres, el de los menores, pudiera armarse a la palabra divina.

La relación asimétrica entre productores y receptores en la que se inscribe la cultura de masas se reproduce de un modo inequívoco, irreversible, en la literatura infantil. Así, los ilustradores pasan a convertirse en figuras claves de la adaptación. A veces no sólo se trata de "bajar" el nivel, sino de seducir, es decir, el costado decorativo de la ilustración, fundamental como gancho no sólo para la lectura sino para la compra. ¿Cuántos nombres de autores conocen los padres compradores? ¿Cuál es el porcentaje que maneja nombres de colecciones y editoriales? En todo caso, los ilustradores se manifiestan más ambiciosos y suelen reconocerse con placer en el papel de intérpretes, lectores, productores de otro texto.

Lo cierto es que, inmersos como estamos en lo que se ha calificado como cultura de la imagen, es por demás sorprendente que sus artífices carezcan casi absolutamente de voz. Por eso, esta entrevista con Diego Bianchi, Raúl Fortín, Claudia Legnazzi, Miguel Ángel Milanese, Oscar Rojas, Leticia Uhalde.

Jamás pienso en los chicos

De espaldas a la etapas evolutivas adoptadas por la pedagogía, el grupo de ilustradores entrevistados coincide con esta afirmación de Fortín —escandalosa, si se quiere. Lo infantil del dibujo no se define por rasgos intrínsecos sino por condiciones que son externas a lo que cada uno reconoce como invariable —su propio estilo. En este sentido, la naturaleza asimétrica del género no aparece como problema; en todo caso, lo que sí se cuestiona es la clasificación por edades que plantean las editoriales. En general, los ilustradores sospechan en la percepción de los chicos una amplitud mucho mayor que la que se les atribuye desde las colecciones. "No inventes mucho porque se trata de un libro para chicos de seis años y no van a entender" (Legnazzi). "No van a entender" reaparece en distintas anécdotas representando esa nebulosa que ni los editores ni los ilustradores explicitan, pero que para estos últimos funciona como una falsa limitación. La claridad como única restricción apareció mencionada por Uhalde, que, además de ilustradora, se definió como psicopedagoga y docente. Por lo demás, el clima "infantil" vendría determinado por la temática del texto.

Rojas considera el problema desde otro lugar: claramente consciente de su lugar en el mercado, reconoce como receptor privilegiado al editor. "Si yo pienso en alguien, pienso en el editor o en la persona que lo encarga. Yo dibujo imágenes, después el editor que las compra las ubica en un mercado determinado que es el de los pibes... no me pongo a dibujar para un cierto sector de personas; no analizo si tienen cuatro o cinco años, no encasillo a esas personas".

El editor sobrevuela estas reflexiones como una sombra con poder de censurar desde un difuso saber que los ilustradores acatan o rechazan, pero en todo caso ignoran. Lo que también es cierto es que ninguno de ellos reclama el acceso a ese saber que, conjeturamos, resultaría iluminador —ilustrativo— para su tarea.

Leer, mirar y comparar

Tres verbos que le bastan a Rojas para describir la relación texto-imagen desde la perspectiva de la recepción.

Adorno, ejemplo o iluminación, el término "ilustración" conlleva sentidos diversos que, alternativos o simultáneos, están constantemente presentes en la discusión cuando se pregunta sobre la función del dibujo respecto del texto. Elegantes o tal vez románticos, los ilustradores soslayan el hecho de que su producto incida decisivamente en la venta de libros infantiles.

"Crea otros climas" (Rojas). "Marca a los pibes una lectura distinta" (Legnazzi). Todos apostaron por esa dimensión de completamiento, de agregado, de enriquecimiento de la imagen frente a la palabra escrita.

No obstante, frente a tanto optimismo, podría pensarse la ilustración como un discurso sobre todo tiránico en relación con el texto. Desde esta perspectiva, el ilustrador se convertiría en un lector privilegiado en la medida en que define, recorta, zanca? los visos más sombríos de la letra: impone una interpretación a los futuros lectores. Resulta altamente improbable que un lector —de 5 a 96 años— sea capaz de independizarse de las imágenes que el libro le propone para construir por su cuenta otras. Legnazzi sostiene esta posibilidad. Milanese, en cambio, insiste en que "el chico no tiene una historia para poder elegir, es mucho más inmediato. La imagen lo condiciona para leer el texto. Es muy difícil que diga que se lo imaginaba de otra forma, salvo que ese texto se lo hayan contado antes y después vea la imagen".

Entre escritor e ilustrador se establece una relación no precisamente placida. La primera tarea del ilustrador consistiría en "pescar" el clima que el escritor produce con la palabra. Cuando estos ingredientes faltan, la tarea se complica. Rojas: "Tengo que leer



Ilustración de Raúl Fortín-Leticia Uhalde

no cobran derechos de autor por lo que producen, tampoco cobran por la reedición de sus ilustraciones; sus nombres no suelen compartir tapa con los de los escritores y sólo figuran como coautores de libros sin texto.

A mí me influncian todos

Reconoce sin vergüenza ni discriminación Fortín en plan de buscar antecedentes. A excepción de Uhalde, la historia del dibujo se remonta en todos a la niñez. Es allí donde aparecen las primeras influencias, los primeros maestros, que son justamente aquellos dibujitos que en la infancia de cada uno publicaban en las revistas más masivas. "Yo empecé a los cinco años copiando las mujeres de Divito" (Milanese). Ferro, Battaglia, Lino Palacio, Julio Lobato, Breccia, los grandes maestros de la historieta argentina y norteamericana de los años '50.

La pregunta marca entonces una división que tiene que ver con las edades. Así, Legnazzi añade las ilustraciones de los cuentos tradicionales y Bianchi la pasión por los dibujitos animados. Para unos, influencia directa, para otros, "revalorización", Disney —y el dibujito animado en general— plantea la problemática del movimiento, esa sensación tan difícil de transmitir en el papel.

Como en círculos concéntricos, la memoria integra a la pintura, el cine, la ópera, el teatro, la literatura, en un recorrido que se va ampliando desde "el lugar que me rodeaba, gentes, plantas, animales, fue lo primero que dibujé" (Rojas) hasta esa influencia constante y total que todos reconocen como fundamental sin que el fantasma de la copia los acompleje.



La mujer y la literatura de la Edad Media

Del telar a las letras

La leyenda de la oscuridad medieval, cual una versión hiperbólica de *La Bella Durmiente*, pretendió reducir a un letargo nada menos que los diez siglos que "median" entre el derrumbe del Imperio Romano y el Renacimiento de la antigüedad clásica. Hubo que esperar hasta nuestros días para que la labor arqueológica conjunta de historiadores, antropólogos, lingüistas y filólogos revelara la importancia de ese período en la formación cultural de Occidente. Tal vez no sea casual que, en este siglo, cuando la mujer empieza a sacudirse las telarañas de más de 400 años, volvamos los ojos hacia una época en que la mujer vio la luz.

Por cierto, la Edad Media le permitió aspirar a otro destino que el matrimonio decidido por el padre: en principio, el monasterio le abría sus puertas, así fuera soltera, viuda o casada. Ingresar a un monasterio no significaba aislarse del mundo; las monjas podían salir (la estricta clausura se prescribe en 1298) y el mundo entraba, pues allí se impartía la enseñanza a los niños de ambos sexos y a las jóvenes. Y no implicaba tan sólo un camino místico. La religiosa era la intelectual y la educadora y, a veces (como en el caso de las famosas abadesas de Fontevraud, que dirigían una congregación mixta), ejercía además el poder político.

Con el desarrollo de la sociedad feudal, la mujer pudo acceder a otras funciones: labradora, molinera, mesonera, comerciante, hilandera, bordadora, fabricante de guantes o sombreros, peluquera, médica, orfebre, librera y encuadernadora y hasta banquera. La medievalista Régine Pernoud refiere que en Frankfurt se han podido establecer listas de oficios entre los años 1320 y 1500; y se ha calculado que había 65 oficios exclusivamente femeninos, 85 donde los hombres son más numerosos y 38 donde la proporción entre unas y otros es equivalente. Desde fines del siglo XI, también hay propietarias rurales, pues se habían modificado las cláusulas hereditarias que impedían a la mujer dirigir un feudo. Y no pocas son mujeres solas, según testimonian los documentos jurídicos o los registros de tributos. Nada le impedía tampoco vestir armadura y partir a las cruzadas, o convertirse en el eje de la vida de palacio.

En esos tiempos, las niñas eran declaradas mayores de edad a los 12 años, 2 antes que los varones, y no se necesitaba el consentimiento de los padres para casarse (la Iglesia había eliminado esta condición en el siglo VIII). Si existían matrimonios dispuestos por la familia, como en la antigua Roma, esto ocurría entre los nobles por razones de Estado. La mujer no adoptaba el apellido del marido (obligatorio a partir del siglo XVIII), y ya no la condenaban a muerte por adulterio. A nadie extra-



La refutación de la supuesta oscuridad de la Edad Media ha servido también para descorrer un segundo velo: aquel que escamoteaba con equívocos y tópicos malintencionados el lugar de la mujer a lo largo de diez siglos de cultura occidental. Además del evidente papel referencial que puede tipificarse a través de toda una retórica amorosa, la mujer ha participado, casi secretamente, en la producción intelectual y material de la literatura oral y escrita y en su divulgación y enseñanza. La siguiente nota se ocupa no sólo del papel de la mujer como modelo de varias literaturas sino también de ubicar, en sus contextos, diversos testimonios de escritura femenina durante aquel período.

ñará que de este medio surja una Juana de Arco.

Algo menos heroico se revela, sin embargo, muy significativo. Durante el período de progreso técnico, entre los siglos X y XIII, se realizan importantes inventos para la vida económica, como el molino, el horcate, la herradura con clavos, la rueca, y algunos que modificarán especialmente los hábitos cotidianos: el espejo, los botones, el vidrio en las ventanas y (¡a chimeña!) con su sistema de tiraje. El hogar y la mujer, encargada de encenderlo, ocuparán el centro de la vida doméstica. Así, la discriminada en el gineceo se transforma en dueña de la casa. Ahora, los lugares de sociabilidad femenina están integrados, por más que busquen la privacidad del vergel, de un rincón o de la alcoba. Sólo más tarde, los mismos factores que radian a la mujer de la vida social trocarán el sentido original de *hogar* y *dueña* por el de *encierro* y *ama de casa*.

Pero en el tiempo en que los pueblos de Europa occidental asimilaban costumbres

célticas y nórdicas (entre las que la solidaridad familiar era clave), la mujer, activa protagonista de la vida cultural, creaba valores sociales, fundados en su originalidad. Hasta se podría decir que estuvo de moda y que, en ciertos momentos, para alarma de algún obispo, los hombres trataron de imitarla. Fuente de la poesía lírica, la novela y la alegoría, el mundo femenino complementa al masculino de la épica y la sátira.

La tradición oral femenina

A partir de la invención de la imprenta, en Occidente idolatramos la palabra escrita. En el medioevo, y sobre todo para aquellos que no concurren a la escuela, la cultura oral ocupa un lugar de privilegio. No se trata sólo de las composiciones recitadas por los juglares, hecho que determina su rima y su versificación, sino de esa cultura latente que se difunde a través de sermones, canciones o relatos en las vela-

das. Algo que recuerda los antiguos cuentos de nuestras abuelas.

Cuando en la baja Edad Media se produce lo que los nuevos historiadores llaman "la emergencia del individuo", ligada a la "noción de la privacidad", las mujeres parecen ser las primeras en buscar un espacio y un tiempo propios, dentro de la vida doméstica, para transmitirse el saber heredado y el de la experiencia personal, mientras se dedican al "ocio activo". "Todas ellas habían traído su rueca, el lino, los husos y demás utensilios para su arte", consignan los *Evangelios de las ruecas*. Compilados en el siglo XV, en Francia, contienen los relatos verídicos por un grupo de campesinas que se reunían, de noche, en la casa de una "anciana señorita". Al hilo de seis veladas, con una presidenta rotativa y una secretaria, intercambiaban recetas inmemoriales, lecciones sobre la naturaleza o la vida humana, oráculos y saberes secretos, que sólo serán revelados a los auditorios femeninos que continuarán su difusión. "Una de nosotras comenzará su lectura, y recitará sus capítulos, en presencia de cuantas se hallen allí reunidas, a fin de mantenerlas en perpetua recordación".

El saber como rito colectivo también caracteriza a las canciones populares de antigua tradición céltica, que las mujeres de Galicia cantaban a la hora de reunirse alrededor de árboles sagrados, para lavar en las fuentes, o para trabajar en los corrales de trilla de la aldea. Hay quien ha hallado en esto una posible causa de los rasgos distintivos de la poesía medieval galaico-portuguesa, a medio camino entre los cantos populares y la poesía refinada de las cortes, y que, como aquellas canciones, reduce al mínimo los elementos narrativos, fijando un solo elemento lírico. Si bien los trovadores pertenecían generalmente a la nobleza, la explicación radicaría en la costumbre del "amadigo", según la cual se entregaban los niños de las clases superiores a amas de leche campesinas.

Y si la poesía provenzal fue la primera poesía lírica compuesta en lengua vulgar (*langue d'oc*) por autores conocidos, en el norte de Francia circulaba una lírica anónima (en *langue d'oïl*), cantada por las mujeres mientras hilaban. De ahí el nombre *chansons de toile*, canciones de tela. Una de las más antiguas, *Belle Doëtte*, que se supone anterior al siglo XII, presenta a la protagonista leyendo: "Belle Doëtte se sienta junto a la ventana/Lee un libro, pero su corazón no lo sigue."

Lectoras y copistas

Sí, ellas leían mucho. La estatua yacente de Leonor de Aquitania, nieta del primer trovador, la muestra con un libro

abierto entre las manos. Se encuentra en el monasterio de Fontevraud, donde la reina pasó sus últimos años.

Como se sabe, los antiguos leían siempre en voz alta; la práctica de la lectura mental nos viene, justamente, de los monjes y monjas medievales, que debieron conciliar la obligación de leer y la de guardar silencio. Esta lectura íntima despertó un gran amor entre las mujeres, a juzgar por los muchos testamentos que les destinan toda clase de libros, aun a las de condición humilde, como el del capellán de la catedral de York, que en 1432 lega a su sirvienta un libro de fábulas. Mejor prueba es la que brinda la cantidad de manuscritos dedicados a ellas, especialmente salterios encargados por las damas nobles. Después de constatarlo, un romanista del siglo XIX, Karl Bartsch, tuvo que reconocer que "en la Edad Media las mujeres leían más que los hombres".

Pero los manuscritos también dan testimonio de otra cosa en sus colofones: que suelen ser obra de manos femeninas. La Universidad de Friburgo empezó a publicar en 1965, por orden alfabético de autores, la colección de Colofones de los manuscritos occidentales desde los orígenes hasta el siglo XVI. Revisándolos, Régine Pernoud descubrió que las copistas no eran exclusivamente religiosas, aunque fueran la mayoría; había además damas de la nobleza y plebeyas "de profesión copistas". La mayor sorpresa la deparan los siglos XIV y XV: no registran ni un solo copista varón.

Junto a la hilandería y a la que canta mientras lava, ya forman parte de una iconografía femenina esas mujeres que leen y escriben, con tanto esmero, los pliegos de pergamino. Habían sido instruidas por religiosas o por laicas que deseaban difundir su saber.

Las escritoras, entusiastas pioneras

El tratado de educación más antiguo es obra de una mujer, Dhuoda. Lo llamó *Manual para mi hijo* y lo escribió en latín, a mediados del siglo IX, en Uzès, al sur de Francia. Hasta 1975, en que fue traducido y publicado por primera vez, sólo lo conocían unos pocos especialistas en alta Edad Media.

Se sabe que Dhuoda pertenecía a la nobleza y que administró y defendió personalmente su feudo, en ausencia del marido. Tenía 40 años cuando redactó el *Manual para su hijo* Guillermo, de 16. Le aconseja: "En medio de las preocupaciones mundanas del siglo, no dejes de procurarte muchos libros... Libros para leer, para hojear, para meditar, para profundizar, para comprender..." Ella había leído unos cuantos: la Biblia, colecciones de sentencias y proverbios, a San Agustín, a Donato y otros gramáticos clásicos, a sus contemporáneos Alcuino y Ambrosio Aupert, y conocía el griego y el hebreo. Pero Dhuoda no expone teorías ni recurre a razonamientos y deducciones, como se hacía en el período clásico; prefiere ilustrar con historias y ejemplos, sacados de la vida y de la Biblia, el tema de su enseñanza. Su pensamiento procede por "analogías, alusiones e imágenes que se despiertan una a otra". Así, en el escaso espacio que dedica al aspecto moral, cuenta, y luego desarrolla, el delicioso apólogo del *como si*: "Un hombre nos dice contándonos un sueño:

Era como si fuera a caballo, como si corriera, como si en un banquete tuviera en mis manos todas las copas... Cuando desperté de mi sueño ya no tuve nada que ver ni que asir, desposeído y débil, extraviado, a tientas, me quedé solo con mi *como si*".

Es más conocida, aunque las historias de la literatura le consagren pocas líneas, la autora de lays Marie de France, que vivió en la segunda mitad del siglo XII, en el norte de Francia. El amor cortés se encon-

traba en su apogeo. Tema y práctica que había dado origen a la poesía trovadoresca de las cortes del sur, impregnaba ya casi toda la literatura producida en territorio galo y regiones aledañas, y hasta formaba parte de la vida misma, estableciendo modelos morales, estéticos y de comportamiento social. En el norte, se funde con el folklore céltico, la historia de Bretaña y la leyenda de Tristán e Isolda (mito del amor que resiste hasta la prueba de la muerte), para conformar la materia de las novelas de aventuras de Chrétien de Troyes y de los lays de Marie de France. Poemas lírico-narrativos breves, compuestos en versos cortos con rima asonante, los lays hacen pensar en ciertos cuentos modernos. Como el llamado "La madre selva", que relata, apelando a una gran condensación, apenas una escena de un encuentro secreto de los legendarios amantes.

El amor cortés, entendido como escuela de virtud para el caballero enamorado de la dama inalcanzable, parece determinar que los poetas que lo cultivan pertenecían al sexo masculino. Sin embargo, se han registrado, por lo menos, los nombres de tres trovadoras: Ermengarde de Narbonne, Marie d'Ussell y la Condesa de Die. De la Condesa se conservan cinco canciones de amor, más bien emparentadas con las *cantigas de amigo* galaico-portuguesas, por ser la dama la que se dirige al caballero. Pero esta ardiente dama de Die, alterando todos los cánones, pide y promete el éxtasis sensual, sin dilaciones.

Tres siglos más tarde, la política apagaba los ardores amorosos. El Cancionero de Baena (recopilación de la poesía cortesana de Castilla), que da buena cuenta de este desplazamiento, recoge un poema de 1390 titulado, precisamente, "Adiós al amor". Desde la literatura, se alertaba a los hombres sobre la astucia de las mujeres. Entonces, la poeta Christine de Pisan decidió responder con su pluma los ataques de los univesitarios parisinos, lo que le valió ser la primera en recibir el mote de "mujer-literata". No obstante, un hombre importante estuvo de su lado: Jean Gerson, canciller de la Universidad, quien también se negó a colaborar con el invasor inglés y, junto a Christine, defendió a otra mujer: Juana de Arco. Los versos de su alegato del año 1400, *Epístola al Dios del Amor*, bien podrían constituir un antecedente del famoso poema de otra Juana, aquel que increpa: "Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón", etc.

Pero Sor Juana Inés de la Cruz, aislada de sus iguales, acosada por sus superiores, sin duda habrá envidiado, en el siglo XVII, la condición de las monjas alemanas de la Edad Media. Cuando el elemento femenino ejercía una notoria influencia en la clase dominante de Alemania, las abadesas, además de educadoras y protectoras de las letras, jugaban un papel protagonista como creadoras. Tal el caso de Hrotswitha, del s. X, al frente del monasterio benedictino de Gandersheim. No sólo es-



cribía las leyendas en verso que se leían en el refectorio y las comedias que se representaban en el convento, sino que también compuso, siempre en latín, un largo poema épico, *Gesta Ottonis*, la gesta del emperador Otón I el Grande.

Entre las simples religiosas se destaca Mechthilde de Magdeburg, que en 1250 compuso la primera obra mística en antiguo alemán, *La luz de la divinidad*.

La más significativa, desde todo punto de vista, es Hildegarda de Bingen, nacida en 1098. Fundadora y directora de conventos, cuenta que, a partir de los 3 años de edad, siempre tuvo visiones sobrenaturales sin que se tratara de estados de éxtasis. Empezó a escribirlos en 1141, y con ellas compuso sus tres obras principales: *Libro de las obras divinas*, *Libro de los méritos de la vida y el alma*. Se le atribuyen, además, un libro de "medicina simple", uno de historia natural, otro titulado *Ignota lingua* y una abundante correspondencia, pues Hildegarda era consultada por toda clase de personajes, entre ellos el Papa Eugenio III, Conrado, emperador de Alemania, y su sucesor Federico Barbarroja. Su obra, llena de poesía, compendia los conocimientos de la época. Pero tuvo la presencia de la ley de atracción y de la acción magnética de los cuerpos, y también anticipó lo que 500 años más tarde confirmarían los descubrimientos científicos: la circulación de la sangre y que el sol era el centro del "universo". Una curiosidad más: ella no escribía, sino que dictaba a dos secretarios, dos monjes, de uno de los cuales era directora espiritual.

Las heroínas épicas

Cuando se considera la producción literaria masculina, una presencia resulta sintomática. Referente, tema o personaje, la mujer actúa siempre a modo de catalizador ideológico, según sugiere un recorrido que, si bien privilegia a Francia y Alemania, atraviesa todos los géneros.

Las epopeyas germánicas ponen en escena a las heroínas. Ni la *Chanson de Roland*, ni el *Cantar de Mio Cid*, ni los antiguos poemas épicos ingleses admiten a las figuras femeninas en los primeros planos. Ximena sólo tiene un lugar como devota esposa del Cid; la bella Aude aparece fugazmente, para recibir la noticia de la muerte de su prometido y morir, ella también, al instante. No sucede lo mismo en el *Cantar de los Nibelungos* y en *Guðrun*, ambos del siglo XIII.

El primero fusiona dos fuentes: los sucesos históricos referidos a la destrucción de los burgundios por Atila y la leyenda de Sigfrido y el tesoro de los nibelungos, que había sido recogida anteriormente en la *Canción de Brunilda* (una doncella inconquistable). Si la primera parte del poema presenta un desarrollo similar al de las novelas cortesanas, cuando Sigfrido sea asesinado a traición por orden de Gunther,

rey de los burgundios, se transformará en una tragedia cuya figura central será Crimilda, esposa de la víctima y hermana de Gunther. No se observan aquí los rasgos cristianos que se empeñaban en ejemplificar las gestas de Rolando y de Ruy Díaz, aunque haya derroche de valor y fidelidad en esta colosal justiciera, que corta cabezas con su propia mano para vengar al marido.

Guðrun remite a un viejo canto del s. VI, acerca del legendario rapto de mujeres por piratas invasores y de la lucha que libraba contra ellos el pueblo autóctono. Pero, en este caso, el eje de la historia es Guðrun, la doncella raptada, que soporta con estoicismo toda clase de humillaciones durante trece años, sostenida únicamente por el recuerdo de su prometido.

Musas y algo más

En la lengua en que se escribió la primera poesía amorosa basada en el culto a la dama, la palabra amor era femenina. "*La corte amor de bon aire*", dice el verso del trovador Peire d'Alvernha, el primero —según el especialista Martín de Riquer— en llamar así a ese sentimiento que nada tenía que ver con la locura. Más cerca del ritual y las buenas maneras, trasladaba a la relación hombre-mujer el vínculo establecido entre el vasallo y su señor.

Y, por lo general, también era femenina la autoridad que dirimía el conflicto amoroso cuyo debate, a la manera de una justa poética, enfrentaba a dos trovadores en el *partimen* o *joc partit*. Verdaderas Cortes de Amor, como se ha dicho, donde las mujeres impulsaban el florecimiento de la poesía mientras sus maridos se dedicaban a la guerra.

Un antecedente del género cortés es la lírica mariana, que empezó a cultivarse en Alemania a principios del s. XII: poetización de los milagros y leyendas de la Virgen, más venerada que Jesucristo, y presentada siempre como la salvadora o la que intercedía ante Dios.

No parece muy distinta la imagen de Beatriz, luz inmaculada que espera a Dante en el umbral del Paraíso. Menos abstracta es Laura, de quien Petrarca admira sobre todo la belleza (valor supremo del prerrenacentista). Aunque es más clara su función de musa o pretexto para que el poeta elabore los tópicos del amor en el Cancionero. Amor que reconoce su razón de ser en la insatisfacción. Y en la esperanza de obtener la gloria, el laurel.

La condesa María de Champaña, hija de Leonor de Aquitania, fue la encargada de difundir las teorías amorosas en el norte y la portadora del primer novelista en lengua romance, Chrétien de Troyes. En las novelas, el caballero debe sortear una serie interminable de peripecias para servir o salvar a la dama que las desencadena. Pero aquí, debido quizá a la incorporación de tradiciones no cristianas, el amor suele consumarse. El objetivo es la dama en cuestión y, a la vez, algo que la trasciende pero de lo que ella es testigo y juez: la superación del héroe. Para que desmienta la fama de cobarde, Enide empujará a su esposo Erec a la vida de aventuras; y ella misma lo acompañará en las difíciles pruebas. Cuando Lanzarote llega por fin al lugar donde está secuestrada la reina Ginebra, esposa del rey Arturo, pasa con ella una intensa noche de amor. Lejos de censurarla, el autor enaltece la figura de esa reina que arriesga su honor por premiar al valiente. No se disociaba lo carnal de lo espiritual. En esta literatura abundan los retratos femeninos, que canonizan un ideal de belleza.

De la Rosa a Trotaconventos

El culto a la belleza sensible como símbolo de la divina alcanza su culminación

en el *Roman de la Rose*, ese extenso poema alegórico del s. XIII donde un joven, que se enamora en sueños, debe someterse a un arduo aprendizaje para acceder al objeto de su amor: una rosa, símbolo de la mujer amada, es decir, símbolo de símbolo. De la misma manera, la *búsqueda*, organizada como aventura interior, desnuda también su carácter simbólico. A lo largo de 4000 versos, el enamorado tropieza con la personificación de los sentimientos que favorecen u obstaculizan su cometido: Celos, Vergüenza, Miedo, Franqueza, Dulce Mirada, Suave Hablar. Pese a tan obstinada travesía, el poema termina sin que sepamos si, ayudado por Buena Acogida, logrará reunirse con la Rosa. Pero se trata

sólo de la primera parte, debida a Guillaume de Lorris.

Los 18000 versos agregados por Jean de Meung, 40 años después, no son una continuación sino una refutación de los anteriores. El nuevo autor confiesa: "Nada tengo que hacer yo con todo eso". La obra se vuelve didáctica y científica, con un largo discurso de la Razón que opone el instinto sexual al amor cortés, y otro de la Naturaleza que aconseja no fiarse demasiado de las damas. Jean de Meung pertenecía a la Universidad de París, que ya empezaba su campaña antifeminista. Así, una obra revela, en un mismo siglo, dos mentalidades: una aristocrática, la otra propia de la burguesía que avanza.

CHRISTINE DE PISAN —Fragmentos—

Seulete suy et seulete vueil estre,
seulete m'a mon doulz ami laissié,
seulete suy, sanz compaignon ne maistre,
seulete suy, dolente et courrouciée.

(Balada)

Solita estoy y solita quiero estar,
solita me ha dejado mi dulce amigo,
solita estoy, sin compañero ni maestro,
solita estoy, doliente, enfurecida.

Doulz prince, Amours mon cuer emble,
raison rechante aitre son,
dont souvent je sue et tremble
en ecoutant leur leçon.

(Balada)

Dulce príncipe, Amor el corazón me llena,
razón canta otro son,
que suele darme escalofríos
cuando escucho su lección.

Une fillette de zeize ans,
n'est-ce pas chose fors nature,
a qui armes ne sont pesans,
mais semble que sa nourriture
y soit, tant y est forte et dure.

(Endecha de Juana de Arco)

Una chiquilla de dieciséis años,
no es algo fuera de la naturaleza,
a quien las armas no le pesan
sino que al parecer se nutre de ellas,
así, tan fuerte y dura es.

Traducción: Cristina Siscar.



ROMAN DE LA ROSE

Entonces, sin poder apartarme de la fuente, los ojos fascinados, admiré en los cristales, una por una, todas las bellezas que me rodeaban. Para mi desgracia, demasiado tiempo me detuve. Cuántos lamentos me arrancarían luego esos espejos que así me han engañado. Si hubiera sospechado su poder, habría huido al instante. Pues ahora yo también he caído donde tantos sucumbieron.

En el espejo, entre mil cosas, me gustaron los rosales cargados de rosas, que estaban en un cerco alrededor del jardín. Y con tal fuerza me atrajeron, que no hubiera cambiado este lugar por Pavía o París, donde una vez contemplé los setos más hermosos. Presa de la emoción, por cuya causa ahora desespero, fui hacia las rosas. (...)

De todos los capullos, elegí uno tan bello que, luego de él, no pude reparar en ningún otro. Lo iluminaba un color bermejo y fino como jamás se ha visto; con maestría, Naturaleza había dispuesto, de manera simétrica, cuatro pares de hojas firmes y orgullosas; el tallo recto como un junco sostenía el pimpollo erguido. Y exhalaba un suave perfume que inundaba el jardín. No bien oí la rosa, sólo tuve un deseo: acercarme y cortarla. Pero la mano tendida no lograba atraparla; las espinas punzantes lo impedían; y cardos, ortigas y zarzas hirientes se alzaban, alentándose. Temí hacerme daño.

El Dios del Amor que, arco tendido y ojo al acecho, no había cesado de seguir mis pasos se detuvo por fin junto a una higuera. Cuando advirtió que yo había quedado prendado de esa rosa, tomó una flecha, la acomodó contra la cuerda, tendió hasta la oreja el arco, que parecía maravillosamente fuerte, y disparó de modo tal que por el ojo me envié la saeta al corazón. (...)

La flecha era aquella llamada Belleza; tan bien se clavó que jamás pude arrancarla: allí está todavía, siempre la siento, pero nunca hace brotar sangre.

(Versos 1663-1760 de la edición de Herluison, Orléans, 1878)
Versión: Cristina Siscar.

Ya desde fines del s. XII se plasmaba el reverso de las ideas corteses y heroicas en los *fabliaux*, las farsas y los cuentos italianos, ambientados en las aldeas. Puesto que el mundo era un reflejo fallado del orden divino, abundaban en críticas y burlas de las mujeres casi siempre adúlteras, embusteras e interesadas. Tal vez por ello se hiciera necesario, a principios del s. XIV, el libro de Francesco da Barberino *Sobre el gobierno y la conducta de las mujeres*: relatos que recompensan virtudes tales como la paciencia, la abnegación y la cordura. Por su parte, Boccaccio (quien sostenía que Dios castiga a las mujeres que se resisten a los deseos del varón) abre el *Decamerón* con un cuento sobre un hombre corrompido, exaltado sin razón, y lo cierra, ecuaníme, con el de una mujer virtuosa, humillada injustamente.

En esos años, el Arcipreste de Hita escribe el *Libro del Buen Amor* (amor a Dios), título que encubre el tema central, que no es otro que el ahora opuesto *loco amor* (obviamente, el dedicado a las endemoniadas mujeres). Obra de deslinde: al César lo que es del César... Y obra de montaje: al lado de los himnos a Nuestra Señora, la sátira de la alegoría y, predominando, las desmitificadoras aventuras del narrador con damas casadas, monjas y moras. En la línea costumbrista destaca el tipo creado por el Arcipreste: Trotaconventos, indispensable intermediaria del comercio amoroso, que sustituye el sutil arte de amar con pragmatismo. Gracias a sus ardidés femeninos, el protagonista po-

drá procurarse la mujer adecuada que debe ser, conforme a la doble moral, "en la cama muy loca, en la casa muy cuerda".

Eloísa: ¿una mujer del futuro?

Célebre en su época, la relación de Abelardo y Eloísa se convirtió en bandera de los goliardos, al mismo tiempo que generó opositores acérrimos. Se la ha tomado como ejemplo de amor precortesano. Sin duda, ese amor no sublimado, que se funda en la exuberancia, nada tiene de aristocrático ni de burgués. Pedro Abelardo lo ha narrado en sus memorias, *Historia de mis desventuras*, donde testimonia su admiración, más que por la belleza o la virtud, por la personalidad de Eloísa.

El alto grado de liberalidad alcanzado por esta joven amante de las letras y de su profesor (el pensador más polémico de su tiempo) la lleva a defender, con una serie de argumentos eruditos, la inconveniencia del matrimonio pese a hallarse encinta. Porque "no quería —explica Abelardo— que ninguna atadura mediara entre nosotros, para estar segura de que sería sólo el cariño lo que a su lado me retendría".

Corte y salto en el tiempo, la mujer del medioevo dialoga con la que hoy reivindica la autonomía complementaria de su sexo. Al evocar la arquitectura románica, Régine Pernoud propone una inquietante analogía: "La época feudal había comprendido que una bóveda sólo se mantiene gracias a la presión mutua que ejercen dos fuerzas una sobre otra, y que su equilibrio depende de un empuje parejo".

MARIE DE FRANCE

Lai del Ruiseñor

"Os contaré una aventura con la cual los bretones hicieron un lai. Su nombre es *Laostic*, según creo; así la llaman en su región. En francés es *Rosignol* y en buen inglés *nightingale*."

[Un barón joven valiente y cortés, se enamora de la mujer de su vecino, la cual es celosamente vigilada por su marido. Los enamorados, cada uno desde su ventana, se contemplan, cambian algunas palabras, pero esconden celosamente el sentimiento que los une.]

Así se amaron recíprocamente, largo tiempo hasta que llegó el verano: bosques y prados reverdecieron, los vegetales florecieron, los pajarillos cantaron dulcemente su alegría entre las flores. ¿Es acaso sorprendente que aquel que ama se entregue totalmente a su inclinación? Acerca del caballero, os diré la verdad: se da íntegramente y también la dama, por su parte, en palabras y en miradas. Por la noche, cuando la luna brillaba y su señor dormía se levantaba y se envolvía en su capa. Se asomaba a la ventana, pues, ella lo sabía, su amigo estaba en la suya: él velaba la mayor parte de la noche. Al menos tenían el placer de verse puesto que no podían permitirse más. Tanto se asomó a la ventana, tantas veces se levantó, que provocó la irritación de su señor, quien muchas veces le preguntó por qué se levantaba y hacia dónde iba: "Señor, le respondió la dama, el que no escucha cantar al ruiseñor no conoce la felicidad en este mundo: ésta es la causa de mi actitud. Durante la noche su dulce voz me produce gran placer. Tanto me encanta, tan grande es mi deseo de oírlo que no puedo dormir". Al oírlo, su señor se rió de cólera y de maldad. Tuvo una idea: apresarse al ruiseñor. No hay criado en la casa que no prepare trampas, redes o lazos: los colocan en el vergel. No hay avellanos ni castaños en los cuales no hayan dispuesto lazos: ya está el ruiseñor cogido y aprisionado. Capturado, lo llevan vivo ante el amo. Para éste fue un día de alegría. Se dirigió a la habitación de la dama: "Señora, ¿dónde estás? Venid. Habladme. He apresado al ruiseñor por el que tanto habéis velado. En adelante podréis dormir en paz: no os despertará más". Al escucharlo, la dama quedó doliente y afligida: lo pide a su señor. Pero éste, enfurecido, lo mató. Le quebró el cuello con sus manos: fue gran villanía. Arrojó a la dama el cuerpo del pájaro y ensangrentó un poco el vestido sobre el pecho. Luego salió de la habitación. La dama recoge el cuerpecillo. Llora amargamente, maldice a aquellos que apresaron al ruiseñor con sus trampas y lazos pues la privaron de gran felicidad. "¡Ay, dice, qué infortunio! Ya no podré levantarme por la noche ni asomarme a la ventana donde solía ver a mi amigo. Algo es seguro; creará que lo amo menos. Es necesario que le avise: ¡le enviaré el ruiseñor y le haré saber esta aventura!" En tela de satén bordada con letras de oro envuelve al pajarillo. Llama a un criado, y le encarga llevarlo a su amigo. Ya junto al caballero lo saluda en nombre de la dama, le transmite el mensaje y le entrega el ruiseñor.

Cuando hubo dicho y mostrado todo, el caballero, que lo había escuchado atentamente, se acogió por lo sucedido, pero no se mostró ni villano ni lento: ordenó hacer un cofre, no de hierro ni de acero, sino todo de oro fino, con piedras preciosas de inmenso valor; se le coloca una tapa bien ajustada. Allí depositó al ruiseñor, luego hizo sellar la caja y siempre la llevó con él.

Esta aventura fue conocida; no pudo ocultarse mucho tiempo. Los bretones hicieron un lai que se llama *Laostic*.

(Traducción de Malvina E. Salerno)
(B.B.U. vol 297, Centro Editor de América Latina)

LA VERONICA

Una columna de Martín Caparrós

El vuelo de un capote que suspende el tiempo. El lento azoramiento de un animal que ha perdido la mirada en el engaño. La música callada, los compases silentes en todos los oídos. La verónica: un trapo blanco que enjuga lágrimas de la pasión, un sudario que se imprime de formas, un trapo rojo que se enrosca en el aire. Verónica: si alguna vez tras la espera así fuera o, al menos, pareciera así.

La hija de Cervantes era analfabeta.

Meticulosidad: Jan Potocki, conde polaco que escribió en francés una gran novela gótico-ilustrada —si tal fuese posible—, el *Manuscrito hallado en Zaragoza*, en su castillo de Lancut y en 1814, limando la bola de plata que coronaba su tetera aristocrática, limándola con paciencia infinita hasta dejarla del tamaño de una bala de plata para después hacerla bendecir por su párroco antes de cargarla en su pistola damasquinada para volarse la tapa de los sesos. "Por si Dios llegara a existir".

Del caos a la confusión: degradándose. La confusión es mezquina, supone órdenes desconcertados allí donde el caos es pura aleatoriedad. Del erotismo a la obscenidad, si es que hay pasaje. Del mar al meo río desmadrado.

Recuerdos de provincia: JLB completa a DFS. S cuenta en *Recuerdos de provincia* que no sabe cómo fue ultimado Laprida. S fue casi testigo presencial, apenas testigo presencial —compañero de armas de Laprida en esa refriega, en esa tarde última— y debe cierta fidelidad a la verdad histórica: porque está (empeñado) en hacer la historia argentina para hacerla su historia, para hacer su historia. JLB, en cambio, no tiene ese compromiso: sólo tiene que inventar la Argentina como ficción, es de-



cir: hace explícitamente lo que S hacía callando. Así que, con indiferencia por cualquier dificultad documental, dice Yo: que estudié las leyes y los cánones. JLB hace con su literatura lo que S no pudo hacer con su país: inventar un territorio (nuevo), producto de la mezcla de lo ¿mejor? de las tradiciones occidentales, hacer de los per-

sonajes vernáculos momentos de esas tradiciones. JLB fue más astuto: no dependió, para su cometido, más que de su propia, austera desmesura. El Loco, en cambio, tenía que lidiar con demasiados argentinos, con demasiadas Argentinas. Grandezas y miserias de dos formas de la ficción patria (A propósito: ¿qué escribió JLB sobre S? ¿Qué no escribió, sobre alguna forma de S?)

La madre de Cervantes era analfabeta.

Una novela se me cruza en el camino, y coquetea, pero Custer y yo sabemos que la mejor novela es la novela muerta. La que se muestra y huye refuye en amenazas. Little Big Horn no es una herida absurda, y nada es tan real como lo que no escribo. ¿Quién le teme a Virginia Woolf? (Un catálogo de las cien formas posibles de asesinar a una novela, un catálogo razonado, una forma necesaria de la piedad).

Saraca Victoria: ¿por qué perdemos siempre (todas) las guerras? ¿Será acaso un privilegio?

El poder encantatorio de ciertas palabras (todavía): escritas en el polvo que cubre un auto abandonado, en la manzana mítica de Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga, campeon: *pija, concha, mierda*. Palabras sueltas, sin sintaxis, que suponen en su mera enunciación toda una sintaxis del desafío. Son palabras heroicas, arrebatos de la tarea individual, armadas

sólo de su propia creencia en la potencia propia. Palabras previas, no integradas en ninguna oración, despreciativas del ropaje que las frases proveen, orgullosas: palabras asociales, estandartes algo raídos de *ilmo tempore*, de entonces, de cuando las palabras gritaban sin desmayo, de cuando una palabra no requería siquiera de un punto de apoyo para mover el mundo. La vieja palabra del hechicero, del brujo de la tribu convertida ahora, sobre el polvo de un coche abandonado, en rebelde sin causa.

Little Big Horn: el pequeño gran cuerpo de aquel mihura enjuto —la poderosa máquina, habría dicho, productivista; Lugones— cuya embestida taura no logra deshacer en sus volutas el vuelo del capote en la verónica. Impotencia de la finta, del discurso humano: triunfo de la necesidad negándose a la música.

El mito de la catarsis y otras sandeces, en destrucción sibilina del padrecito Herodoto: "Muy diferentemente obraron en este punto los de Atenas, quienes, además de otras muchas pruebas del dolor que les causaba la pérdida de Mileto, dieron una muy particular en la representación de una tragedia compuesta por Frinico, cuyo asunto y título era cosa perdida, pues no sólo prorrumpió en un llanto general todo el teatro, sino que el público multó al poeta en mil dracmas por haberle renovado la memoria de sus propios males, prohibiendo al mismo tiempo que nadie en adelante reprodujera semejante tragedia" (Los nueve libros, Erato, XXXI).

¿Quién pretendió que se callara aquello que no podía decirse? (Palabras que te alejen de una ausencia).

Los vuelos del capote discurren de silencios.

**COMUNICACION
NO-VERBAL
Y MUSICOTERAPIA**

TALLERES Y
SEMINARIOS
M.T.: GUSTAVO
RODRIGUEZ ESPADA
INFORMES
826-1398 Y 83-8629

**LIBRERIA
NORTE**
DONDE LOS
LIBROS
VALEN MAS QUE
SU PRECIO



Avda. Las Heras 2225
1127 - Buenos Aires
T.E. 803-3944

**TALLER DE
ESCRITURA**

SEMINARIO
TALLER
GENERO
POLICIAL NEGRO
INFORMES
826-3919
y 40-0033

EL DIVORCIO: Crisis vital de la familia
Su resolución adecuada —evitando juicios largos, costosos y
desagastantes— permite el crecimiento de todos los involucrados.
Dra. LUISA SZMUKLER- Abogada
Especialista en Dcho. de Familia
Sucesiones-Divorcios-Alimentos-Visitas-Tenencia
CEREMONIAS DEL DIVORCIO

Avda. Callao 449, 12 "A"

40-6768/46-1752

NOVEDADES



Jorge E. Dotti
Las vetas del texto
Una lectura filosófica de
Alberdi, los positivistas,
Juan B. Justo

Una relectura en curso de tantos textos que constituyen nuestra tradición intelectual. Los ensayos aquí reunidos aportan una mirada cuyo evidente mérito reside en apoyarse en una tradición filosófica que el autor domina y cuyo conocimiento combina con un acercamiento riguroso a las fuentes.



Elsa Osorio
Reina mugre

Un libro que se abre como una caja fuerte (un confesionario) y libera raras penitencias. La mugre como objeto estético y erótico. El cuerpo de una mujer convertido en campo de batalla. El último velo, infranqueable, la escritura.



Octavio Getino
Cine y dependencia
El cine en la Argentina

En la tarea de consolidar los logros obtenidos desde 1983, con la recuperación del Instituto Nacional de Cinematografía, y de diseñar nuevos caminos que contribuyan a introducir los cambios necesarios para asegurar el desarrollo futuro de nuestro cine, la lectura de este estudio crítico de los procesos históricos, económicos y culturales del cine argentino resulta imprescindible.



**Puntosur
editores**

La cultura del terrorismo. Noam

Chomsky. Trad. de Jorge L. Mustieles. Ediciones B. Buenos Aires, 1989, 332 págs. Alrededor de A 80.000



El imperialismo se transformó, después del coctail ideológico y la producción literaria de los '70, en un maremágnum de imprecisas abstracciones políticas y económicas. Como categoría analítica, recibió dos mandobles casi mortales: el creciente desinterés por parte de los llamados "científicos sociales" y, por otra parte, su degradación patética en los consabidos panfletos clase "B". El lector enfrentado con este dilema eligió racionalmente: desechó con desdén legítimo todo opúsculo que estuviera encabezado por la maltratada palabra. El libro de Chomsky, original de 1988, es un nuevo mojon en el trabajo de zapa que el famoso lingüista norteamericano se ha planteado desde sus primeros trabajos sobre la intervención estadounidense en el sudeste asiático. De él se puede señalar que constituye una demoledora disección crítica (en cuanto exposición es una crítica) de la práctica del imperio. Examen cuidadoso, exhaustivo, con momentos de reflexión aguda, que reconstruye lo mejor de la tradición liberal y reformista en relación con la teoría del imperialismo. Con una diferencia de 80 años, se puede decir que Chomsky es nuestro Hobson.

El objeto aparente y polémico, residualmente coyuntural, sería aquí el escándalo North y el juicio público Irán-Contra. Pero, como en todos sus libros anteriores, el evento histórico está en tanto ilustración, en tanto que pertenece a "formas" que señalan y reenvían al fundamento verdadero, al contenido. Lo principal es que la política internacional y de seguridad aplicada por Estados Unidos, arraigada en la estructura de poder de su propia sociedad (es decir, fijada en "modos" institucionales que la reproducen), tiene como objetivo básico en su toma de decisiones, el mantenimiento de lo que Chomsky denomina "quinta libertad" (título que encabezó la edición española de *Turning the tide*, de 1985). Es decir: ante la aparición de cualquier evento político-social, existe la probabilidad de que la búsqueda de máxima utilidad por parte de los Estados Unidos esté guiada por el principio de "quinta libertad", o lo que es lo mismo: por la imposición de robar, explotar y dominar, de emprender cualquier acción relevante destinada a proteger, conservar y fomentar los privilegios existentes en tanto subordinada lógicamente al principio operativo de la "quinta libertad".

El procesamiento de este tipo de formación de políticas (que necesariamente se separa y enfrenta cualquier planteo ético o moral) requiere, como Chomsky precisa, ciertas precondiciones en cuanto al problema político del frente interno. Primeramente, una creciente autonomía del Poder Ejecutivo, cuidadosa planificación de sacarlo de algún mecanismo de control (de lejana vinculación con el pueblo, como el Congreso) después de los movimientos civiles de los años '60 y luego una gama de técnicas y operaciones de "ingeniería social" que asegure, de modo exacto, una población civil que se mantenga en niveles de inercia política, limitada en cuanto a su capacidad colectiva de elaborar for-

mas de pensar y actuar, (encajada) milimétricamente en los marcos ideológicos naturales. La conclusión central no deja dudas, el terror del Estado, en los Estados Unidos como en la Argentina, tiene una relación muy precisa en su magnitud con la percepción que se tenga desde el poder del factor disidencia interna. El paraíso soñado de la nueva derecha se tambalea, sin remedio, con la sola posibilidad de que la acción popular ejerza, o amenace con ejercer, algún tipo de presión significativa, aun indirecta, en la política nacional.

Al esclarecimiento de nuevos problemas que la teoría del imperio exige en los años '90 (aquí simplemente esquemáticas), Chomsky contribuye mucho con sus observaciones, que sirven para hacer comprender cada vez mejor la horrible realidad de la vida cotidiana de una gran parte de la población que fatalmente vive en las posesiones del famoso "patio trasero". Y aunque, obviamente, la racionalidad intrínseca de la política exterior estadounidense es infinitamente más compleja que la presentada en *La cultura del terrorismo* (como apresuradamente podría pontificar algún criterio nostálgico de la totalidad), lo realmente cierto es que la discreción restringida del Ejecutivo, en los años de Reagan/Bush, en la restauración de las normas regionales "adecuadas" está admirablemente expuesta al ojo riguroso del lector.

En el capítulo final, "La agenda actual", se cierra este brillante ejercicio con una serie de resultados y conclusiones que conjugan toda la obra política de Chomsky y, sin distorsionar su significado, realizan un aporte duradero al estudio analítico del nuevo imperialismo. Si bien éste tiene elementos comunes subyacentes con su directo descendiente (el recio y salvaje imperio del siglo XIX), tiene elementos de novedad: toda tarea de restaurar determinadas relaciones en el espacio extranacional va a implicar, ahora, enormes gastos de parte del sistema, pues sólo podrá cumplirse con eficacia cuando la base mayoritaria de la retaguardia sea estable y segura. La clave política de la construcción de la hegemonía para efectuar con razonable efectividad las operaciones normalizadoras (creación de ecuaciones geopolíticas basadas en la sumisión a las directrices generales y provechosas en lo económico), en este caso sobre la Nicaragua sandinista, va a necesitar la reproducción, cada vez más intensa y urgente, del consentimiento de los ciudadanos fundado en procesos cognoscitivos y conductuales (la generación y desarrollo, dirá Chomsky, de una cultura del terrorismo). El interés especial debe ser asimilado, orwellianamente, como interés nacional a través de las formas institucionales que objetiven determinados "modos" de la subjetividad. Y en esto consiste el gran reto que lanza el libro: no existen respuestas mágicas ni panacea para vencer a lo que se enfrenta, sólo las viejas y habituales de la búsqueda honesta de la comprensión, la educación, la organización y la acción que incrementen los costos que deba soportar el cálculo de la violencia de Estado.

Todo esto nos habla del talento de investigador y la fibra de divulgador, del temperamento consciente de este Chomsky "político". Y estas cualidades, evidentes para cualquier lector atento o curioso, irremediablemente escapan a las largas disertaciones de los pedantes. Este, quizá, sea el destino de toda obra: parafraseando al mismo Chomsky, que surja como un compromiso inspirado por la esperanza de un futuro mejor.

Nicolás González Varela

Las nuevas realidades.

Peter F. Drucker. Trad. de P. Suárez Herranz y J. M. Suárez Campos. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 381 págs. Alrededor de A 70.000



En tono optimista y con un estilo cuidadosamente pedagógico, *Las nuevas realidades* sobrevuela superficialmente la complicada coyuntura internacional. Pretende anticiparse al desenlace de la actual crisis, pronosticando un ordenamiento económico y social donde la armonía universal y los nuevos valores morales y políticos, emergentes del triunfo de la empresa y de las democracias occidentales, descenderán los conflictos sociales iniciando una era de bienestar y consumo.

Empujado por aires de pragmatismo, Peter Drucker desembarca por primera vez en Buenos Aires con una ampliación de su temática habitual. Hasta ahora, sus libros y artículos estaban dedicados al *management* (una suerte de arte de la administración) y a cuestiones educativas. Son muy conocidos algunos de sus títulos en los medios empresariales, donde ejerce una importante influencia debido a que se lo considera un especialista. Se ha dedicado, por otra parte, en su carrera como docente en universidades de los EE.UU., a estudiar la administración con rigor científico. Sus trabajos son difundidos en medios cercanos al poder político, como el *Wall Street Journal*, y, en la Argentina, la revista de la embajada norteamericana, *Factas*, reproduce periódicamente sus notas.

En el capítulo XV, puede leerse: "El resultado de una empresa es un cliente satisfecho. El resultado de un hospital es un paciente curado. El resultado de una escuela es un estudiante que ha aprendido alguna cosa y la aplicará al trabajo diez años más tarde. Dentro de la empresa sólo hay costes". Esta particular manera de enfocar los principales problemas sociales obliga a ajustar todo a una ecuación costo-beneficio. Válida quizás para la organización empresarial, pero excesivamente simple para explicar el funcionamiento de la sociedad.

Bajo esta óptica, un número importante de páginas está dedicado a dar razones para el cambio de funcionamiento de las instituciones estatales, puntualizando que las privatizaciones son el recurso básico para brindar eficiencia a los sistemas de salud y educación. "Debimos aprender, dice Drucker, que la erradicación de la pobreza viene después del desarrollo."

Los argumentos empleados encajan en el discurso impulsado por los sectores dominantes del capital en nuestro país, y sus principales comunicadores se nutren de este tipo de lecturas.

No aparece ninguna clave que no haya sido difundida ya por televisión y la información es en algunos casos dudosa. Resulta evidente entonces que el arribo de este tipo de material teórico responde a la urgencia demostrada por propagar el modelo salvador para las economías periféricas. Desde el punto de vista periodístico, el discurso es sumamente atractivo pero, al menor intento de profundizar, aparecen muchas preguntas que quedan sin respuesta.

Pablo A. López

RECIENVENIDOS

Diario de un guerrillero. Schmerke Kaczerginski. Mila. Buenos Aires, 1989, 382 págs. Siendo muy escasa la existencia, en idioma castellano, de textos que describan la poco conocida historia de la lucha guerrillera de los partisanos judíos contra la ocupación alemana en los años 1941-1944. Este libro, escrito día a día, es un dramático testimonio que llena aquel vacío bibliográfico. El autor perteneció al batallón guerrillero "Vilno", que tuvo su teatro de lucha en la zona de Lituania, y luego de diferencias profundas con el go-

bierno de posguerra se dirigió a la Argentina donde murió en 1954. El lector, aparte de una visión totalmente novedosa de la guerra en el Este, encontrará en el libro instantes de dicha y regocijo; como dice el autor, la dicha de la venganza justa.

De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos. Compilación a cargo de P. Pozzi, R. Elisalde, C.G. Chiaramonte y M.J. Billorou. Cántaro. Buenos Aires, 1990, 384 págs. Excelente resumen de los mejores teóricos e historiadores norteamericanos sobre el movi-

miento obrero, desde 1820 hasta 1988. Se destacan autores aún no conocidos por el público argentino, como el destacado David Montgomery o Leon Fink. Dividido por capítulos cronológicos, es una bienvenida edición que llena un vacío temático existente en lengua española. La introducción ofrece un panorama sucinto y claro sobre el problema del excepcionalismo de la clase obrera en los Estados Unidos.

Sistema financiero y asignación de recursos. Experiencias latinoamericanas y del

Caribe. Colombia, Costa Rica, Chile, República Dominicana y Venezuela. Edición preparada por Carlos Massad y Günter Heid. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1990, 455 págs. Este volumen reúne cinco estudios de casos nacionales en los que se abordan temas relacionados con la eficiencia en la asignación de recursos financieros, conectados con el problema de la deuda externa y de las políticas de ajuste aplicadas en los países de América latina. Escriben F. de Paula Gutiérrez (Costa Rica), L. Zuleta (Colombia), G. Held (Chile), A. Veloz (Dominicana) y E. Velázquez (Venezuela).

La victoria de los vencidos. Jean Ziegler. Ediciones B. Barcelona, 1989, 223 págs. Profesor de sociología en el Institut D'Etudes du Développement de Ginebra y en la Sorbona de París, Ziegler describe la memoria colectiva de las tradiciones ancestrales de los pueblos del Tercer Mundo. Expresiones de una identidad social basada en los valores de la solidaridad y la reciprocidad que se transforma en una "forma" de resistencia cultural contra la irrupción de la civilización productivista impuesta por la violencia del imperialismo colonial. La tesis es que esta memoria ancestral de los vencidos puede realmente servir de fuente

Crónicas de barro.

Víctor Lavagno. Puntosur.
Buenos Aires, 1989, 110
págs. Alrededor de A 40.000



Víctor Lavagno es abogado y periodista, colaborador de diversas publicaciones (*El Periodista*, *Crisis*) y coautor de un libro sobre el peronismo renovador (*Los hombres de Perón*, 1987). En este trabajo, publicado a fines de 1989, realiza una amplia crónica, que roza por momentos el ensayo periodístico, de las historias y miserias del Gran Buenos Aires, con el objetivo manifiesto de que funcione como una suerte de "despertador" de conciencias. Con sus propias palabras: "Un país que ignora a un tercio de sus habitantes no podrá sobrevivir a ningún intento de dominación exterior".

El libro está claramente escrito y una gran cantidad de datos estadísticos dan sustento a las opiniones del autor. Una de las preguntas que inmediatamente le surgen a la lectura comprometida es el grado de eficacia de este tipo de discurso o, dicho de otra manera, hasta dónde puede llegar la potencialidad del horror de la estadística, hasta qué punto preciso se puede alcanzar con la ignominia de la miseria reflejada en las frías columnas de datos.

Esta clase de ensayos responde a una estructura literaria muy paradigmática de los años '60 y '70; se trata de que la denuncia de la injusticia, por sí misma, origine paralelamente una inmediata modificación en la esfera moral del lector. La denuncia, acompañada por los ya mencionados datos estadísticos, produciría un "shock" en la dimensión ética del lector.

Es evidente que el reporte nos presenta crudamente el problema tal cual es y tal vez ésta sea la característica fundamental de este tipo de trabajos. Aun así, se agota en la presentación. Ante el relato metódico de cómo son los horrores padecidos cotidianamente por una gran cantidad de pobladores del conurbano bonaerense falta establecer cuáles han sido las causas que motivaron esta situación.

Lavagno nos presenta el desolador panorama de las "calles de barro", donde la miseria es la moneda corriente y donde la gente sufre carencias de todo tipo, pero no ha logrado establecer puntos de partida como para pensar en futuras soluciones. Se podrá afirmar que una denuncia social sólo tiene como pretensión que la opinión pública tome conciencia de la existencia de un problema. Este sería su objetivo principal. Sin embargo, una explicación adjunta ayudaría a comprender la situación y permitiría pensarla con visión de futuro. Casi nadie ignora que el problema del conurbano se agrava con el tiempo y casi nadie ignora que la solución es un acto de decisión y de voluntad políticas.

Las virtudes manifiestas del libro quedan constantemente ocultas y reprimidas por el defecto fundamental de la perspectiva elegida por Lavagno: la tendencia a naturalizar los problemas sociopolíticos al no plantear claramente el problema de la causa-efecto. Las estadísticas, por su mero peso específico, son insuficientes cuando no son reconstruidas y acompañadas por un adecuado enfoque analítico. Y todo, pese a las buenas intenciones.

Martín Zubietta

De Perón a Menem. El peronismo en la encrucijada.

Norberto Galasso. Ediciones del Pensamiento Nacional.
Buenos Aires, 1990, 158
págs. Alrededor de A 40.000



A la sombra de los estados absolutos instaurados tras las guerras religiosas cuyo ocaso inaugura en Europa los tiempos modernos, al calor de las luces de la República de las letras, al amparo del secreto de la masonería política, el mito medieval del plan divino de la salvación se seculariza y se convierte en el mito burgués del curso progresista de la historia. El Juicio Final se incorpora entonces a un planeamiento histórico nacional; la Revolución se hace previsible e inevitable (y esta certeza, para los inquietos *habitués* de bolsas, cafés, academias y clubes parisinos, confirma un pronóstico y encubre una intención); la historia se convierte en filosofía de la historia.

El marxismo ha heredado del temprano optimismo jacobino la idea de una Historia llena de sentido ("porque es necesario que la historia *tenga* sentido para poder imaginar la posibilidad de actuar sobre ella", como escribió Oscar Masotta, allá por el cincuenta y seis, en polémica con *Sur*). Un sentido cognoscible y controlable, escrito, que describe en su desarrollo, en su fatal desenvolvimiento, "ciclos", "estadios" y "niveles", por los que atraviesan tanto las conciencias subjetivas de los hombres como sus formas objetivas de manifestación. El izquierdismo es una "enfermedad infantil" del comunismo; el imperialismo, la "fase superior" del capitalismo.

Y el peronismo, entre nosotros, un momento necesario en la conformación de una conciencia revolucionaria de la clase obrera argentina. Que será revolucionario o no será, "... pues, de otro modo" —escribió Cooke, leyó el General— "estaríamos oponiendo el egoísmo de una supervivencia sin sentido a las necesidades de la Patria y distraiendo las voluntades de la clase trabajadora argentina en callejones sin salida de personalismos ambiciosos".

Pues bien: la hora ha sonado para Norberto Galasso. Traicionada "la última ilusión" de los condenados de estas tierras, desaparecido el conjunto de condiciones (renta diferencial, burguesía nacional, ejército industrialista) que hicieron posible en tiempos idos el peronismo de Perón, la Historia convoca hoy a la clase obrera para constituirse en la cabeza de un amplio frente antiimperialista —de perfil, esta vez, inequívocamente socialista— que la conduzca, por fin, al Paraíso.

Pero si el peronismo ha muerto, en la Argentina, como proyecto, no ha desaparecido como identidad política, como experiencia común, como memoria compartida de unas masas en modo alguno "disponibles" para la prédica "antinacional y elitista" de la izquierda tradicional. Ni rífar el futuro, entonces, ni olvidar la historia: superar el peronismo profundizando su dimensión más auténticamente emancipatoria. Entonces sí la historia habrá arribado a su puerto de destino, el mayor movimiento político del siglo habrá cumplido el último de sus cometidos y el telón podrá caer sobre los actores del drama, mientras los aplausos coronan satisfechos el merecido triunfo de los buenos.

Eduardo Rinesi

de inspiración a los grupos políticos y culturales del Primer Mundo para superar la lógica alienante de la acumulación y la instrumentación del ser del hombre en el engranaje del proceso productivo.

Treinta años de política y cultura. Recuerdos y ensayos. Alberto Ciria. De la Flor. Buenos Aires. 1990. 341 págs. Ampliamente conocido por sus catorce libros, algunos claves, sobre los años '40 y '50, esta vez el autor reúne notas, anotaciones sucintas y ensayos menores de diversa procedencia y de distintas épocas, que intentan reconstruir las relaciones entre cultura y política. En un recorrido am-

plio y abigarrado, Ciria bucea en el cine argentino, en el teatro, en la biografía política y cultural, en las políticas culturales y en la sociedad estadounidense. Yuxtaposición interesante de memorias de autor con la preocupación de un penetrante observador de la cultura.

Para una teoría de la democracia posible. Primera parte. Idealizaciones y teoría política. Carlos Strasser. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1990, 169 págs. Este libro trata de la idea, el concepto, la teoría de la democracia; dividido en dos objetivos: uno concierne al lecho natural por el que corre la democracia, el otro se ocupa de

los que normalmente se consideran accidentes del lecho o desvíos del curso. El autor, profesor titular de la UBA, en este proyectado primer volumen, ha tenido como preocupación central la de desprejuiciar los temas y darles la vuelta a ciertos enfoques usuales, ya sean liberales o socialistas. Las preguntas permanentes que centran la temática del texto son las siguientes: ¿es la democracia posible?, ¿cómo es posible la democracia? Con un innegable ascendiente rousseauniano desfilan por el libro problemas críticos de la forma democracia: la representación, el corporativismo, la oligarquía política, la burocracia, lo público y lo privado, etc.

EDITORIAL HUMANITAS

MEDIOS DE COMUNICACION
Y TRAMPAS A LA DEMOCRACIA
luciano álvarez

LA TECNOLOGIA EDUCATIVA
PROPIA Y APROPIADA
beatriz fainholc

CONCRETAR LA DEMOCRACIA
APORTES DEL TRABAJO SOCIAL
colectivo de trabajo social

HACIA EL APRENDIZAJE GRUPAL
maría t. gonzález cuberes

FALACIAS Y MEDIOS DE COMUNICACION
oscar nocelli

TRABAJO SOCIAL Y DERECHOS HUMANOS
colectivo de trabajo social

NUNCA ANTES ME HABIAN ENSEÑADO ESO
CAPACITACION FEMINISTA
cristina pedersen

JUVENTUD URBANA Y EXCLUSION SOCIAL
andrés undiks (coord.)

CARLOS CALVO 644 - SAN TELMO - BS. AS.
T.E. (01) 362-0746

Gran Angular

Una colección
que refleja las
aspiraciones
y conflictos
de la juventud.

Temas reales,
nada de cuentos.

Libros de hoy,
para jóvenes de hoy

UNA PRESENTACION DIFERENTE
PARA DISFRUTAR MAS
LAS AVENTURAS DE SIEMPRE.



- Traducciones del original.
- Versiones completas.
- Ilustraciones a todo color.
- Notas introductorias sobre el autor, su época y su obra literaria.

Las aventuras
de Tom Sawyer,
de Mark Twain.

Colección
LA BALLENA BLANCA

Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad

Por Sergio Chejfec

A propósito de *La vida instrucciones de uso*, Georges
Perec, traducción de Josep Escué,
Anagrama, Barcelona, 1989, 634 págs.

"La existencia deja muchas veces de ser bella, pero si somos hombres jamás deja de ser interesante." ¿Resulta necesario mencionar al autor de esta cita para que se despierte nuestra admiración o nuestro disenso? No lo creo; en cualquier caso constituye una hipótesis, a su vez, interesante, reivindicar la simple curiosidad como motivador de la captación de lo real. Dentro de la literatura argentina estamos acostumbrados, en tanto lectores, a movernos a partir de acuerdos o disensos que funcionan como escalones que jalonan el altar de nuestro gusto, de manera semejante a como los escritores en sus obras creen reproducir y crear al mismo tiempo el campo de lucha entre amigos y enemigos literarios. (Esto puede sonar a poco novedoso, y precisamente es de un arcaísmo semejante al de la literatura.) En todo caso, falta por aquí esa *gratuidad* inherente a todo arte que determina su condición innecesaria, su pequeña y gran importancia derivada de una existencia ni obligatoria ni inevitable.

¿Qué sucedería con una obra motivada en la *curiosidad* y que al mismo tiempo se considera *importante*? La respuesta tiene 634 páginas y se llama *La vida instrucciones de uso*. El autor, Georges Perec, aunque no haya sido argentino, tuvo la audacia de cometer bien un error. Tratándose de literatura, evidentemente la equivocación de Perec no fue vital, ni catastrófica, incluso acaso ni siquiera flagrante; consistió más bien en pretender modernizar una empresa antigua que ya rindió todos sus más jugosos beneficios. Imaginemos un edificio cuyas paredes y puertas son invisibles para el narrador —o, menos pretenciosa, en este caso da lo mismo, una mirada que como la de *La ventana indiscreta* posee la ubicación privilegiada que le permite observar varios contrafrentes y la vida que desarrollan sus vecinos de manzana—; supongamos la delectación del observador frente a cada historia particular, cada conducta y cada objeto que es propiedad de los habitantes. Al pensar un momento en ello se obtendrá seguramente una rara combinación de narración y enumeración.

Como otras veces sucedió con las familias, los viajes o los caseríos, el edificio del número 11 de la calle Simon Crubellier de París consiste en un personaje colectivo: *La vida instrucciones de uso* describe de manera minuciosa el mobiliario, la decoración, la historia y las vidas de sus ocupantes. Precisamente, es un proyecto entre balzaciano y chauceriano trasladado a la convivencia moderna que impone la propiedad horizontal: sagas familiares, genealogías de objetos, trayectorias individuales componen una totalidad —la vida tan inevitable como casual del edificio— macerada por la descripción ecuaníme de todos los detalles y todos los utensilios. El ojo de Perec sintonizó con la idea que Chesterton esboza en un pequeño ensayo —"El bastón de vidrio"—; la segunda y última cita de ese texto: "Cuando hemos dejado de apreciar la vida por todas las demás razones, podemos seguir apreciándola (...) como una curiosidad".

Perec edifica una curiosidad obsesiva, múltiple y acotada al mismo tiempo: el sector elegido del universo es esa casa de París, la cual, paradójicamente, gracias a su finitud puede representar, rigurosa, una totalidad. Sin embargo, como objeción quizá podamos plantear que lo real posee un orden que se fractura cuando lo queremos representar; el mundo constituye un rompecabezas permanente cuyas piezas no resisten el orden necesario para la observación de los hombres. Así, como un borgeano todavía entusiasta de proyectos ya agotados, Perec decide construir un *puzzle* a la medida humana —o sea actual—: el 11 de Simon-Crubellier. De todos modos, el problema no radica en el tamaño o complejidad de ese universo circunscripto, sino en

la confianza depositada en su propia capacidad de representación. Lo inadecuado de *La vida...* reside en su escritura a destiempo; en tanto rompecabezas que a su vez como tal se reivindica, lo anima el deseo fatal de incorporarse —a la manera de tributario último y reciente— a la larga saga de la literatura realista.

Sin duda sería también inapropiado exigirle a *La vida...* que sea un texto diferente: su rígida estructura edilicia, que divide las historias y descripciones de acuerdo con las plantas y departamentos de la propiedad, independiza a cada uno de los relatos como si fueran incrustaciones azarosas de lo real, mientras que al mismo

tiempo los somete en tanto derivaciones de un único recorrido espacial. Así como la desmesura de un proyecto no garantiza su buena fortuna, la minuciosidad artesanal de *La vida...* no disculpa su anacronismo. La férrea combinatoria espacial que dirige sin moderación el texto nos hace pensar en un escritor arcaico incapaz de relativizar no sus concepciones estéticas —todo lo contrario, Perec fue un intelectual impudorosamente inclinado a elaborar sus textos a partir de la aparición de las ideas en boga—, sino más bien el grado de verdad —de realidad— de su obra.

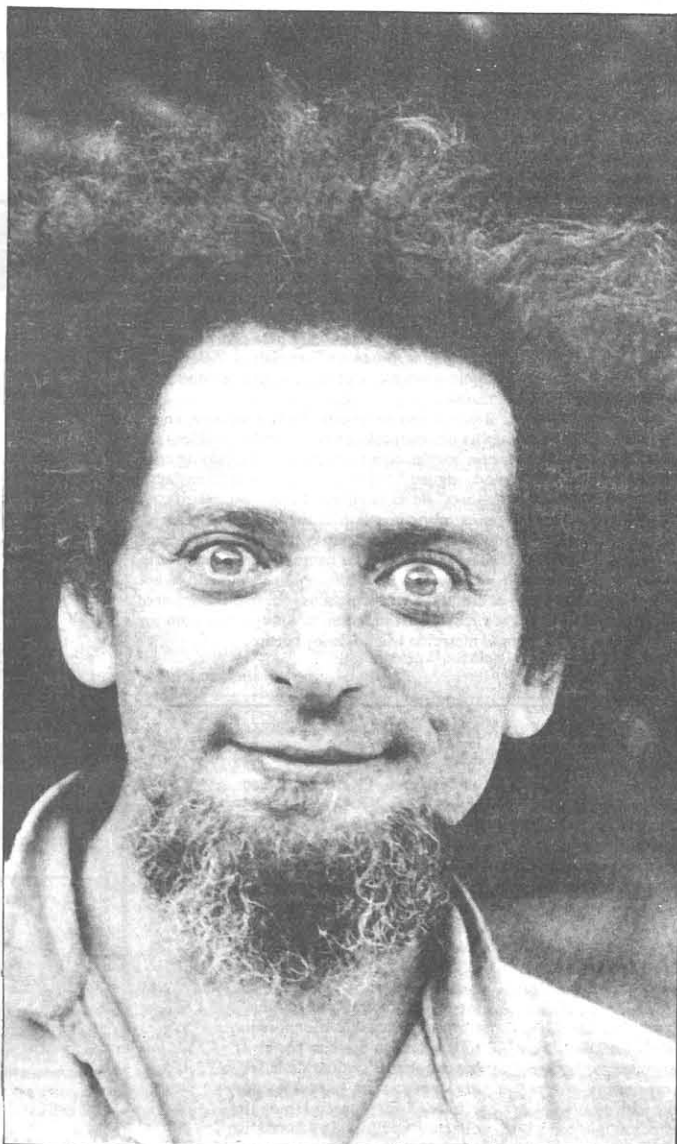
Acaso el buen error de Perec haya consistido en practicar un realismo que, a esta altura del siglo, más que un concepto constituye una categoría. Y aquí radica la argentinidad de su equivocación. La literatura siempre requiere del desafío de obviar las categorías estéticas —detrás de las cuales se agazapa el sentido común o la previsibilidad— y narrar con la ayuda de los conceptos resistiendo la aparición de algún sentido previo a la obra. Podría aducirse que algunas de las historias insertadas en *La vida...* son sensacionales, que su mérito justifica el traspaso que refleja el conjunto; sin embargo, aun cuando estemos impregnados de generosidad, carecemos del menor derecho a apartar el conjunto —a pesar de que Perec haya también apostado a seducir a aquellas lecturas microscópicas que acumulan las provisiones necesarias para continuar su recorrido cuando encuentran desperdigadas citas, alusiones, guiños lanzados hacia otros libros u objetos artísticos.

Perec fue amante de las combinaciones, clasificaciones y enumeraciones del modo como de una manera más familiar para nosotros lo fue Cortázar; hicieron del azar objetivo la legalidad en cierta forma metafísica de una parte de la moderna literatura urbana, y observaron los productos de consumo masivo con una mirada *pop* que —curiosa y levemente poética— los hermanaba a los objetos artísticos admitidos como elevados.

Sin embargo, a pesar de su moral antigua y fatigada, *La vida...* posee riquezas invisibles para el lector de ese otro realismo más ramplón, adocenado, no tanto gastado por el tiempo sino por la simplicidad periodística que sostiene sus narraciones. Frente a él, resulta natural que nos pongamos del lado de Perec. Pero delante de Perec es inevitable que queramos alejarnos de su vieja concepción novelística.

La reflexión alrededor de la novela evidentemente no es nueva, así como tampoco la idea extendida de que el género está sometido a una crisis de definición. Consiste ya un lugar común anunciar la muerte o resurrección de la novela y celebrar o condenar las experiencias que se apartan de ese matrimonio infecundo establecido entre *doxa* y norma. De todos modos, conviene recordar que las crisis derivan de la repetición más que de la novedad. Quizá resulte más atinado dejar de hablar de la "novela" como el género que conforma el eje a partir del cual se ordena naturalmente la producción narrativa; una palabra más plausible acaso sea "relato". "Novela" conserva fosilizada en la profundidad de su acepción una carga de referencialidad que satisface o repugna, pero nunca cuestiona. "Relato" habla más del conjunto de intereses que motivan por igual a la narración —la realidad, el lenguaje, lo simbólico—, al mismo tiempo que como objeto artístico se mantiene ubicuamente alejado de cada uno de ellos.

En la literatura argentina, a lo largo del siglo se estableció una disputa sigilosa entre el relato y la novela; hoy continúa degradada, silenciosa, confusa. Novelistas como Perec indican que los realistas argentinos no han capitalizado experiencia.



La escritura de las ciencias sociales

ULTIMAS FUNCIONES DEL ENSAYO



Ilustración: Luis Scafati

Fotografías: August Sander

Aunque suele decirse que es ésta tierra de improvisaciones, aquí se ha ensayado mucho, y se sigue ensayando. Desde la sombra terrible de Sarmiento —sin olvidar, entre otros hitos, la pampa radiografiada por Martínez Estrada— varias generaciones de intelectuales han recurrido a ese género bélico y solitario para ocupar una posición o discutirla. Claro que esa posteridad contemporánea que se ha dado en llamar espíritu posmoderno ha venido a acabar con todo rezago de optimismo. ¿Conservan las palabras alguna capacidad para comunicar, iluminar, o acercarse

laboriosamente a una certeza? ¿Pueden las ciencias sociales constituir un discurso a la altura de sus problemas? ¿Es el ensayo —ese género de la subjetividad, de lo inestable, de la urgencia— un lugar posible, un resquicio, una coartada? En esta hora poblada de voces agoreras, en este suelo vacío de esperanzas, un grupo de científicos sociales pone las suyas para atreverse a nombrar siquiera tal puñado de incertidumbres.

ENTRE LAS DEBILES ESTRIDENCIAS DEL LENGUAJE

Cuenta Wim Wenders haberse encontrado un día en la Torre de Tokio con su amigo Herzog, quien, frente a la infinita perspectiva de esa mito-urbe, le rumió: "Quedan muy pocas imágenes libres... todo está ya construido, tienes que excavar como un arqueólogo y ver si queda alguna cosa en el paisaje degradado, hay muy poca gente en el mundo que asume el riesgo de remediar esta situación de ausencia de imágenes, necesitamos imágenes que correspondan con nuestra civilización y nuestro ser profundo". Doscientos años antes también dos alemanes, Goethe y Herder, solían conversar en una torre gótica, la de la catedral de Estrasburgo, para sentir, allá arriba, cómo un tiempo indiscernible arremolinaba la cultura, desgarraba aquel último subsuelo del mundo donde imagen y palabra se convierten en una noción única. Después de escuchar aquella cavilación, Wenders necesitó reaccionar contra esa visión de desierto en los ojos y en la lengua, que sin duda a él también debía atormentarlo: "No importa cuánto comprendí de aquella demanda de Herzog de imágenes transparentes y puras", piensa, "las imágenes que yo buscaba sólo podían encontrarse aquí abajo, en el caos de la ciudad."

Imagen, penuria, destello inicial de palabras que anuncian citarse, volverse a encontrar para el delecto de la figura, de la escena, el fondo de una escritura: ese *al-go* por detrás de la mirada del hombre, en su intento de recuperar vestigios de cuando todas las imágenes y palabras debieron ser de una vez y para siempre, antes de estallar en la catástrofe primera de la historia. Y quizás el transcurso cultural va quedando reducido a este evento: la desposesión definitiva del mundo, de la *imago*, de la posibilidad de representarlo, entre el farrago de vocablos y conceptos huérfanos del don de contar algo. Ese intuir de Hölderlin cuando sentía, desde "el cenagal de lo moderno", que cada vez más frecuentemente "debemos guardar silencio porque faltan nombres sagrados, los discursos no tienen nada detrás".

Quizás por la sensación de que habitamos el momento más inapropiado, tardío, o en todo caso definitivamente inútil para preguntarnos dignamente por el sentido del lenguaje, por el para qué de la palabra, por el desasosiego del narrador, es que hoy dichos interrogantes puede que contengan el valor de un acento final, inescuchable. El rapto de una conciencia que, sin pretenderlo cabalmente, balbucea desde la antigua crítica, en una poscultura.

Si uno repasa los anuarios de la historia, si reingresa al pasado, presente que ya *aconteció* —sin reverberancias en nuestro presente— el furor de la palabra cósmica de Bruno, la exploración sombría y tentada de Blake, la enfermedad romántica del alma que pronuncia, ese querer ser en el recuerdo silábico de lo olvidado, el rikeano apresar lo que es en el instante que deja de serlo, el camino del relator hacia el silencio, la palabra en la luz del límite para imaginarla entonces atrás, como morada de retorno, la bíblica espiritualidad benjaminiana del nombre entre las cosas, la numinosidad de Trakl como viajero solitario en los lindes del bosque y del lenguaje, y también aquellos otros estallidos: la palabra autopariéndose entre los que se consideraron vanguardia de lengua para fraguar lo técnico y lo místico en las ciudades de entreguerras.

Pareciera absolutamente traspasada la experiencia moderna, al menos en este es-

pacio de obsesiones: esa crónica donde la palabra (sumergida en la selva de discursividades victoriosas) inauditamente encontró voces en tensión en términos poéticos, filosóficos, crítico-culturales, que quisieron reponerle al decir de lo real sus originarias transparencias, rescatarlo de las instrumentaciones, escuchar de la palabra su mostrarse, para recién entonces ver si se podía descifrar lo que importaba. Podríamos coincidir en que aquel extraño desgarramiento en lo moderno, ese viaje lingüístico lidiando contra las ruinas de lo trascendente, o soñando con otra estación humana del pronunciar, es hoy una búsqueda



de casi desvanecida, un pulcro aniversario de exégesis literaria.

La desnarración es nuestro mundo poblado de signos, hablas catalogadoras, mediaciones notificantes, cotidianidad comunicacional, lógica informática del existir. En lo liso, en lo llano, en lo descuberto, no quedan resquicios. Tampoco el "hedor de la frase" que expoliaba el virulento ánimo de Karl Kraus, cuando podía, aún, en lo brutalizado por definiciones, convocar el silencio: ese camino hacia las fronteras de lo masificado. Nuestra conciencia, en todo caso, ya no apocalíptica y más bien convertida, es que esas fronteras desaparecieron: nos encontraríamos en el relato "utópico" ilimitado y logrado. Todo es traducible, situable, incorporado, ambientado, accedido, inteligido, insumible, adaptable. La palabra racionalizante aplaca, tapia, cementa, exorciza en el chillido, en el dato o la teoría, lo impredecible personal y masificado. El cruce de ilusionismo científico como única interlocución de verdad, del despliegue de lo tecno-operativo como servicio, del interés estadístico abstracto por lo social desde el contrato entre mercado y disciplina académica, es el modelo desnarrativo que homogeneiza los planos audibles: verbalización periodística, imagen videofónica, discurso político, transmisión del saber, estética de masas, publicidad y afirmación pragmática de lo teórico socio-psico-social.

La palabra ha devenido experiencia de desmemoria, terminología que sólo remite al contrato con léxicos cerrados. Su realización instrumental fue la travesía hacia la pérdida de toda resonancia que reabra su historia espectral acumulada, que reponga la ambivalencia de pronunciar el mundo, la efímera verdad de lo enunciado, la amenaza de los otros caminos y palabras silenciados por el propio decir de la palabra. A los costados de la enunciación sólo flota el disciplinario y reductor totalitarismo de lo idéntico. El pronunciar, el narrar, es el momento cadavérico: su misión tecnopoética es dar cuenta de que la palabra pasó a ser el instante neutro, podado de pesares y tentaciones. Un simulacro de mostración de lo real carente de identidad, donde se han extinguido el narrar y el narrador, la

relación del hombre con sus cosas, las huellas de esa motivación irremplazable del contar. Lenguaje como simple mediación extrañada de su destino exploratorio. La homogeneidad del modelo/texto nos devuelve el vacío del experto en usos del lenguaje, del administrador de una jerga críptica o masiva, donde el relato se ha despreñado de su por qué, de sus génesis conjetural, prometeica, desolada, transgresora: subjetiva. Y por lo tanto, de los silencios que convoca, de sus bordes oscuros, de su deseo narracional que lo desprende del mutismo.

En el desaparecido espesor del lengua-

je, en el olvido de su ser comarca de imágenes, esperas, iluminaciones y encuentros de historias, sobrevive el gesto ínfimo del escribir, apenas una capacidad gestionadora de las palabras de un código, la ilusión de "lo abierto" a la diferencia: la extinción de las identidades. La autoritaria y totalizante operatoria técnica de la palabra, y el reticulado cultural de un mercado que escinde, institucionaliza, alfabetiza, propone el lugar o agujero de la palabra: la mediación funcional. Lenguaje por lo tanto exiliado de su travesía como conocimiento, palabra expulsada a una misión sin atributos, voz/imagen secularizada de su tragedia, desespiritualizada, carente de todo asombro, desconcierto o viaje esperanzado, para volverse lógica referencial, *vehículo* de un mundo que ya no le pertenece.

Precisamente en este campo de exterminio, donde según Benjamin se pierde "la antigua narración", donde nadie "tiene ya algo de sí para contar al prójimo", es posible no obstante pensar en términos antiutópicos. Resistir el quimérico bálsamo cultural del presente, que ya habría (a través de sus esferas y disciplinas) *producido todo*, para que cada deseo encuentre su

consumo pronunciado. Podría decirse que Wenders y Herzog reiteraban, en su conversación de la torre, la experiencia de lo yermo de la modernidad cuando se aneja en la idea de sus sueños quiliásticos cumplidos, en los finales hegelianos y armoniosos de la historia, en el "arribo del futuro" al no poder soportar la oscuridad de este último. Ambos cineastas ensayaban un diálogo trágico-moderno, plausible de remontar hacia atrás por una historia estética cumplida, pero que sin embargo retorna a través de ellos como zona mítica de sensibilidad poética. Y si bien dan cuenta de una experiencia que parece ya consumada, donde "todo está ya construido" y sólo resta "el paisaje degradado" (que los sitúa en las puertas de una condición posmoderna en cuanto a interiorizar los mundos del mundo), regresan a la ilusión del misterio, del enigma, de *reencontrarle un destino* a sus escrituras.

"Imágenes para nuestro ser profundo", "imágenes puras y transparentes", y esa figura de Wenders de descender "al caos de la ciudad", que redibuja el aforismo moderno/post de Wittgenstein de que, "al filósofo, hay que viajar al viejo caos y sentirse a gusto en él", son argumentos que hacen reingresar una problemática autoral y de relato, todavía no extraviada para siempre.

Se puede afirmar, en esta perspectiva de recobrar destino para la palabra-imagen, que la saturación y fractura cultural que atravesamos nos deja, en tanto condición extrema de caducidad de los sentidos, la posibilidad de *otro ensayar* con la palabra en las afueras del magno texto de la utopía tecnocientífica cumplida: fugar de dichos textos leyes, "excavar como un arqueólogo" en busca de objetos, señales, indicios, que quedaron como débiles estridencias detrás de las consagraciones discursivas. Preguntarle a lo narrable, por nuestra subjetividad aún desconocida. Reponerle historia y alarma a las palabras, y también la inclemente evidencia del silencio que inauguran con su aparecer. Liberar el ensayo, desde un itinerario del saber de lo poético, en tanto se lo alucine como tensión irredimible.

Por las callejuelas de Venecia cuenta Marcel Proust que se detuvo en medio del empedrado "desigual y brillante", y le pidió a sus acompañantes del paseo que continuasen la marcha. Deseó estar solo, "un objeto más importante me ataba, aún no sabía cuál, pero en el fondo de mí mismo sentía estremecerse un pasado que no reconocía". El indicio de la vida, la imagen, la palabra: en Proust, éste es el peregrinar por un lenguaje que está afuera y adentro, que descifra y conjuga, que despabila y nos devuelve lo nuestro desconocido, las escrituras que portamos sin saberlo, las que nos estarían aguardando.

Nicolás Casullo

MELODIAS, SONETOS, PAPERS

Todo podría haber sido de otra manera si las ciencias sociales originarias hubieran preferido, como modelo prototípico de legitimación, *al arte* en lugar de las ciencias exactas. Las intenciones metodológicas, vocacionales, estilísticas y el modo de relación con la confusa e improbable empiria hubieran trastornado dramáticamente el vínculo entre saber y sujeto de conocimiento. Podríamos sospechar que los primeros sociólogos habrían tamizado los datos a través de la romántica *angst*, la tensa, tersa luminosidad de los impresionistas, la wagneriana tempestad o la estéril y lúcida gestualidad dada. El prócer del aula sería Van Gogh en vez del Sr. Comte, nuestro abanderado Balzac o Dumas antes que el camarada Marx, y quizás Tzara oficiaría de niño monitor en lugar de Herr Weber.

Pero el bisturi cortó por lo enfermo: la cirugía positivista escindió a las artes de sus gemelas, las ciencias sociales. ¿Acaso las sociedades no son paisajes, la lucha de clases un teatro, los códigos de comportamiento valses o tangos y los integrantes del elenco, acto-

res? ¿No descienden del mismo origen etimológico las palabras *teatro* y *teoría*? La verdadera sociología, desaparecida prematuramente, puede ser hallada en gaudiosas ornamentaciones, en folletines de cuarta o en esas desconcertantes poemáticas surreales no en la solemne escolástica del *Das Kapital* o de *Economía y sociedad*. Prueba de ello son los intereses *menores* y vergonzantes que esos padres fundadores ocultaron tras los pliegues de la Gran Teoría: la música en Weber, la aventura y la femineidad en Simmel, el esoterismo en Saint-Simon.

Para acercarse al referente empírico con absoluta libertad, hay que hacerlo mediante la curiosidad alerta tamizada por la *indisciplina estética*, pues cuando una descripción no es sinfónica o atonal, cuando un informe de investigación no es soneto o caligrama, cuando un gráfico no está investido por la ráfaga futurista o *fauve* de un *clip*, nos hallamos ante el texto sociológico, *a secas*.

La comprensión del trabajo sociológico como una retórica de las estadísticas ha sido el destino de estas ciencias. Del "informe de investigación" de la época germaniana al consabido, aburrido *paper* del centro de "investigación", pasando por el texto revolucionario de los jóvenes dinamiteros del '73, ciertas sacrosantas verdades persistieron: la matematización de la naturaleza social, el apego a la sustancialidad objetiva del documento, el homenaje al dato, la autolegitimación del texto en relación con su hipotética y productiva "significación social", el cierre catastral del territorio disciplinar como paso necesario en la delimitación de incumbencias profesionales, y, *last but not least*, la adecuación de la formalidad textual y de sus enunciados al mercado, de ideas capitales o de capitales sustanciosos. Se argumentará que los temas del debate han cambiado, pero poco importa cuál es el tema en cuestión, sino *analizar las condiciones mismas en que se debate*. En las instituciones académicas hallamos lugares comunes y publicaciones de capilla, andamiaje técnico de un eclecticismo fastidioso y desapasionado; una moral de la profesión taylorista y grave; y un modelo de escritura que abusa de la incestuosa primera persona del plural y de necias cuantificaciones, gélida *data* para un compendio de verdades inútiles que podría motivar nuevamente la respuesta indignada del Pozzo beckettiano: "No lo sé, ¡déjeme usted tranquilo con esas idiotas preguntas sobre las fechas!"

Pues la metodología, cuando no es pura y simple operación lobotómica, es castración: se aprende, no a pensar por sí mismo o a *poner el cuerpo*, sino a engullir el *corpus* teórico y a fotografiar del exótico manicomio urbano el ornato y los oropes más obvios y estandarizables. Estadísticas, censos, teorías y patristica sociológica no son más que tecnologías aptas para amordazar a la Musa. De allí que la prioridad en esta escritura no la posea el artista sino el vademecum disciplinar. Obsesionados por armar el *puzzle* social, los sociólogos quedan encastrados a la sociedad mediante la pátina profesional, en vez de ser *raptados* por ella. Supongo que el único método aconsejable es la hostilidad a todos ellos, pues la creatividad en las ciencias humanas depende, al decir de Breton, de pasear por el decorado urbano *con el ojo en estado salvaje*.

¿Quién habla en un texto sociológico?: interrogante político que permite problematizar la relación de vicariato tradicionalmente sostenida con el objeto de conocimiento. El majestuoso "Nosotros" del discurso científico es el pasaporte o *lingua franca* a través de la cual se sueldan consensos en las comunidades académicas. Por el contrario, hablar en nombre propio simboliza el homenaje debido a la ambigüedad de lo existente. Esta profesión de fe del autor inicia la búsqueda psicofísica de los tonos que la propia voz orquesta a fin de trabajar textualmente el *timbre* inconfundible que vibra en ella. No es ocioso mencionar las perversiones que el abuso de esa primera persona engendraría: la vanidad autobiográfica o fetichizar el apellido para integrarse a espacios de consagración intelectual, donde una *economía del prestigio* acaba manipulando por vía narcisista a un texto. Se trata de formas mezuñinas de la puesta en juego del propio nombre, que lo reducen a un "yo hablo" en vez de posicionar el nombre propio bajo la Espada de Damocles del ostracismo.

Como una marca portada en el cuerpo, el estilo permite imbedir la forma aséptica del discurso sociológico a la vez que honra la singularidad irreductible del autor consintiendo orlas caprichosas o la enunciación de proposiciones sólo sostenidas en una política del yo. El uso disociativo de los enunciados podría constituir el tercer sostén de un compromiso novedoso del autor con la escritura sociológica: uso de la cita como espacio de fuga, uso maquiavélico de la presuposición —en relación con el lector—, soslayamiento de los extremos comienzo/conclusión a fin de multiplicar el laberinto, discurrir el len-

guaje por el texto en modo estriado, divertido o perturbador, permitirse, con relación a los datos, el plagio, el uso apócrifo o el trato sádico. Es dudoso que el texto de la sociología, acostumbrado a los procedimientos teóricos e investigativos *prontuarios* y a la miopía del especialista, pueda tolerar el arsenal mencionado.

No está de más alertar contra el *ensayismo* como un probable nuevo canon en las ciencias sociales, pues podría transformarse en el soporte textual de la tan pregonada y moderna transdisciplinariedad, o bien en una suerte de solipsismo prepotente que sustituya los datos lógicos por la caprichosa contundencia del tono literario. Al ingresar la ciencia en su época de la reproducibilidad azarosa e indiciaria, el ensayo puede resultar una etapa superior de la lucha de frases; tanto como el texto sociológico clásico, formal y cortés, resalta como contracara simétrica de la moneda estatal a la cual servía. En un texto no hay sujeto ni objeto de conocimiento; pueden coexistir, en cambio, múltiples terrazas e infinitos túneles, zonas viscosas y arenas movedizas, campos de batalla y cotos de caza exclusivos, húmenes aún vírgenes y arquetipos jungianos: *intensidades* que aguardan el "estado de ánimo adecuado" de parte del lector. Por ello estilo es, según la teología novaliana, "escribir



libros como se compondría música", y no la postulación del ensayo como forma inversa del *paper*.

Cabría mencionar, al fin, el motivo fundamental que hace del texto sociológico un *paper*: se trata de un efecto de la *deseroticización de la Universidad* y de los *espacios intelectuales*. Ni modo de autoconocimiento existencial, ni objeto de amor y odio, apenas dinero cultural; los textos circulan por la avenida académica *sin el menor riesgo*, pues no pasa nada. Traducido al alemán, esto significa que se ha producido una pérdida de "ser", una ausencia espiritual en beneficio de la espiritualidad catódica de las videopantallas. Por eso mismo, en estos tiempos la forma más seria y ejemplo por antonomasia del texto sociológico es esa presentación ridícula de la carrera académica y de la vida llamada *curriculum vitae*.

Christian Ferrer

¡VADE RETRO, SATANAS!

"Nosotros, profesores de la ciencia del orden, tenemos al menos como un deber el encargo de enseñar el respeto al orden y a la ley."

C. Giraud, *Revue de législation et de jurisprudence*, 1846, p. 116

Corría el siglo XII cuando el canonista Sicard de Crémone propuso su prolífica clasificación de los diversos casos ilícitos de la espermatórea. Hombre docto y prudente, Sicard distinguía la *ex humorum superfluitate*, la *ex crapula et ebrietate* y la *ex precedente cogitatione*, diferenciándolas netamente de la *ex natura debilitate*, *in his casibus* —evidentemente— *non imputator*. Conocida es, por otra parte, la distinción entre la *fornicatio simplex*, la de *meretricio* y la de *peccato contra naturam*. No tanto —creo— la jerarquización del pecado sexual propuesta por Thomas de Chobham en su *Summa Confessorum*, según la cual "*turpe autem est innaturaliter virum in muliere, turpius in membris proptis, turpissimum mulieris inter se et viros inter se, diabolicum si vir vel mulier exerceat cum bruto animali*".

El discurso de la censura regatea el objeto de deseo, convoca una carencia, ofrece una versión estereotipada —un *ordo* previo— de la propia falta, administra una pena. Policía del orden moral, el discurso canónico invita al pecador que sufre por su deseo a buscar sustitutos al objeto prohibido. El primero de ellos: la Ley misma, travestida, ahora, en objeto de amor.

Ensayismo. Literatura. Generalismo. Especulación. Filosofía. Metafísica. La Institución persigue a sus rebeldes y los recupera a través de las categorías. Categorías que nombran estilos amoratorios o escriturarios, que sancionan los placeres de la carne o el placer del texto, que limitan y organizan desde fuera el espacio en que el Poder puede —en torno del control de las formas— mantener su Verdad. Los expertos ordenan los rechazos en sabias clasificaciones que la Ley ha fabricado de antemano. La Verdad es la de la Regla: al sujeto no cabe sino reconocerla repitiendo el discurso textualmente recogido para él por una burocracia dogmática y servil.

—¡Mucho cuidado, jovencito!

Por una organización —decía— empe-

ñada en transmitir su amor al Príncipe y asegurar por él la comunicación de las interdicciones. Como la lengua para Barthes, el discurso de la censura no tiene afuera. "Ante este juego de una lógica pura, la rebelión se pierde, se disuelve en nomenclatura, se distingue en clases de errores", escribe Pierre Legendre en *El amor del censor* (Anagrama, Barcelona, 1979:182).

De errores o —más bien— de pecados: más allá de cierta frontera que separa la zona de los saberes tolerados de un territorio prohibido al esfuerzo interpretativo (la Verdad, enseña Nietzsche en *Ecce Homo*, es un problema ético; el error, una cobardía), cualquier indagación es subversiva y, por lo tanto, culpable. La herejía es un delito; el error, una inmoralidad; la escritura, el sitio mismo de la falta. El poeta es al discurso de la ciencia lo que el pecador al de la religión. La Ley ha previsto su sitio: la excomunión o la insanía.

Pero también el camino de su redención: la sumisión amorosa al saber magistral —y a sus formas. El empirismo que, repitiendo los viejos gritos de guerra del cientificismo germaniano, se ha instalado entre nosotros, que recorre triunfante las aulas de nuestras facultades, las oficinas de sus funcionarios, los centros de investi-

gación, los colegios de todo tipo, que —por cierto— constituye menos una epistemología que una estilística (sanciona menos una forma de vinculación con la verdad que un modo de relación con la escritura), ocupa orgulloso el sitio de esa Ley, de esa Palabra que prescribe y que perdona y que —haciéndolo— logra el amor incondicional, la sumisión absoluta, el culto fanático de aquellos sobre los que se ejerce.

Preguntad por las razones de un tal fanatismo. Escucharéis hablar, sin duda, de las "responsabilidades" del intelectual. De "la famosa 'toma de conciencia' de las 'responsabilidades' que, de hecho," —como escribe sin piedad René Lourau— "es el acceso al rango de servidor más o menos patente del Estado, identificándose con él a fin de permitir que se desarrolle el discurso delirante del poder. Este tipo de funcionario del universo provocaba éxtasis a Hegel. Y sigue produciendo una admiración religiosa y transpolítica de la derecha a la izquierda" (*El Estado inconsciente*, Kairós, Madrid, 1980:24).

Queda rogar a Quien corresponda que no nos deje caer en la tentación.

Amén.

Eduardo Rinesi

ESCRITURA PSICOANALITICA: LA EXPERIENCIA DE LOS LIMITES:

Des-sujetarse de la escritura de los padres resulta y toca lo transgresivo.

Manteniendo el hilo con lo histórico-cultural que nos constituye en un mismo movimiento de afirmación, la idea es solicitarnos un proyecto de actividad *propia* (fuera del desciframiento y la liturgia celebratoria y aun inspiradora que retoma o rehace una y otra vez el camino de un padre legador), una solicitud a una individualidad creadora que pide una intensidad activa de inclusión subjetiva en su trayectoria.

Un arte de las nominaciones como forma de esa autonomía ejercida en una selva de vivencias y sentidos.

Se pide que un Yo comience a ser centro de la historia sin la pesadez metafórica que tiene hoy el tema de la subjetividad en los haceres científicos y en sus lindes.

Una petición hacia ese Yo hacedor de relatos ("publicables") necesita autorizarse en su intimidad propia respondiendo a diversas lealtades con las que sabrá pactar un compromiso aceptable, por ejemplo con: el dominio de lo privado, el derecho a una tensión a realizar en un "comunicable" un testimonio escrito de Otra historia que en ciertos puntos será Una e implicada con la suya propia (alejada del ceremonial de conjuro de los "históricos clínicos" asépticos pero también inspidos), exigirse un deslinde de sus propios



fantasmas naturalmente "tocados" en la historia, exponerse a la mirada plural y anónima y sus impedimentos posibles junto a lo posible también de una gratitud por recibir reflejos o destellos de historias inquietantes pero inspiradoras y tal vez atrapantes.

En tiempos en que la figura del Yo potente que se autoriza a aventurarse donde "no lo llaman", donde no hay garantías ni conocimiento previo sobre el amor, rechazo o indiferencias que podemos despertar o hacer aflorar, no está muy prestigiada (por las enseñanzas duras de un siglo donde las prepotencias megalománicas y otras hierbas han dejado más víctimas a la vez que recibido todas las impunidades) y afirmar una tal dimensión para ese Yo resulta un tanto peligroso.

Ni Yo-genio, ilimitado en su arquitectura catedralicia o monumentalista, ni Yo-trágico de las constantes "caídas", ni sufriente de reminiscencias de las grandezas celebradas del padre pero prohibido de aventurarse solo. Tampoco el Yo del cuasi-ocultismo, oficiante y hablante sólo a sus pares de secta.

Se trata de localizar las escisiones y exponerlas a la luz de una cierta armonía que un pensamiento sedimentado pueda ofrecerle junto a una tensión con los oficios, usos y artificios del lenguaje; que dejándose (en el mejor caso) trabajar casi poéticamente permita un lugar cómodo-habitable, un lugar de residencia para una escritura de psicoanalistas puestos en sintonía con la época y consigo mismos.

Cuerpo textual construido con la masa y los materiales de su vivenciar cotidiano. Masa de relatos que son opuestos a lo anónimo, a las clasificaciones, a lo intercambiable. Lugares todos únicos (las citas con cada analizado), diferentes cada vez de una sutileza singular no igualable a ningún material ultrasensible de la manipulación técnica.

Razón crítica-razón humanística-razón estética y analítica que busca síntesis en el Encuentro, pero también a solas.

Hay caídas y tentaciones. Lógicas.

Freud empieza su edificio fundacional al final del siglo pasado. Hace 100 años. Los destinos de una herencia semejante han traído tiempos de fragmentación y dilapidación. También de creaciones, dispersas unas y muy sistemáticas otras.

Un siglo es mucho tiempo para este final de babilonia. Babel-selva de sentidos-caminos trazados y cientos de encrucijadas donde caer o detenerse, plantarse, fosilizarse o dar saltos al vacío. Un tiempo acelerado, al menos ya claramente tridimensional nos impacta y a veces impugna.

¿Qué lugar es ese tan protegido en el que se desarrolla una aventura hecha en el paso a paso del privilegio del amparo total, la secretud y la intimidad más protegida?

Un lugar que siempre trataremos de preservar pero que puede sin atacarse ser fuente de algunos otros relatos en tiempos como éste de agoreras sobre apocalipsis, final o muerte del relato, disipación "pragmática" del sentido.

En ese sentido, serían narraciones casi contestatarias de hechos, que escuchan el desafío de esos Poderes que, al nombrarlo, invocan los tiempos de Final e impugnan la existencia de esas fuentes de vida *real* que ciertos textos podrían garantizar en su existencia.

Aventar desde esta esfera esa figura desdichada del sin sentido o del fin del sentido. Comienzo y re-comienzo de historias, del otro lado de la escritura "ocupante" sobre el fin de la historia, el agotamiento de los relatos, la fosilización de esquemas supuestos y sepultados vivos...

Proyecto incompleto de la Modernidad, al decir de Habermas, a retomar.

Desde estas áreas o confines de la vida, en que ésta no es final sino continua apertura, el interrogante mayor es el que nos plantea si es *des-construible* el propósito represor

consumado más que consumido de separar al cuerpo, llama y llaga viva, de los fósiles y decrepitudes corruptas de textos y formas escriturarias totalmente alejadas de un afán de comunicar, atraer, inventar, por la vía privilegiada de la elaboración misma de la escritura.

Una desacralización sí consumada puede quizás hacernos conocer otros tiempos (Utópicos) en que volver a integrar los sentidos como sensaciones, la sexualidad en sus placeres y padeceres, las provocaciones todas que un cuerpo *reunido* emana, volviendo formulable un decir perdido o extraviado que se reencuentra con el cuerpo del texto gestante.

El placer del cuerpo textuado no debe ser poseído por los descendientes de los que han ocupado "con derecho" las posiciones de padres o madres fundadores.

Sólo se debe repetir ritualmente aquellos actos que vuelven a recorrer los caminos de lo ya definitivamente instituido.

Reproducir lo ya producido: sólo seremos reproductores y no creadores. Posición que los ubica en el lugar de Dios —a unos pocos— de los únicos— y de oficientes al resto.

¿Cómo no sentir los peligros de toda salida de las idolatrías y adhesiones inconscientes así fijadas? Salidas posibles a un encierro de tales características mentan la Figura del Héroe, no prestigiada en un siglo en que éstos estuvieron atrapados por la condición del Mártir.

Entonces nos queda deshacer este embrujo teologizante, y aceptar fidelidades acordes a tiempos donde no hay lugares para dioses, brujos, héroes, bufones ni caballeros andantes.

Una fidelidad al espíritu fundador queda por ser retomada quitándole exclusividad o monopolio a la actitud del Escucha condenado, o la del Sujeto Tachado.

Escritura mestiza donde narrar y teorizar se mezclen y muevan de modo versátil y sutil.

Una experiencia propia, una escritura que la instituye y presta anclaje, un cuerpo que se cuenta en su estar implicado por amores y rechazos, un pensamiento que se vea atento a los excesos de la subjetividad libre como a las tentaciones teorizantes.

Situándonos en los puntos de intersección o zonas donde confluyen búsqueda de verdad, solución a algún enigma más la lucidez de la intuición de la sin-verdad y la experiencia de los límites y la sospecha.

Textos que *ensayan* desde el lugar mismo donde el autor se sitúa marcando visiblemente que éste es de deslinde: su mirador.

Testimoniar en la traducción desde nuestro campo específico, de un crédito otorgado de antemano al carácter de acceso a los mundos posibles por la palabra que los dice, y que ensaya su escritura descubriendo sus caminos al hacerse.

Elena Frizman Bosoer

LOS MORTALES PELIGROS DE LA TRANSPARENCIA

¿Ciencia o poesía? ¿Transparencia o misterio? Nada más incómodo para el pensamiento contemporáneo que sugerir estas oposiciones. Pero ¿en alguna circunstancia podrían encontrarse los lenguajes (es decir, los saberes) de las ciencias sociales y aquellos vinculados al espacio estético? La pregunta puede parecer antojadiza y sería fácil sacársela de encima diciendo que la ciencia y el arte están tranquilos cada uno en su espacio específico y que pretender compararlos es un pasatiempo irrelevante. No faltarían ejemplos de personas que ejercen, sin interferencias, ambas prácticas: economistas amantes de la música, sociólogos pintores, semiólogos novelistas. Confieso que el tema me genera inquietud. Tanto, que me resultaría placentero creer simplemente que una cosa es la ciencia y otra el arte y que por lo tanto no se encuentran ni se oponen, que ambos están bien instalados y que son igualmente útiles y necesarios para la vida humana. Eliminado el problema, o demostrada su esterilidad, aquí mismo concluiría mi modesto comentario y les señalaría a los editores de Babel que todo ha sido una lamentable confusión.

Sobran, sin embargo, los motivos para persistir en el interrogante. Apenas expuesto, me interpela a mí mismo; y empiezo

a comprender por qué me resulta inquietante. Algunos debemos reconocer que durante una parte considerable de nuestras vidas hemos creído que ciertos lenguajes de las ciencias sociales hablaban la verdad. Los que recorrimos formas diversas del marxismo vivíamos, al menos, dos certidumbres. La primera afirmaba que existía una historia humana con leyes autónomas que la orientaban en una dirección determinada; la teoría que daba cuenta de esas leyes era un lenguaje riguroso que permitía interpretar el pasado y el presente y autorizaba prever las formas del futuro. La segunda, que confirmaba a la primera, demostraba empíricamente la corrección de aquel andamiaje teórico: una porción del mundo había llegado al lugar previsto, el socialismo. También es verdad que muchos descreímos hace años de tales andamiajes y a veces los reemplazamos por otros igualmente efímeros. Hubo quienes intuimos que no se trataba de perfeccionar (actualizar o corregir) aspectos insuficientes de aquellas teorías sobre la sociedad, sino que era necesario descartarlas porque sus fundamentos eran engañosos. A partir de esta creencia los caminos elegidos fueron disímiles. Gran parte de los "científicos sociales" permanecieron en el terreno de la absoluta secularidad en

la que enraiza el marxismo; los corrimientos no trastocaron las convicciones de un laicismo sin fisuras. Los unos, desechando el socialismo pero no su situación de profesionales y especialistas, comenzaron a discernir las virtudes del capitalismo. Otros, también especialistas, adoptaron el lenguaje del "posibilismo" teórico que sigue nombrando al socialismo pero con énfasis tan marcado en la "ética de la responsabilidad" que olvida la porción de la otra, la "ética de la convicción", que el mismo Max Weber consideraba irremplazable. En fin, el cuestionamiento al marxismo de algunos socialistas no les permite rescatar lo "no científico" —y seguramente lo más perdurable— de Marx: su indignación moral ante un mundo que caía bajo el dominio del pensamiento técnico que no sólo multiplicaba las injusticias sino que alejaba a los hombres de su esencia humana.

Ahora, cuando se diluye sin pudor el socialismo de los países socialistas, parece llegado el momento de ver las cosas como después del diluvio. Pero la analogía es falsa: ningún diluvio concluyó con el socialismo; no hubo castigo, ni nuevo pacto. Ha ocurrido más bien un regreso a las fuentes. La persistencia, ahora sin máscaras, de un lenguaje que pretende la transparencia de lo social y, más allá, la transparencia de lo humano. Lenguaje de un conocimiento que se sustentó a sí mismo en un razonar tautológico y que hoy expande su instrumentalidad en la forma universal de mercado.

Retrocedamos. Hacia 1870, en plena algarabía positivista, Dostoievski piensa en Dios y publica *Los demonios*. Eran tiempos de modernidad en la Rusia burguesa, cuando las ideas materialistas intentaban desprenderse de cualquier creencia —de cualquier ética— que trascendiera la razón humana. Allí actúan los "endemoniados": terroristas del movimiento nihilista. Dostoievski encabeza su novela con unos versos de Pushkin: "Por más que miro, no veo. ¿Nos hemos extraviado? El demonio, según creo, es quien nos ha trastornado". En el largo relato, un breve clamor —síntesis de la desesperanza— adquiere carácter de descubrimiento y revelación. Virguinski grita ante el cuerpo muerto de Shátov: "¡No era esto, no! ¡No era esto!".

Los hombres, extraviados, hacen el mal en nombre del bien. Durante los ciento veinte años que han pasado desde 1870, se ha repetido la exclamación, una y otra vez, ante el horror producido por los hombres. Siempre en nombre del bien. "¡No era esto!" nos lo hemos dicho nosotros mismos para afirmar que los sueños eran otros, que la promesa era distinta. No era éste el vivir apetecido; no era el Demonio sino Dios quien debía esperarnos al final de la jornada. La revelación es acongojante porque muestra lo siniestro; la aparición de algo monstruoso como resultado de haber colocado en el altar a una divinidad que no supera la medida de la soberbia humana. "No era esto" expresa, en su afirmación agónica, el cuestionamiento más radical que se formulan los seres humanos de nuestro tiempo. Berdiaev sabía que "Los demonios no es una novela de la época contemporánea, sino de la futura" y ahora vivimos ese futuro.

El grito "¡No era esto, no!" culmina el drama dostoievskiano. Luego sólo queda la sensación de lo absurdo del mal, la muerte para nada. Shátov, que había sido miembro del grupo conspirador, terminaba de ser asesinado por sus compañeros, entre los que se encontraba Virguinski. Ningún ordenamiento podía otorgar lugar a la muerte de ese Shátov que unas horas antes había sentido la felicidad de ser generoso, la alegría incondicionada del amor y el persistente asombro ante el misterio de Dios. Frente a la muerte, Virguinski descubre la magnitud del acto. Sin embargo,

está ausente la grandeza de lo trágico. En la tragedia un destino primordial se cumple como consumación de lo que es y su inevitabilidad no restringe la culpa. La tragedia admite el dolor, que también hace a lo singularmente humano, y elude explicaciones esperanzadoras. La esperanza no cabe cuando cada acto es definitivo: en la tragedia los hechos son para siempre (por eso su retorno eterno), hay algo de absoluto aun en los más insignificantes. Nunca carecen de sentido porque están inscriptos en un orden infinito. La muerte de Shátov había sido resuelta por la "organización", cuya verdad surge de sí misma y por lo tanto no debe responder a nada. Siempre es inocente. La "organización" se autoidealiza; es sustancialmente frágil. Cuando los fundamentos de la acción son meramente humanos, el sentimiento de culpa y hasta los castigos que sobrevienen no dejan de ser artilugios para justificaciones posteriores. No es por castigo —en cambio— que Edipo engeñe voluntariamente. Es el reconocimiento de que sus ojos fueron inútiles para ver el mal del que había sido instrumento. Reconocimiento de una ceguera más honda que la simple pérdida de la imagen de las cosas. Su acto de engeñarse es, en rigor, el comienzo de otro ver. Culpa como posibilidad de otro destino. ("Todos somos culpables; todos lo somos y... ¡si nos convenciéramos de ello!", había pensado Shátov no mucho antes de su muerte.) La desolación de Virguinski se alimenta con el sentimiento de que él podría haber hecho otra cosa. Su acto, a diferencia de la acción de Edipo, no era neceria. Su voz, "¡No era esto!", alude a la

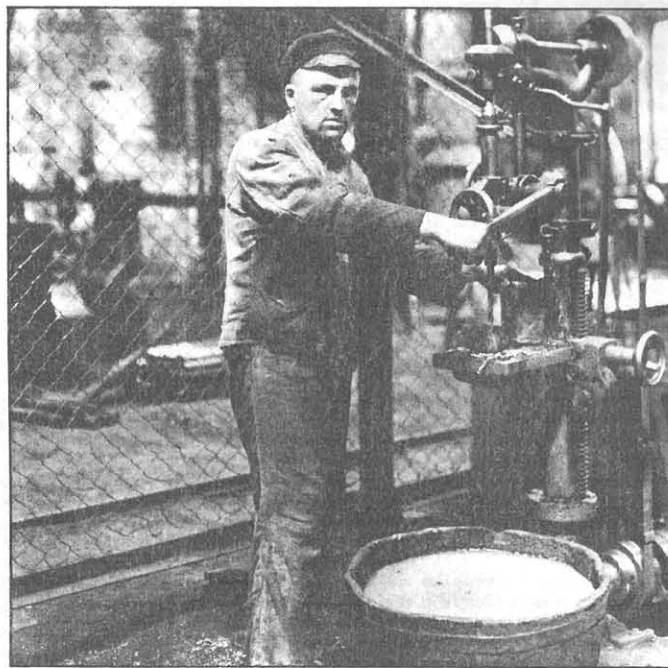
Shátov junto con la incapacidad de los ojos de Edipo para reconocer esas muertes. ¿A cuántos crímenes se han aliado nuestros discursos? ¿Qué nuevos lenguajes preparan el desierto que insinúa el nuevo nihilismo que idolatra a la ciencia y rinde culto a la técnica?

Alguna vez murió la tragedia y con ella, cuenta Nietzsche, se perdió la poesía como fundamento del vivir. La *tejné* dejó de ser también *poiesis*. La técnica, en el espíritu de Heidegger, dejó de ser producción que adviene para convertirse en dominio planificado en "conminación provocante". El acontecer cedió frente al cálculo. Poesía y técnica dejaron de ser una misma cosa —*tejné* dejó de ser *poiesis*— y el hombre empezó el camino de ser instrumento de los instrumentos que había construido. El lenguaje dominante en las ciencias sociales (los discursos verdaderamente iluminadores sobre la sociedad hablan otros lenguajes) ha contribuido a forjar una visión maquínica del mundo; permanece ciego ante el mal que muestra rostros inclassificables. Alejadas de la poesía, las palabras del pensar técnico dejaron de crear —"en el principio fue el verbo"— y se resignan a expresar lo previsible. Una concepción totalitaria de la ciencia intenta cuantificar todo, controlar todo, aun aquello que se acepta como imprevisible y que se lo incluye como variable del sistema total. La naturaleza, de la que el hombre se excluyó caprichosamente, fue declarada enemiga y, por lo tanto, sujeto de dominación. Las cosas y las palabras, la vida y la muerte, requieren ser calculables, computables, para conocer la dimensión de lo

se persigue a través de la acción política, que se sirve de medios violentos y opera con arreglo a la ética de la responsabilidad, pone en peligro la 'salvación del alma' (Max Weber). Hasta que la política —que de todas maneras reconoce valores morales— se volvió incómoda para la buena administración de recursos en que se ha convertido actualmente el gobierno de la *res publica*. La implacable lógica del mercado, lenguaje que permea todas las intimidades, arrinconó juntos a lo poético y a lo político. Ambos requieren de la persistencia y el mercado es el "imperio de lo efímero", el predominio de la moda. "Bajo el reino de la moda las democracias gozan de consenso universal alrededor de sus instituciones políticas, los maximalismos ideológicos declinan en beneficio del pragmatismo, el espíritu de empresa y de eficacia sustituye al encanto profético", afirma con regocijo Gilles Lipovetsky. Consenso, es decir, consentimiento; la eficacia como medida de todas las cosas. "¿Por qué despreciar estos factores de cohesión social, de solidez institucional, de 'realismo' moderno?" (*L'empire de l'éphémère*). Tal vez ha llegado el momento de una inesperada alianza entre lo político y lo poético para resistir la seducción del desencanto. "El tejido de las instituciones políticas se deshila, soporta graves desgarrones, no asegura más a las comunidades una cohesión suficiente. Una nueva economía de poderes y riquezas necesita que los intercambios se operen rápidamente y sean universales. Las instituciones estables de la política resultan, a menudo, perturbadoras. O bien ellas reivindicando su justeza, y, en consecuencia, una perennidad inmóvil, o bien su ferocidad, que les permite durar, aporta sus obstáculos propios a la rapidez y universalidad de intercambios" (Marc Le Bot).

El lenguaje de la ciencia de la sociedad ha ido perfeccionando su monotonía. A medida que consolidó su formalismo amplió la tendencia a hablarse a sí mismo, lo que parece una constante de las ciencias modernas. La compulsión de pensar para los pares, es decir, para los integrantes de las diversas instituciones del reconocimiento académico, relega con frecuencia el interés por aquello de lo que se trata. Porque, en el extremo, el lenguaje de la ciencia contemporánea sólo trata de su coherencia interna. "Una teoría de errores es superflua cuando se trata de científicos bien entrenados que viven esclavizados por un amo llamado 'conciencia profesional' y luego han sido convencidos de que alcanzar, y conservar para siempre, la propia 'integridad profesional' es algo bueno y que a la postre también recompensa" (Paul K. Feyerabend). El asombro, que está en el origen de todo saber, fue desplazado por metodologías que se obstinan en evitar los desvíos del conocer. Los lenguajes de las ciencias sociales responden, cada vez más, a formas algorítmicas que presuponen las respuestas y que abstractizan la realidad. Lo social —para los lenguajes de las ciencias sociales— se ha ido transformando en una variable más de juegos computacionales donde se simula la historia. Los cuerpos no caben en esos simulacros que para existir —para ser simulacros— sólo pueden poner en movimiento virtualidades, infinitas combinaciones de lo mismo, de impulsos electrónicos.

El lenguaje de la poesía —del arte— habla necesariamente de los cuerpos. No puede dejar de encarnarse porque se vincula a la experiencia vivida de los hombres. Es un otro saber que nada tiene que ver con el conocer de los lenguajes de las ciencias. El arte elude el *sentido* que se otorga a las cosas reales. Mientras la tarea de los sistemas científicos y de la organización técnica contemporánea (que comprueba su legitimidad en proporción directa a su eficacia) es el dominio de las cosas



visión de algo buscado que se muestra indeseable. Pero su dolor presupone que lo ahora indeseable también era querido, que eso estaba contenido en el gesto idolátrico de la "organización".

¿Cuántos Virguinski hay entre nosotros? Su desesperanza se reproduce cada vez que los hombres vuelven sus rostros para observar la historia que inventaron, esa historia que, anota Raymond Aron, "es la tragedia de una humanidad que hace su historia, pero no sabe la historia que hace". ¡No era esto! pesadumbre de ser espectadores perplejos ante el desmoronamiento de ilusiones que algunos lenguajes fueron construyendo. Las narraciones, hasta ahora, han repetido las muertes de

que se controla. Sostener que todo está regido por leyes, aunque algunas de ellas resultaran oscuras, fue el trampolín para imponer esas leyes sobre la sociedad e imaginar que siempre había sido así. El misterio, transformado en una suma finita de preguntas, se convirtió sólo en un problema complejo; un lenguaje, algún día, llegaría a nombrarlo. La poesía, que es misterio, fue comprendida como sinónimo de lo bello y la estética ha intentado construir sistemas de comprensión "razonada" de la belleza. Pero "los misterios sólo se desplazan en palabras si pueden permanecer ocultos; he aquí la poesía" (Norman Brown) y la estética, junto a la política cuando sólo se inspira en la "ética de la responsabilidad", ayudó a despoetizarlo. "Todo aquello que

a través del sentido otorgado, el arte "piensa la presencia de lo real. Lo real como enigmática presencia. El pensamiento del arte es la experiencia de la alteridad enigmática de todo lo real que es objeto de un pensamiento" (Marc Le Bot). El lenguaje poético, en consecuencia, no habla de las mismas cosas que los lenguajes de las ciencias. En algún sentido, las niega: "Mi reino no es de este mundo". Cuando el

"mirar estético" intenta reemplazar al saber sociológico, en realidad se mimetiza con los lenguajes de ese saber; prescinde de lo poético. El llamado "realismo mágico", por ejemplo, que tantas veces ha sido propuesto como la forma más adecuada para entender América latina, lo que está haciendo es reemplazar a otras teorías. Desde esa perspectiva no debería incluirse en el espacio del arte, sino interpretarlo

como una forma más sofisticada, si se quiere, de percepción sociológica; una teoría explicativa más. El arte, el lenguaje poético como lo hemos venido llamando, no explica nada: funda. Por eso no es demostrable, ni falseable. La belleza es un "desatino", dice Oscar del Barco. El lenguaje poético es acto, un acto no perfeccionable que se repite incesantemente. Dostoevski en *Los demonios* conoce poéticamente. El

mal, lo demoníaco —también el amor, el goce, el valor de la dignidad, el sentido de lo trascendente— no es nombrado con seriedad por los lenguajes de las ciencias sociales. Sin embargo, pocas ideas como éstas atañen tan fuertemente a los seres humanos, objeto único que justificaría pensar la sociedad.

Héctor Schmucler

LA ACADEMIA Y LA MAQUINA DE HACER SUSPIROS

He construido, mientras me paseaba, frases perfectas de las que después no me acuerdo en casa. La poesía infante de esas frases no sé si será parte de lo que fueron, si parte de no haber sido nunca (escritos).

Fernando Pessoa

Entre algunos de los misterios elementales del orden, contabilizamos uno que, en honor al intacto límite de la esperanza, llamamos la realidad. Pero ella, a diferencia de la literatura, no está obligada a ser una gran obra: supongo que por eso existen las teorías, el sueño, el merecido relato de la razón, y el ritmo endeble de algunas metáforas. En tal caso, el incesante de la lengua, el inexacto fluir de sus variaciones, viene a coronar, en dimensiones simétricamente alejadas, el turbio juego de las representaciones. Siempre estamos hablando en la academia o en la poesía, en el horizonte incómodo de una palabra disociada, repartida entre el *orden del discurso* y el *proliferar de la alegoría*. Ante el divino desorden, la sociología nos reclama una exhibición clasificada de las categorías, un uso del lenguaje capaz de diferenciar formas de contenidos, decorados de esencias, ornamentos de monumentos. Pero el idioma de un texto no siempre está dispuesto a perfilar categorías, pues la gimnasia discursiva, mediante la cual un término queda explicado con el siguiente, aventura la infamia de lo que no cesa, quizá la del estirado infinito: si algunas categorías no pudieran ser sustraídas a la definición, por parte de otras imaginaríamos, en la ineluctancia de esos signos combinados, el desesperado compendio de lo eterno. Hablar, en la lengua académica, es reconciliar la naturaleza metafórica del lenguaje con el filtro discursivo que diagraman los sentidos. Hablar es haber hablado en ese hilo argumental que se revisa —a sí mismo— en el entendimiento, en el necesario pacto de la lectura.

No podemos tener sólo metáforas: no se vive inmortalmemente en la poesía. Ya Fritz Mauthner le había intentado: una vez que mostró, para sí mismo, la exhumación de la ética en la esfera de la razón, elogió un uso deliberado de la metáfora. Había leído, en el vientre de ella, la posibilidad de reescribir a la filosofía como crítica del lenguaje. Vale de-



cir, el pensamiento quedaba libre de coacciones cuando la teoría se asumía apenas como una forma diferente del habla. Los hombres sólo podían aspirar a hablar distinto, a describir metafóricamente el universo: dos individuos, digamos, no denotan la misma cosa con la misma palabra, pues, si las palabras fueran definitivas, si el entrecorrido de sus emblemas proscribiera la lucha de la resemantización, el pensamiento no sería sino una ventrílocua simulada del oprobio, una vindicación del *instantáneo*, acaso, el justificado universo. Todo de una vez y para siempre: lo inmóvil. Pero el paradigma del lenguaje se mueve al ritmo de las piezas que describe: los nombres son sólo metáforas recambiables de lo que perciben los sentidos. En el conjunto de sus denotaciones, el lenguaje se hace, como planteaba Steinhil, puente y barrera entre los hombres: mientras, en el primer caso, podríamos llegar a celebrar, habermasianamente, una *ética comunicativa*, en el segundo nos encontraríamos situados ante lo que Bateson llamó *embrollo comunicativo*, es decir, ante el ruido y la superposición como destitución en la unidireccionalidad de los mensajes.

El argumento de este pasaje mauthneriano recoloca a la naturaleza del lenguaje en el verosímil de la metáfora. Es esta naturaleza lingüística, según Mauthner, la que hace que el lenguaje se adapte al arte y la poesía, y jamás a la ciencia o la filosofía. Sin embargo, el discurso sociológico académico, en su voluntad constitutiva, en el agitado esfuerzo por capturar el orden de las cosas, emerge en un sistema organizado que tiene por finalidad excluir una malformación, a saber: el uso indiscriminado de la metáfora. En este sentido, cuando el fluir de la lengua escapa a las reglas de la gramática, debe someterse al vigia que controla el laberinto de sus metáforas. En tal caso, la metáfora, que en el loco proliferar hasta colmar la techumbre del concepto, y en el poeta hasta aplastar las heterotopías —poniendo la "oreja en la lengua del otro"—, es también asumida en el discurso académico, pero, en este caso, sometida a desfilar por los bordes de un relato que exhibe el punto

fijo de la verdad, no ya en el acaecer que inaugura horizontes verosímiles, sino en la *coherencia interna* de la lógica discursiva. El escenario de la escritura académica se oculta en la emergencia de esa ficción diferenciada a la que llamamos *pretensiones de validez*. Así, la sociología se apropia de algunos de los usos alegóricos de la poesía, pero acirilla el marco ornamental del relato, desnudando al arte como puro adorno de la humanidad o material secundario de elaboración; se deja inundar por ciertas metáforas: a los deshechos los recorre y los descuartiza, luego clasifica sus diseminaciones en la lengua instituida.

En otro aspecto, la genética del lenguaje institucional queda imbricada en una historia de las religiones: el mito, sustento del arquetipo, deja su espacio a la lógica de la idea, soporte de la utopía; es decir, una vez que el discurso científico usurpa el pliegue del texto canónico, la ideología restituye al mito en un doble sentido: el primero es *textual*; el segundo, *escenográfico*. En el plano textual, el dogma, mediado por un discurso de la censura, permanece encerrado en ese tesoro sagrado que tenemos por libro. El sistema occidental de las censuras particulariza un saber que, además de gozar en los géneros, ha sido reagrupado en el comentario del que habla en nombre de una lógica. Pero la verdad dogmática, disecada por el discurso de la censura, juega a borrar, de lo escrito, su huella histórica. En el plano escénico, la verdad del discurso académico aparece autorrevelada en el sitio que ha dejado vacante el milagro. El impulso por homologar el contenido epistémico de la ciencia a la realidad de la institución social supone el pasaje del teatro de la crítica a una exposición pública de sus funciones: el marco en el que tiene lugar esta traducción no es sino el de la *ritualización social* de la ciencia. Así, el nuevo decorado de la racionalidad es el escenario vacío de la misa: la dispersión ensombrecida del ornamento clásico, articulada al *ethos naturalista* del estímulo formal, entrega sus posesiones al gusto estricto por el orden y el monumento, articulado al *ethos puritano* del trazado racional. Ya está: el milagro público travistió su fundamento.

Pues bien, en este travestimiento, el texto revelado de la academia no me parece más que una reposición del discurso canónico. Como dice Serge Leclaire, la promesa de un goce cercano, pero —sin embargo— inaccesible, construye, en el seno de la carencia, una diversificación de los símbolos originarios; el lugar de la fe, en el sujeto del enunciado, no consiste más que en un hacer-creer —del que se vale la institución / el padre— que reingresa, en el sujeto de la enunciación, como lógica de un discurso del saber. Y entonces, así como la censura borra (de lo escrito) la huella de su formulación, la sociología académica tacha, en la extensión de su enunciado, la fuente de la emisión —los hombres, en rigor, son transformados en significante de su discurso. Vale decir, en este plexo de sentidos, hemos sido remitidos del referente (aquello de lo que se habla) a la referencia (lo que hablan) y, dentro de la referencia, de un plano semántico (lo que dicen) a un plano pragmático (lo que hacen al decirlo) (Jesús Rodríguez Ibáñez).

No obstante, a todo esto le subyace un registro desplegado donde la presencia de las reglas (puesto que el orden nos trasciende, siempre estamos en deuda con el sistema social) está intervenida por la representación: la distancia que se explora, entre la representación y la estructura de las reglas, se deja llenar por el lenguaje de la academia —devenido, ahora, ciencia de una ideología... y viceversa. De tal modo que el recorrido que va de una dimensión a la siguiente, de un universo donde el sujeto es víctima de su conflicto particular a otro, en el que se dispone la versión social de un drama político original, se encuentra regulado en el hacer-creer que se instala —una vez que el sujeto ha sido conquistado por una sociología devenida discurso de la costumbre. Es obvio, entonces, que el lenguaje de la academia, al igual que el de la religión, no celebra la manifestación sino en el simulacro de una expresión que resulta ser represión del contenido. Celebra, más acá de su comedia citable, el ser forma desencantada de la metáfora del universo.

No sucede lo mismo con la poesía. Su lenguaje, en verdad, no posee más esencias que el lenguaje representativo: ambos se consumen en el momento de referir las cosas, en ese instante que se extenua cuando ellas se encuentran ya presentes. Pero es posible, sin embargo, nombrar a la poesía como acaecer de la verdad, como receptáculo de una eventualidad destinada a un horizonte fundado y siempre remoto (brumoso), pues su significado sencillamente inaugura, es abridor de mundo —funda mundos ontológicamente indefinibles, es decir: ciertos. Dice George: ninguna cosa está donde falta la palabra. Supongo, de todos modos, que la palabra sí puede estar donde faltan las cosas (es el caso de esta frase, sin ir más lejos). Hay un *ser* que quebranta donde empieza la palabra y, algo que se da, donde muere el sonido del lenguaje —ahí, en el desmoronamiento de la academia. Como si dijéramos: el mundo habla por sus cifras; lo que queda, escribe Hölderlin, lo fundan los poetas. Nos hallamos ante una eventualidad de la lengua que, lejos de erigirse en una *teoría del episodio*, despliega, en sus comisuras, la familiaridad con el mundo, una relación antojadiza con las cosas que la lengua científica, entrenada en apilar catálogos, aniquilando el bordado metafórico de los relatos, no puede ya estreñar. Después de todo, *hay siempre lo que hay, y nunca lo que debería haber, no por distracción de esta ciencia del deber-ser, sino por el mismo debe-ser de la ciencia*. Por esto, el lenguaje no puede conformarse con ser sólo un instrumento al servicio de la descripción del mundo; por el contrario, debe también hacer aparecer las cosas en la marca imposible de sus antojos, expandirlas, dejar que dancen en la desmesura de sus espejos. Por lo demás, creo ver en lo incomprensible un derecho de la lengua: la pasión por la escritura no tiene por qué contemplar la abstinencia indecorosa del universo. Ninguna palabra se merece fácil, ni necesariamente definitiva,

ni —por eso— silenciable. Hay formas íntimas de la escritura, y por íntimas confusas, y por confusas esencialmente sinceras. A ellas les ocurre hablar por la porosidad de sus investiduras, desvestidas en el alma, desnudas cuando desean ser captadas en su "otro" contenido, en ese que rebalsa formas, ornamentos, decorados, superficies. Sólo quieren hablar, tal vez sin la necesidad de decir, en nombre de lo que son, de lo que no son, de lo que no se sabe si son sin ellas ni nada. Después de todo, siempre adornamos nuestro cerebro con palabras que se vacían de su decir, y dicen, entonces, sólo el artificio, en torno del cual organizamos el mendrugo de nuestras realidades, ese episodio de la impotencia al que llamamos concreción.

Yo tengo para mí, en el indescifrable escarnio de la época, que también la desventura y el demorado insomnio merecen su homenaje, no por afecto a la anatomía de las perfecciones, sino por gratuito amor a la vastedad de lo confuso, a las formas estetizadas de la nostalgia, a eso que siento lo eternamente tarde, acaso el tibio entorno de la utopía travesti.

Federico Galende

EL ENCOGIMIENTO DE LAS PALABRAS

En un mordaz y durísimo ensayo, escrito hace ya treinta años y en pleno milagro alemán, George Steiner declaraba sin ningún tipo de eufemismo la muerte del idioma de Goethe, Hölderlin, Nietzsche y Thomas Mann. Una doble muerte lo sepultó: primero el profundo e irreversible emponzoñamiento al que lo sometió el totalitarismo nazi y, después, la degradación a través de su vulgarización medial, su puesta a disposición del engranaje productivo-comunicacional de la sociedad de masas. Steiner sostiene que el lenguaje no puede salir indemne de una rutinaria y sistemática práctica degradatoria; hay una responsabilidad histórica que no puede ser obviada, pasada por alto. El idioma nunca es inocente, y la lengua alemana "no fue inocente de los horrores del nazismo. Que Hitler, Goebbels y Himmler hablaran alemán no fue mera casualidad. El nazismo vino a encontrar en el idioma alemán exactamente lo que necesitaba para articular su salvajismo. Hitler escuchaba en su lengua vernácula la historia latente, la confusión y el trance hipnótico. Se zambulló acertadamente en la espesura del idioma, en el interior de aquellas zonas de tiniebla y algarabía que constituyen la infancia del habla articulada y que existieron antes de que las palabras maduraran bajo el tacto del intelecto. Oía en el idioma alemán otra música que la de Goethe, Heine y Mann; una cadencia áspera, una jerigonza mitad niebla y mitad obscenidad. Y en vez de alejarse con náusea y escepticismo, el pueblo alemán se hizo eco colectivo de la jactancia de aquel sujeto. El idioma se convirtió en un bramido compasado por un millón de gargantas y botas implacables (...). Lo inefable fue hecho palabra una y otra vez durante doce años. Lo impensable fue escrito, clasificado y archivado".

Un idioma puesto al servicio de lo infernal, de una maldad sin límites, que ha engendrado palabras de muerte y degradación. Sustraerse a esta responsabilidad, mirar hacia otro lado, supone reproducir aquellas mismas palabras que fueron utilizadas para exterminar a millones de seres humanos. Todo tiene un límite, más allá del cual sólo queda lo irreparable. Thomas Mann se hizo cargo de este desbarbamiento del idioma alemán; él sabía que sólo en el exilio podía salvar al idioma de su ruina final. Cuando se alejó de su hogar, los "académicos" de la Universidad de Bonn lo privaron de su doctorado honorífico; en respuesta, Mann le escribió una carta al decano donde sostuvo que quien se servía del alemán para comunicar verdades o valores humanos no podía permanecer en el Reich de Hitler: "Grande es el misterio del lenguaje; la responsabilidad ante un idioma y su pureza es de cualidad

simbólica y espiritual; responsabilidad que no lo es meramente en sentido estético. La responsabilidad ante el idioma es, en esencia, responsabilidad humana (...). ¿Debe guardar silencio un escritor alemán, que es responsable del idioma porque lo usa cotidianamente, guardar absoluto silencio ante



todos los males irreparables que se han cometido y se cometen día tras día, especialmente si ello tiene lugar en el propio país, contra el cuerpo físico, el alma y el espíritu, contra la justicia y la verdad, contra la humanidad y el individuo?"

Mirar del otro lado de lo extremo constituye un ejercicio necesario, un modo pertinente de auscultamiento de la propia realidad. Lo extremo, lo horroroso, está más integrado a la cotidianeidad de lo que cualquier hombre sensato supone. Hay muchas y variadas maneras de degradación de un idioma (que es lo mismo que decir de degradación de una comunidad). Una, quizá la más terrible, es convertirlo en una lengua de la muerte, en una nueva sintaxis capaz de hacer pasar por normal lo espantoso, lo inhumano. Pero también existen otras prácticas degradatorias, otras metamorfosis que van secando el lenguaje,

que lo van convirtiendo en mero ruido. "Los idiomas —dice Steiner— son organismos vivos. Infinitamente complejos, pero organismos a fin de cuentas. Contienen cierta fuerza vital, cierto poder de absorción y desarrollo. También pueden experimentar la decadencia y la muerte". El lenguaje que configura el pensamiento, que le ha abierto el mundo al hombre, también puede servir para embrutecerlo. El engranaje mágico de las palabras esconden potencialidades divergentes.

Pero señalaba al comienzo de este artículo que para Steiner una doble muerte sepultó al idioma alemán. La primera fue su conversión en la jerga tenebrosa del nazismo. La segunda, su puesta a disposición del "milagro" económico y tecnológico alemán, su reducción a mero apéndice del productivismo capitalista. El idioma plegó su espesura significativa, desdibujó su potencia metafórica, y fue triturado sistemáticamente por los nuevos medios de comunicación de masas que se hicieron cargo de la difusión generalizada de la lógica del mercado, de los dispositivos económico-tecnológicos que hoy atraviesan de lado a lado el planeta. El lenguaje fue "obligado" a entrar en una dimensión que le había sido ajena, sus perfiles fueron transformados a partir de las necesidades emanadas de los nuevos creadores de "realidad". Una irreversible barbarización colonizó el idio-

ma en el engranaje de la banalización generalizada. "Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica (...). Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo 'actual'".

Este es el síntoma de nuestro tiempo, el espantoso reconocimiento de que nuestras lenguas pueden ser, y de hecho han sido, doblemente barbarizadas: por el totalitarismo político que convierte a las palabras en un instrumento para la muerte y, desde el "otro lado" de la modernidad civilizada, por la degradación medial del lenguaje, por su lavaje y empobrecimiento sistemáticos. Actualmente nos movemos en el vacío de esta doble destructividad. Las palabras que utilizamos han perdido su sentido, las ha ganado un proceso casi irreversible de abstracción o, cuando han caído en manos de los "medios", no lograron escapar a su vulgarización. La lengua que hablamos se empobrece cada día más y su nivel de comunicabilidad resulta por demás sospechoso. En el interior de la sociedad de masas, metido entre las redes de la información, el individuo es dicho por un lenguaje que manipula su vida y sus ideas; sus palabras ya no le pertenecen, se le han alejado y la jerga en la que se expresa delimita no sólo el empobrecimiento de su cultura sino, también, el silenciamiento del mundo como realidad vital y compleja. Mientras que el totalitarismo político hace de la lengua un instrumento de dominación y exclusión, la irrupción de la sociedad computarizada y altamente tecnolizada convierte al lenguaje en un sucedáneo cada vez más vacío del lenguaje de las máquinas. Un nuevo y feroz pragmatismo ha transformado no solamente la vida social y productiva, sino que se ha atrinchado en el lenguaje para despotenciar sus aspectos críticos y ficcionantes en función de su manipulación serial y abstractiva.

Colocados en esta realidad donde la lógica del mercado y el pragmatismo de la funcionalidad y la eficiencia determinan los valores de nuestras sociedades, cabría preguntarnos qué ocurre con los intelectuales, especialmente aquellos que se dedican a la investigación social o política; aquellos que provienen del mundo de las ciencias sociales. ¿Hasta qué punto se han hecho cargo de este proceso de vaciamiento del lenguaje o han sospechado de estas nuevas discursividades que amparan su credibilidad en el triunfo planetario de la razón tecnoinstrumental. Del mismo modo que Steiner sostenía la responsabilidad del idioma alemán en el advenimiento y consolidación del nazismo, a mí me interesaría discutir hasta qué punto también hay un plegamiento del lenguaje de los intelectuales a la nueva lógica del mercado; hasta dónde en nuestros institutos de investigación y en nuestras universidades se ha ido operando el mismo vaciamiento de las palabras. ¿Podemos, acaso, extender al mundo académico, el de los congresos y los papers, la sospecha de una barbarización de la lengua y de la cultura? ¿O, por el contrario, frente al avance de los medios de comunicación de masas, los intelectuales se han ido atrinchando para defender las últimas posiciones del espíritu? ¿Estamos ante una durísima batalla, o ante una aceptación generalizada de las normas impuestas por las necesidades de funcionalización social? ¿Les preocupa a los escritores de informes, a los diseñadores de encuestas, el nivel de degradación que la sociedad computarizada le está imponiendo al lenguaje? ¿Se detienen los científicos sociales ante el simple dato de la banalidad en la que han entrado la mayoría de

CUESTIONES DE GÉNERO

los discursos, o, acaso, perciben el alto nivel de vociferancia que hoy atraviesa a las instituciones de investigación? ¿Hasta qué punto la compartimentación de los saberes que conduce a una especialización autorreferencial no determina, a su vez, la constitución de lenguajes "técnicos" incomprensibles entre sí? En los institutos de investigación se ha ido imponiendo cada vez más el prototipo del *paper* vomitado por las computadoras, convertido en el ejemplo más cabal de un lenguaje homogeneizado, carente de vuelo creativo e indistintamente repetitivo. Lo que se busca es la eficiencia del lenguaje en términos de aceptación por parte del mercado científico-financiero. En este proceso de reformulación, que tiene en la procesadora de palabras su apoyatura técnica, el lenguaje de los científicos sociales ha ido desprendiéndose de su espesura crítica y de su polisemia expresiva. La búsqueda de un idioma "común", liberado de sus lastres localistas, de sus complejidades metafóricas y de los registros siempre polivalentes de la memoria, supone un nuevo ritual donde el sacrificio es el lenguaje culto. No sería arriesgado afirmar que esa "otra muerte" de la que nos hablaba Steiner también se opera, y de un modo sistemático, en el espacio de las ciencias sociales. Un nuevo Esperanto, con mucho del inglés comercial, se ha convertido en la gran utopía del ejército de sociólogos, politólogos, economistas, historiadores sociales, etc., y su mejor producto, el *paper*, hoy emerge como la carta de presentación de esta utopía lingüístico-comunicacional. El silencio de las ideas ha sido llenado por "el ruido" de este nuevo idioma universal.

"El mundo de las palabras se ha encogido". La secularización operada en el universo del lenguaje desde el siglo XVII, su dependencia cada vez mayor de otros ámbitos, como pueden ser los lenguajes de las matemáticas o de la lógica simbólica, ha ido invalidando a la propia lengua de los hombres como vehículo de comunicación integral con el mundo, tanto de lo real como de lo imaginario. "Si el cálculo de McKnight es fidedigno (...), el 50 por ciento del habla coloquial en Inglaterra y los Estados Unidos comprende sólo treinta y cuatro palabras básicas; y los medios contemporáneos de información de masas —continúa G. Steiner—, para ser entendidos en todas partes, han reducido al inglés a una condición semianalfabeta". Y el mundo de los intelectuales no ha permanecido al margen de este proceso de mutilación del lenguaje; especialmente cuando han optado por la mimetización con los lenguajes de las ciencias físico-matemáticas o se han plegado a las exigencias de la industria cultural. Los semianalfabetos se encuentran hasta en los lugares más sorprendentes; hoy pueblan las universidades, los salones literarios, los institutos de in-

vestigación, los hogares de clase media, los partidos políticos, y todos amparados por el lenguaje universal de los medios de comunicación de masas, que han sabido llevar a sus límites más brutales ese proceso de encogimiento de las palabras generado por el proyecto civilizatorio de la racionalidad moderna.

La precariedad de aquellos que se resisten a este vaciamiento es innegable. Pero esto no supone un abandono de las posiciones o la aceptación pasiva del enmudecimiento de las palabras. Significa, antes bien, un desafío a contrapelo de lo que hoy predomina. Implica también cierta terquedad por volver a reconstituir los hilos perdidos de la memoria del lenguaje; supone también la necesidad imperiosa de cruzar los caminos, de mezclar los distintos lenguajes en la perspectiva de un nuevo ecumenismo de las palabras que sea capaz de entrelazar, en el interior experimental del ensayo, las diferentes escrituras. Quizás por eso sea hoy el ensayo un campo de resistencia apropiado, un punto de fuga que no se deja homogeneizar. Porque el ensayo es un territorio donde el conflicto no es eliminado, donde es posible atravesar la espesura del mundo echando mano al lenguaje de un poeta o a la escritura de un filósofo. Frente a la rigidez computarizada del *paper*, el ensayo reconoce su precariedad, sus búsquedas irreversibles, sus perplejidades. En todo caso, es otra la lógica que define al ensayo; una lógica de la sospecha frente a los saberes constituidos; una lógica de la experimentación que deja que las ideas emerjan a la vida sin un acabamiento absoluto; una lógica que reconoce la espesura de las palabras, que se preocupa por encontrar los puntos de cruce de sensibilidades diferentes y que supone que no hay incompatibilidades entre el lenguaje del arte, el de la ciencia y el de la vida. Búsqueda, entonces, de una escritura que se resista a la barbarización que no sólo se expande desde los medios de comunicación de masas, sino que también encuentra espacios crecientes entre los "formadores de opinión".

"Las palabras —ha escrito Arthur Adamov—, esas guardianas del sentido, no son inmortales, no son invulnerables (...). Algunas quizá sobrevivan, otras son incruentables (...). Agotadas, roídas, manchadas, las palabras se han vuelto esqueletos de palabras, palabras fantasmas; todos rumian y sin convicción eructan sus sonidos entre dientes". El horror del futuro es el silencio de las palabras del hombre y su reemplazo por una jerigonza tecnocrática que hoy ya podemos vislumbrar a nuestro alrededor. Nuestra utopía, sostenida en la escritura del ensayo y de la ficción, apuesta por la supervivencia del lenguaje en medio de su absoluta banalización.

Ricardo Forster



A veces, optar por un tipo u otro de escritura encierra un dilema político cultural de envergadura, más allá de preferencias estilísticas o modas circunstanciales. Este fue el caso de los años en que se institucionalizó en el país la llamada sociología científica, allá por los '60. Su gran protagonista, Gino Germani, fue muy claro al respecto: mientras que en los Estados Unidos y en Europa la crítica intelectual de la sociología académica tenía alguna razón de ser, en la Argentina el problema era "...exactamente a la inversa: abrir el camino y asegurar la aceptación de la sociología como esfuerzo sistemático, distinto al enfoque literario intuitivo y ensayista" (*La sociología en la Argentina*). El momento fundacional de las nuevas carreras de la órbita de ciencias sociales en la Universidad exigía trazar una clara (y optimista) línea demarcatoria. Germani no dejaba de considerar el aporte positivo del ensayismo, que ejemplificaba selectivamente en figuras como Echeverría, Sarmiento o Martínez Estrada. Los "pensadores sociales", como los llamaba, habían creado el campo para la posterior aceptación de la sociología académica y habían estimulado la necesidad del conocimiento de la sociedad argentina. Sin embargo, algunos de ellos también habían obstaculizado la adopción de la "teoría contemporánea de la investigación sociológica", particularmente las corrientes que en los '30 y '40 concebían a la sociología como "ciencia del espíritu" y, luego, las circunscripciones al análisis de la "realidad nacional" concebida como un fenómeno singular e intransferible.

Como no podía ser de otro modo, la teoría contemporánea de la investigación sociológica también tenía su propia escritura: el *paper*, la monografía, la tesis doctoral. Estas diferentes manifestaciones de un mismo género establecían un corte respecto de la "para-sociología", como la llamó Juan Marsal, de los pensadores sociales, incluidos los ensayistas. Irrumpían entonces nuevas instituciones, métodos (sobre todo empíricos y estadísticos), criterios de autoridad, rituales, circuitos de difusión y una escritura fuertemente referencial que evitaba la metáfora y la primera persona del autor y se destinaba a un lector formado cuya característica principal debía ser la posesión de cierto código de descifre. De tal modo, el control del sentido del texto estaba garantizado por las reglas de la demostración compartidas entre el autor y el lector. Su contexto y razón de ser histórica era la necesaria modernización de la sociedad argentina.

Con el correr de los años, el último Germani se internaba por otro tipo de escritura, desesperanzado por la crisis de valores que había generado en la sociedad precisamente uno de los ingredientes básicos de la modernización, la secularización. Intentaba pensar fórmulas de creación de valores que devolvieran a la sociedad un mínimo de puntos de referencia comunes para la resolución democrática de sus diferencias. La amenaza autoritaria, justificada en la incapacidad de la sociedad para decidir entre las distintas alternativas, se extendía en el presente y acechaba el futuro latinoamericano. Germani proponía, no con mucha expectativa, algo así como reencantar el mundo para que la democracia fuera gobernable. Por lo menos desde este punto de vista, sus textos se soltaban de las reglas de la demostración del *paper* y se internaban en terrenos más propios de la conjetura y el ensayo (aunque no con el dominio del género de su principal contrincante ensayista de los '60, Arturo Jauretche).

Germani no hacía mayor referencia en sus trabajos a las características de la crítica intelectual, que encontraba justificada frente a ciertas realidades de la academia europea y norteamericana. Quizás ésta sea una de las pistas para el planteamiento actual de una relación ensayo-*paper* basada en el respeto por la heterogeneidad de las escrituras, alejada de cierto monopolio académico del conocimiento de la sociedad, por lo demás hoy insostenible. En este sentido, un texto clave es el de Adorno "El ensayo como forma". El filósofo compone un texto complejo e inspirado que no da respiro al lector, y que desde múltiples entradas cuestiona (y demuele) la identificación del conocimiento con la ciencia organizada. Asociado a la crítica de la racionalidad instrumental que prevalece en las sociedades capitalistas modernas, Adorno desmenuza las relaciones entre la época de la organización y la supremacía de lo sistémico, de la idea de totalidad y de un universalismo frente al cual el ensayo, con su frecuente inclinación particularista, es condenado a la periferia del saber. Los textos académicos con pretensiones de reconstruir totalidades deben colocar a escritor y lector en ilusorias posiciones neutras, carentes de subjetividad individual. Para los positivistas, que separan forma de contenido, el conocimiento "verdadero" como contenido es indiferente a la forma de su exposición, que debe ser entonces lo más formalizada, neutra y convencional posible. Cuanto menos se apele a la forma mejor será transmitido el contenido. Esta distinción es solidaria de la separación entre la ciencia y el arte propia de un mundo cada vez más cosificado. Frente a esta realidad, Adorno rescata el carácter fragmentario del ensayo, su toma de partido, sus ambigüedades, su sobrecarga de interpretaciones, su construcción de las pruebas de lo que se está afirmando en base a la experiencia de la subjetividad del escritor, su carácter crítico por excelencia, su exposición al error y los riesgos que generalmente toma. El ensayo no tiene un comienzo ni un fin preestablecido, no define sus conceptos a la manera del diccionario de las ciencias sociales, sino en sus relaciones recíprocas, en el tejido de la narración. Procede de modo metódicamente antimetódico.

Ahora bien, sabemos que la distinción de las obras literarias en géneros —como, por ejemplo, el ensayo— es una convención atenta a ciertas características de su organización formal. La extrema diversidad temática del ensayo (desde la vida de las plantas hasta la biografía de un prócer), sus múltiples recursos enunciativos (expresivo, declamativo, imperativo, interrogativo, etc.) y retóricos, hacen poco menos que imposible perfilar una definición del mismo, lo que obviamente es coherente con todo lo que venimos diciendo acerca de su adhesión a los discursos cerrados y con fronteras nítidas respecto de otros géneros. En realidad, es una combinación de géneros. Como planteó el clásico Alfonso Reyes, es el "centauro de los géneros": mitad lírico, mitad científico. Prosa de no ficción que se acerca a menudo a las técnicas poéticas, que toma prestados recursos narrativos de diverso origen: las metáforas del "Hombre que está solo y espera" se combinan en la obra de Scalabrini Ortiz con la estrategia de la evidencia de los números que certificaban el saqueo y la colonización británica del país.

Volviendo al comienzo podríamos decir que, en ciertas circunstancias, las relaciones nada pacíficas entre géneros de escritura encierran confrontaciones conceptuales, culturales y políticas de envergadura. Adorno y Germani lo atestiguan cada cual a su modo. En el presente, las tensiones entre el ensayo y el *paper* parecen menores o en estado la-

tente. No sé si por una mayor tolerancia hacia la diversidad o por la fragmentación del campo intelectual por la cual el *paper* tiene sus circuitos de lectura más especializados y el ensayo la industria editorial que lo transforma en consumo de otro mercado más masivo. O, tal vez, porque las ciencias sociales tengan las certezas cada vez más debilitadas al ritmo de la crisis de sus paradigmas y el ensayo social referentes políticos cada vez más borrosos. Cuestiones de la nueva época que vivimos.

La tradición ensayística está hoy día condicionada por la producción académica, ya no puede desplegarse en los términos previos al desarrollo de las ciencias sociales, pero al mismo tiempo ve reforzadas sus propias inclinaciones por una serie de razones teóricas e históricas. Por una parte, el pretendido monopolio de la "demostración" como único discurso legítimo sobre la sociedad ha cedido paso a la validez de la "argumentación" cuando se trata de considerar valores políticos o morales, no fundamentables mediante pruebas científicas o que no se desea imponer autoritariamente. Junto con el conocimiento, la crisis que vivimos recupera la dignidad del pensar.

Al mismo tiempo, se acepta que entre la ficción y la realidad no hay un abismo, sino múltiples mediaciones en las que lo verosímil y lo imaginario del arte sirven a veces de puentes, de diferentes vías acceso a ciertas realidades. Del mismo modo, en la física actual se utilizan metáforas, se habla de reencantar al mundo y se aprecia el azar como parte interna del desafío de la ciencia. La lógica muestra además que no hay posibilidad de formalización total del lenguaje, que siempre aparece el doble sentido. Por no hablar de los estudios recientes sobre la retórica de la ciencia que ponen en evidencia su uso de recursos narrativos ajenos a su pretendido aseticismo formalizante.

Por otro lado, el carácter fuertemente interpellante y movilizador del lector que tiene el ensayo lo ubica como un género apropiado para una sociedad con un grado de indefinición, de inacabamiento importante, donde la misma constitución de los actores políticos, de sus identidades y formas de acción es lo que está en procesamiento y cambio. Este es un rasgo más definitorio que una posible clasificación que tenga en cuenta el espectro político: el ensayo no es de por sí de derecha o de izquierda, lo ejercitan tanto Ponce como Castellani, Mariátegui como Octavio Paz. Por eso las épocas fundacionales o los interregnos históricos son momentos privilegiados para el surgimiento de los ensayistas: Echeverría, Sarmiento, Alberdi en las primeras circunstancias, Scalabrini, Mallea, Canal Feijóo, Martínez Estrada, en la década del '30.

A lo mejor también en la escritura social estamos ahora ante la posibilidad de una "nueva alianza" entre conocer y pensar, entre demostrar y argumentar, entre el número y los trucos narrativos que predisponen favorablemente por el placer de la lectura. En medio de tantas situaciones de hecho creadas por los poderosos, el libro social de la nueva época está por escribirse: tírese el lance.

Oscar Landi

ELOGIO DEL ENSAYO

Defensas del *ensayo* como género apropiado para las ciencias sociales conocemos muchas. Algunas de ellas constituyen también grandes ensayos. Es lógico. Este género muestra su validez hablando en primer lugar de sí mismo. Desde luego, este "autismo" incomoda a los espíritus que juzgan que el conocimiento es un "lanzarse al exterior". Es precisamente en el ensayo donde lo que predomina es la actitud de volcarse hacia adentro: no escribir sobre ningún problema, si ese escribir no se constituye también en problema.

Volcarse hacia adentro. Ocurre que el ensayismo es una pócima que una conocimiento y escritura, en la línea que recoge aquel aullido clásico, el *conócete a ti mismo*.

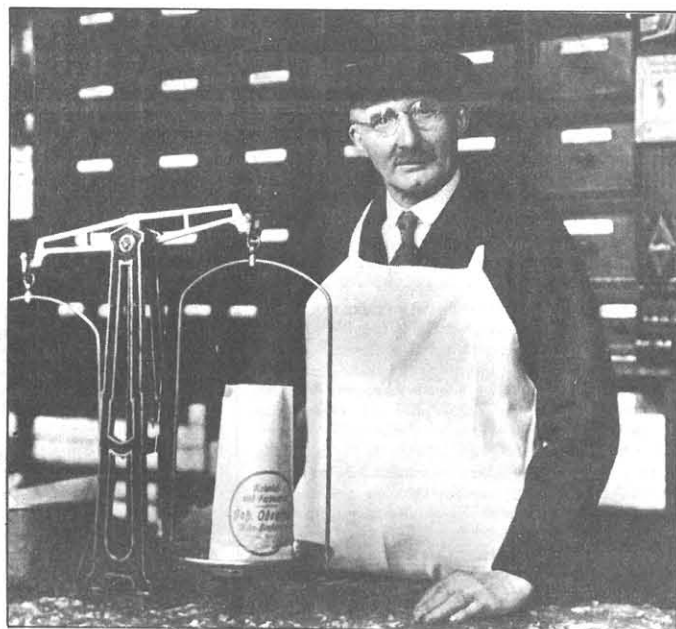
Demás está decir (aunque siempre hay que buscar un decir que *sobre*, que sea *además*) que las carreras universitarias vinculadas a las ciencias sociales han proscripto el conocimiento de sí. No sólo las de ciencias sociales, sino también las de filosofía y las de letras. Ellas son ámbitos donde ha triunfado la escisión entre conocimiento y escritura, lo que es decir entre escritura y autoinspección del sujeto.

Muy otra fue la actitud de Michel Foucault. Esto es necesario resaltarlo, porque también es Foucault el que deja la impresión, demasiadas veces, de que estamos ante una suerte de director de diario que nos amonesta: "En cada párrafo una información". Y bien, en Foucault el dominio del dato adquiere una inocencia terrible, pues era necesario que no perdiera extrañeza sin que eso evitara familiarizarnos con él. El dato, de este modo, invita a perderse. El investigador quería recortar con rigor un "trozo de realidad" para "separarse de sí mismo". ¿Pero qué es ese separarse? ¿Acaso la verdadera garantía de comunicación y texto, garantía —entiéndase— de que el escribir, el pensar o el comunicar

están allí para frustrar el asalto de un Yo que renegaría de la necesaria neutralidad de la lengua?

Debemos decir que, en Foucault, "separar" el mundo de los datos del mundo *ensimismado* sólo debía servir para responder una pregunta crucial, para la cual el dato es el yo. La pregunta es, entonces, para qué hago lo que hago. O, recogiendo la expresión del propio Foucault, que sitúa esta pregunta como fatalidad de "algún momento de la vida", la cuestión es "saber si se puede pensar diferente de lo que se piensa y percibir diferente de lo que se ve". Sin internarnos en esa pregunta, no podríamos contener al mismo tiempo la realidad exterior de la vida y la insatisfacción del sí mismo. El ensayo es un "escribir para conocer" y "un conocimiento de sí", porque nunca nadie le hará confesar, como género, que busca construir una lengua comunicante al margen de la crítica situación del escritor respecto de lo que escribe. ¿Pero es eso solamente?

Todo esto lo estamos leyendo en *El uso de los placeres*. Puede no tener gracia recordarlo nuevamente, pero allí Foucault propone una idea sobre el ensayo que nos viene como anillo al dedo. El ensayo, dice, y pone esa palabra entre comillas (no es nuestro caso), el ensayo es necesario entenderlo como experiencia modificadora de sí. Quiere decir que el ensayo tiene su punto de partida en lo que alguien puede sentir cuando está en situación aseverativa. Afirmando porque creo y creo cuando elaboro un esquivo espejo con escrituras mías. En ellas trato de observarme sin ilusiones. Siento lo frágil y lo inevitable que es afirmarme en esos párrafos que recubro de "informaciones". Pero nadie puede sacarme el sentimiento de que ese ejercicio no está hecho para homologarme al "lector, mi semejante", sino para poner frente a él un abismo. Quiero la verdad y la escribo.



Y como la escribo, nunca sabré si la tengo.

Esto último no lo dice Foucault ni lo sugiere, pero parece necesario extremar la situación del escritor con su texto. Lo vemos entonces haciendo sus abluiciones. Queremos decir: no soportando sus propios pensamientos. Sería éste un intento radical de burlar toda comunicabilidad. ¿Esta extracción que inhibe lo comunicable puede ser seriamente defendida desde la escritura? Resulta sorprendente tener que responder una pregunta de este tipo, hecha por un interlocutor que en este caso imaginamos indignado. ¿Si no es para comunicar, para qué se investiga o se escribe? Es que el autor de la pregunta no ha tenido en cuenta el simple requisito de separar *comunicabilidad de inteligibilidad*. Con la primera, aceptamos fácilmente las sonoridades ya preparadas. Nuestras escrituras serán adaptativas, adosadoras, repitentes. No se crea que no hay placer en ello. Pero generalmente no es al que aspiran sus cultores. Con la segunda, aceptamos que *lo que se entiende* de un texto no es lo que éste ofrece en su primera lectura, en su primera atribución, en sus morisquetas didácticas, o en sus trazos autoevidentes. Las ciencias sociales han privilegiado la comunicabilidad suponiendo que era sinónimo de inteligibilidad. Como resultado de ello, las ciencias sociales que se escriben en nuestras sucintas universidades e instituciones de *recherche*, comunican. Eso es cierto, pero también lo es que, en la última napa movilizadora del entendimiento, ellas realmente *no se entienden*. Se lo impide su "claridad ya calculada". Cientos de "investigaciones" están haciéndose en este mismo momento bajo la norma de la *espera*. Es la espera de una estructura lingüística respecto del dato que camina hacia ella. En la confianza de esa reunión de las categorías con la empiria, prepara el tribunal de la ciencia su apología de la paciencia.

Pero, en vez de una comunicación sin comprensión, preferimos nosotros una inteligibilidad sin comunicación. Esto último significa que lo que hay que "construir" no es necesariamente el dato, sino nuestra propia comprensión impaciente de un texto que se complace en atravesar sus propios obstáculos.

Obstáculos *legítimos*, agregó, obstáculos que le pertenecen como resultado de un modo de escribir que debe dejar el resuello del pensamiento sobre el lenguaje.

No hay por qué festejar el *skotéinos*, el texto oscuro a la espera de su dorado cabalista. Además, es necesario siempre distinguir la frontera entre lo oscuro y lo mal re-

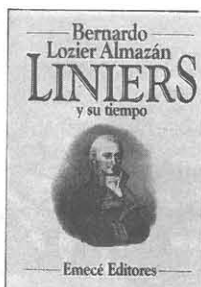
suelto. Eso no siempre es fácil. Por otra parte, la tesis del último Foucault, de tintineo tan argentino, —"escribo para aclararme las cosas a mí mismo"— dio como resultado un estilo que podríamos llamar *moralista*. Quien se "aclara a sí mismo" no tiene por qué evitar un tejido de afirmaciones que formarían parte de un catecismo. Involuntariamente, recomiendo conductas con arreglo al canon de la "vida buena". Si no teme quedar como un pastor prejuicioso, lo mejor que debe hacer un ensayista que trabaja "en el esclarecimiento exclusivo de sí" es empeñarse en ese tipo de enunciados concluyentes. Meras generalizaciones de un ingenio que no acudió a los "casos" validadores sino a la propia verosimilitud de su argumento escrito, babosamente extendido sobre los renglones del papel. ¿No dijimos que se trataba de un moralista?

Ahora bien, ese moralista tiene en el ensayo su aliado principal. Porque es justamente el ensayo lo que convierte legítimamente una actitud del tipo "cuidado de sí" en un texto público socialmente legible. El ensayo de esa tenue membrana que hay que escribir para sí, en aptitud precomunicativa. Entonces, el resultado será una inteligibilidad pública. No es una simple paradoja. Es el hilo de sentido que une la imposible omisión de quién escribe, con un sistema de lecturas públicamente disponibles. Si puedo terminar con una fórmula, debería decir que ni el placer del texto ni la ansiedad por la comunicación son estaciones atractivas para un posible nuevo recorrido del ensayo, de entonación socialmente crítica. Quizás pueda afirmarse ahora que no hay placer en escribir lo que parecen confesiones. Si ellas se convierten en *prosa de ensayo* es porque en algún lugar es necesario declarar la soberanía del pudor. El ensayo social es un género de pasaje. Del "escribo para mí" al pudor trascendental. En algún lugar está el límite entre el placer yoísta y un texto que busca ávidamente lectores que lo adoptarán o lo abandonarán. Sólo entonces comprendemos la suprema ironía. Quien escribió para sí será realmente entendido en el anonimato de esos días sin autor ni tiempo. Y si se siente moralista, tendrá derecho a realizar el justo reclamo de que suspendan esa palabra dos hermosos pares de comillas.

Horacio González

(La coordinación de este dossier estuvo a cargo de Nicolás Casullo)

Liniers y su tiempo.
Bernardo Lozier Almazán.
Emecé. Buenos Aires,
1990, 306 págs.
Alrededor de A 40.000



Si una biografía hacía falta en nuestro panorama histórico, sin duda es la de Santiago de Liniers: la obra de Paul Groussac —tan respetable por muchos conceptos— es consecuencia de una forma de entender la historia distinta de la que guía a los autores de hoy, además de carecer de la amplia y variada información reunida por estudiosos posteriores y que Groussac, lógicamente, no pudo conocer.

Por otra parte, los modernos ensayos de Ferla, Gandía, Serrano y otros autores, si bien aclaran muchos puntos oscuros en la vida del virrey, son el resultado de indagaciones orientadas hacia otros temas. De ahí la importancia singular del libro que aquí se comenta.

Por otra parte, pocas personas serían tan indicadas para llevar a cabo esta obra como Lozier Almazán, quien, si por algo se ha destacado en su trayectoria historiográfica, ha sido por sus serias y laboriosas incursiones en el terreno de la heurística, así como por el riguroso sentido crítico que demuestra en este libro, resultado de un esforzado empeño (ha consultado con detenimiento archivos argentinos, españoles, uruguayos y franceses para escribirlo) y una honrada voluntad de reconstruir la biografía del conde de Buenos Aires. Mención aparte merecen los primeros capítulos de la obra, donde la juventud de Liniers y su larga y arriesgada trayectoria militar al servicio de Carlos III y Carlos IV le brindarán al lector noticias tan fidedignas como desconocidas, junto con alguna sorpresa (como la temprana amistad que unió a Liniers con su futuro enemigo Cisneros).

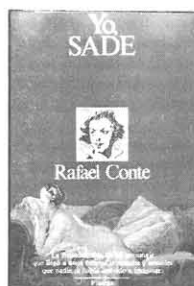
Lamentablemente, Lozier Almazán no ha sacado a sus investigaciones todo el provecho posible, pues su apego a las explicaciones tradicionales lo lleva, por ejemplo, a repetir los lugares comunes al uso sobre la revolución de 1809 o la caída de Cisneros, pese a las serias objeciones que merecen. Sin embargo, incluso estas páginas —tan discutibles— nos muestran otra de las virtudes del libro: la indudable honestidad de su autor, que siempre consigna los juicios adversos a sus ideas (el libro Buenos Aires colonial, de Enrique de Gandía, es ampliamente citado), en lugar de hacer uso de la censura y la calumnia, armas favoritas de los "intelectuales" porteños.

Lo cierto es que, aun teniendo en cuenta que el autor de estas líneas disiente en muchos aspectos con el libro reseñado, la presente obra de Lozier Almazán constituye un respetable esfuerzo historiográfico, tanto por la rigurosa investigación de que es resultado como por el hecho —antes señalado— de venir a subsanar la falta —tan perjudicial hasta hoy— de una biografía seria y documentada de don Santiago de Liniers y Bremont.

Fernando García



Yo, Sade. Rafael Conte.
Planeta. Buenos Aires,
1990, 239 págs.
Alrededor de A 60.000



Bajo la tutela de Carlos Pujol, la colección Memoria de la Historia ha comenzado a publicar la serie "Personajes" entre cuyos títulos figuran de modo destacado *Yo, Lucrecia Borgia*, *Yo, Ignacio de Loyola* y el recientemente comentado en esta misma sección (Babel Nro. 13) *Yo, Julio Verne*. En todos los casos, los autores deben redactar textos en primera persona utilizando una inversión del método Menard: un contemporáneo del lector da a luz —previa identificación con los "modos" del personaje— confesiones o memorias nunca escritas.

Al lector se le presenta una magnífica ocasión de ver realizado uno de sus más antiguos sueños: la aparición de las hasta ahora inexistentes Memorias de J. R.R. Tolkien en la pluma del genial Francisco Porrúa, o —ya en plena apoteosis literaria— la primera edición del "Diario" de Lewis Carroll... escrito, claro está, por Nabokov.

Sin embargo, para que las mistificaciones literarias se cumplan íntegramente, existe una petición de principio. El escritor debe afantasmarse debidamente, huyendo de este siglo, agradecido de la oportunidad concedida de no deber nada a sus contemporáneos.

En la prisión de Charenton, a lo largo de una interminable noche de insomnio, el Marqués, ya viejo, garabatea un manuscrito; éstas son las circunstancias que Rafael Conte ha sabido elegir para hacer creíbles sus memorias sadianas. Como buena parte de su obra estuvo perdida durante más de un siglo, la figura de este gran pedagogo (no en vano era hijo del Siglo de las Luces) sigue siendo en gran parte misteriosa. Para usar una imagen que hubiera deleitado al Divino Marqués, la vida de Sade está llena de huecos que es necesario tapar de una buena vez.

Aunque Rafael Conte admite con honradez que no se encuentra fascinado por el personaje que ha debido encarnar —obligado por las características de la colección—, lo que más molesta del texto en cuestión es que en numerosas ocasiones, acaso por distracción del autor, se alcanza a entrever la voz de otro personaje demasiado preocupado por agradar o deslumbrar a los futuros lectores. Así, vemos desfilar frases de un Sade casi orwelliano, anticipatorio de los Gulags ("Los hospitales para locos darán mucho juego en el futuro"), o de Roland Barthes ("La masturbación es el grado cero de la sexualidad"). Cuando a Sade, a raíz de una acusación de blasfemias y actos de sodomía, le asignan como residencia obligada el palacio de Echouffour, Conte no puede evitar la tentación: "Fue el último minué en París", agrega.

Con todo, Rafael Conte, con gran agudeza crítica, no deja de destacar la gran importancia del Sade literato ("Fue tanto grafómano como erotómano") ni sus admirables imprecaciones a la Deidad Maligna (el Dios de los católicos, qué duda cabe). Hay también el intento de dibujar a un Sade utopista, profeta de revoluciones universales, lo que no parece muy acertado. Si algo sabemos de la utopía sadiana es que su lugar de realización estaba en el inexpugnable castillo de Silling, un lugar perfectamente acotado, y que sus interlocutores no eran todos los hombres (como en Fourier) sino los herederos de ese verdadero santuario de la historia que fue Grecia.

Norberto Gabriel López

Borges y los otros.
Néstor Montenegro y
Adriana Bianco. Planeta.
Buenos Aires,
1990, 247 págs.
Alrededor de A 60.000



Hasta mediados de la década del '60, cuando fuera descubierta por la crítica literaria francesa, y hasta que alcanzó la canonización por medio de la publicación de un número especial de *Cahiers de L'Herne*, Borges era considerado por la crítica local como un escritor algebráico, casi hermético. Poco después, ya no quedaron dudas de que se trataba del escritor más *pasional* de toda la lengua, de un verdadero "poseído" por la literatura, como lo califica Fernando Savater. Sin embargo, el malentendido alrededor de su obra y de su figura persistió. Se fundaba ahora una nueva superstición: para conocerlo, no era necesario consultar su obra ni complicarse con los estudios de Masotta o Silvia Molloy. Borges en persona empezaba a prodigarse desde los medios de comunicación.

Hace más de una década, en un libro anómalo y excesivamente pintoresco, el periodista y poeta Rodolfo Braceli postulaba (tratándose de Borges el verbo es inevitable) la existencia de un *tercer* Borges. A los dos primeros se los puede conocer por medio de esa pieza de antología que es *Borges y yo*. Al tercero, Braceli lo describe así: "Después de los sesenta años, se ha dedicado a la práctica de un deporte más peligroso que el automovilismo y el boxeo: el de las entrevistas periodísticas. Ha hecho de los reportajes la distracción de su vejez, gloriosa, pero amurallada por la ceguera y la soledad. Se presta para las entrevistas más inverosímiles y a los cuestionarios más agresivos...". Había, entonces, además de un Borges al cual la vida le había sido fatalmente otorgada, un segundo Borges urdido de tramas que justificaban la existencia del primero. Pero también un tercer Borges que quería vivir y convivir, demasiado amable, casi demagogo...

Que un escritor busque a través de sus palabras (impresas o no) agradar y hasta ser querido, no es propósito que envilezca a su literatura. Lo que parece ser curioso es cómo casi todos los interlocutores ignoran ese anhelo borgiano y reproducen las conversaciones ocasionales con el escritor como si fuera el colmo de la originalidad. Así, la traductora Ugne Karvalis (segunda esposa de Cortázar) y Jorge B. Rivera son felicitados (por separado, claro está) por ser ambos los primeros en adivinar que cierto recitado en aglosación entonado por Borges es el Pater Noster. Cuando se le pregunta sobre Almafuerie, Borges comienza diciendo "La Argentina ha dado muchos hombres de talento, pero sólo dos hombres de genio: Sarmiento y Almafuerie"; cuando se le pregunta sobre su amigo Xul Solar, recomienda: "La Argentina ha dado muchos hombres de talento, pero sólo tres hombres de genio: Sarmiento, Almafuerie... y Xul Solar".

Una página verdaderamente deliciosa de este *Borges y los otros* es la que muestra la reproducción facsimilar de la carta firmada por el secretario privado de los reyes de España (pág. 88), donde éste reafirma los bien conocidos sentimientos de Sus Majestades hacia el ilustre escritor *José Luis Borges*.

En un país donde no haber realizado una entrevista a Borges es un signo de originalidad periodística, cabe sospechar que estos edulcorados acercamientos a "la dimensión humana del escritor" alimentan la creencia en ese tercer Borges que de ninguna manera es el más íntimo y entrañable.

N. G. L.

RECIENVENIDOS

Vidas ajenas. Principia Biographica. Leon Edel. Trad. de Evangelina Nuño de la Selva. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1990, 213 págs. El autor de la monumental biografía de Henry James —de la cual aún puede hallarse una excelente edición en español del Grupo Editor Latinoamericano— se dedica aquí a analizar las estrategias y referencias teóricas más pertinentes para enca-

rar la elaboración del relato de una vida. Edel comienza por destacar la tensión que surge entre la condición literaria del género y el imperativo de no falsear los hechos, para examinar luego los principales intentos de biografía: Boswell, Strachey, Van Wyck Brooks.

Sartre, una biografía. Annie Chen-Solal. Trad. de Agustín López Tobajas y Christine Monot. Emecé. Buenos Aires, 1990, 770 págs. En el año en

que se conmemoran los diez primeros años de la muerte del monumental escritor e intelectual francés, aparece, cinco años después que en su edición original, ésta, la biografía más completa y abarcadora de casi todos los aspectos de la vida y la obra del autor de *La náusea*. Annie Cohen-Solal —autora también de un libro sobre Paul Nizan y brillante analista de la vida política e intelectual francesa— ha conseguido llevar a cabo un criterioso trabajo de investigación que se lee como una novela.

La verdurita

"Me hablé de viejas heridas suyas que parecían, al contarlas, que habían sido más dolorosas que las mías, y de cómo les había hecho frente, derrotándolas. Se me ocurrió entonces que, de todas las fuerzas naturales, la vitalidad es la única incomunicable. Se la tiene o no se la tiene, igual que salud u ojos pardos u honor o voz de barítono. Podría haberle pedido un poco de la que

ella tenía, pero no la habría obtenido jamás ni aunque me quedara allí mil horas con el cuenco de hojalata de la autocompasión. Sólo podía alejarme de su puerta, caminando con cuidado como si fuera de loza cuarteada, y penetrar en el mundo de la amargura, en el que me estaba construyendo una casa con los materiales que allí se encuentran."

F. Scott Fitzgerald. El crack-up, febrero de 1936

Los clásicos en globo. *Istvan*. Del Quirquincho. Buenos Aires, 1990, 66 págs. Alrededor de A 20.000

Amén de una historia, los *comics* hablan también del modo en que fueron leídos por su público. Esta premisa, que acaso pueda resultar ingenua a esta altura de la teoría en los claustros de la carrera de Letras, no lo es tanto al pensar que la historieta argentina no ha sido hasta ahora objeto de una investigación histórica que evite los lugares comunes de la anécdota, la nostalgia o la exageración. Algunos rasgos de esta falta emergen del intento de Istvan (n. Istvan Schritter, 1968) de contar desde otro lugar la historia de la historieta a sus posibles lectores adolescentes.

Los clásicos en globo puede leerse en dos planos: el de la antología y el que proviene del texto que la acompaña, que propone la mirada sobre la historia del género y sus consumidores. Con la ventaja de no colocar a una en una dimensión ilustrativa de la otra,



Dibujo de Enrique Breccia

ambas dimensiones adquieren, cada una, un orden propio. La antología ofrece materiales para todos los gustos: desde la *Ilada* o *Hansel y Gretel* en versión de Fontanarrosa, hasta *El Cantar del Mio Cid* o *Don Quijote*, por Oski y César Bruto. En el camino desfilan los poemas ilustrados por Caloi de autores como Horacio Salas, Humberto Costantini, Oliverio Gironde o Macedonio Fernández, la parodia de Grondona White y Abrevaya-Guinzburg titulada "Le petit Principitt", del lejano *Satiricón* de los '70. También hay espacio para escritores como Echeverría, Puig o Kafka en sus versiones de cuadros y globos. Hasta aquí la antología.

Por su parte, el artículo que bordea las páginas de *Los clásicos en globo* desarrolla las posibilidades y límites del género y los recursos que éste utiliza así como la viabilidad de las adaptaciones de textos provenientes de campos consagrados. En este sentido, Istvan analiza los juegos que se permiten guionistas y dibujantes a la hora de trabajar otros recursos que los tradicionales.

Si bien la diagramación del pequeño volumen de la colección "Libros para nada" resulta algo caótica y la calidad de las reproducciones dista de ser la mejor, el intento de presentar a los jóvenes, sobre los que se dice que vienen cada vez más tontos, algo más que lo acostumbrado es un dato editorial que vale por sí mismo. Al mismo tiempo, no se puede perder de vista la paradoja que se establece al pensar que uno de los trabajos que intenta decir algo nuevo sobre la historieta y su relación con la literatura corre el riesgo de pasar inadvertido por los sectores que escapan a la etiqueta de "los adolescentes lectores que no leen".

Pablo Avelluto

El periódico. *Earl Newsom (Comp.)*.

Trad. de Agustín Barcena. Rei. Buenos Aires, 1989, 268 págs. Alrededor de A 90.000

Bajo el pretencioso lema de "Todo lo que Usted necesita saber para tener éxito en el negocio periodístico", *El periódico*, una extensa compilación de trabajos acerca de la cuestión, parece dirigido a interperlar a los miles de jóvenes estudiantes de periodismo y comunicación nacionales. Ahora bien, cabe interrogarse acerca de qué se entiende en este volumen con ese "todo", condición de posibilidad del éxito de sus lectores. La respuesta obliga una reseña acerca de los autores de los veintiocho artículos-solución.

Editado por una suerte de corporación de propietarios y editores de diarios regionales de los Estados Unidos, llamada Fundación Nacional de Periódicos, cada autor es, a su vez, titular de un medio y, en varias ocasiones, académico en periodismo en alguna universidad norteamericana de segunda línea. Por su parte, las temáticas que componen el dichoso saber necesario van de los decálogos de estilo a los problemas de diseño, pasando por cuestiones legales y relaciones laborales, recomendaciones sobre la escritura del artículo editorial, la investigación acerca de los lectores, el rubro publicitario, etc.



Si en dudas, *El periódico* es un libro precario. El punto de vista de sus articulistas comparte el mismo entusiasmo de los textos sobre publicidad o los manuales de relaciones públicas. Por otra parte, su marco teórico emana del abuso del sentido común, y la dimensión pedagógica que recorre las páginas hace que, de imaginar el lector cuál sería el diario resultante de tanto consejo, el monstruo sería de por sí bastante más insoportable que los pasquines que todos los días lo acosan.

Molina Campos. Asociación Amigos de las Artes Tradicionales. Buenos Aires, 1989, 179 págs. 175 ilustraciones. Alrededor de A 550.000



Es curioso: los pintores —algunos pintores, los que son leídos por los demás como pintores— pierden su apellido en la operación de dar a sus pinturas un nombre. Florencio Molina Campos (1891-1959) también resignó el suyo, de prosapia criolla, en beneficio de pinturas que son la imagen de una cierta Argentina, de criolla prosapia, una Argentina que, si es que fue, ya fue: la que había inventado tales apellidos.

Imágenes fechadas: pinturas para el almanaque. Últimamente, los "Molina Campos" han sido rescatados desde el tiempo: una celebrada exposición el año pasado, un libro celebrable este año. Las imágenes son —todas ellas— ilustraciones de los *Alpargatas* 1931-36 y 1940-45. Ilustraciones producidas en una época en que se empezaba a decir *Alpargatas sí, libros no*. Ahora, que ya nada se dice, las alpargatas se han transformado en libro, cual cenicienta en flor y, cual cenicienta, han merecido un libro casi príncipesco, editado —lujosa, sólidamente editado— por la Asociación Amigos de las Artes Tradicionales.

Una aproximación caprichosa: los "Molina Campos" son los Desastres de la Guerra de una Argentina que pasó y no ha sido, pintados en un momento en que se hacía fuerte la idea de lo que había sido como oposición a lo que estaba por ser (ver, p. ej., Güiraldes, Ricardo; Lugones, Leopoldo Federico; Figari, Pedro, ed al). Desastres de la Guerra pero en clave sonrisa: tal vez sea cierto lo que dice Fuentes cuando dice que América todavía no ha accedido a la escritura de la tragedia: brillos donde oscuridades, amabilidad donde hubo *rietas*, carencia en la posibilidad de escribir —retrospectivamente— el propio *fatum*.

Comparación caprichosa, a la que autorizan —que sugieren— ciertas coincidencias: las leyendas en lengua popular al pie de cada ilustración —y el tono de esas leyendas—; la composición de muchas de las imágenes —acciones duras con muecas en los rostros y un semejante recorte del paisaje—; y esa voluntad fotográfica de captar lo que Cartier-Bresson todavía no había llamado el "instante decisivo": necesidad de detener el tiempo.

Otra diferencia álgida: éstas —los "Molina Campos"— servían para ilustrar el tiempo. Contra el paso del tiempo, inexorable en los calendarios de *Alpargatas*, unas imágenes donde el instante se detiene y se detiene, además, un tiempo que ya entonces se convertía irremisiblemente en tiempo mítico, en imposible Edad de Oro de una Argentina pastoril cuyo Virgilio se estaba suicidando en esos días, en un recreo del Tigre. Una oda a los ganados y a las mieses, a la poderosa máquina que funda en los enjutos remos una superioridad profunda y categórica, por ejemplo, todo ello pintado con una intención de ingenuidad que lo acerca aún más al tiempo mítico. El tiempo del mito es *naïf* por excelencia: en el mito —y en su tiempo— no hay crítica, no hay mirada distante, sino sólo la aceptación gozosa de una verdad que sienta bases, que define contra la incertidumbre una certeza de los orígenes, que tranquiliza, una voz de niño formada por ventrílocuos para escuchar la calma de un pasado indudable.

Álgida: allí donde Goya fundaba desesperanzas, retrataba con conflicto conflictos, la mirada *naïve* de don Florencio pinta seguros contra el tiempo almanaque. Son imágenes pícaras, ficciones, de una Argentina que, si no era el mejor país del mundo, ya lo sería con el tiempo.

(El libro incluye, también, dos bellos textos de Enrique Molina y Angel Bonomini. Es un libro que, por su calidad gráfica, no parece argentino y, además, está impreso en Brasil).

Carlos Montana

Hay cosas peores. El periódico propone a sus lectores una diagramación "periodística" como una ejemplificación constante de su contenido. La lección resulta inabordable: los libros son los libros y los diarios, no. Una página dividida en tres columnas y con tipografía diminuta convierte en ilegible, aun a los lectores de diarios, el mejor cuento de Borges. El periódico constituye de esta forma el peor intento de decir lo obvio. Al mismo tiempo, sus reflexiones e informaciones que prometen fortuna se refieren en el mejor de los casos al modo en que la prensa escrita funciona en los Estados Unidos que, ante los imaginables ojos curiosos albicelestes, resulta análogo al modo en que la cuestión es tratada en otro mundo.

El periódico es, asimismo, un síntoma de la incapacidad demostrada por el careo de las llamadas "ciencias de la comunicación" para reflexionar sobre uno de sus probables objetos de estudio. Si bien el volumen en cuestión aparece como una reducción al absurdo del problema de la comunicación y el periodismo en las sociedades avanzadas, la ausencia de trabajos, buenos o malos, en los medios universitarios locales sobre el tema y el cerco planteado por medios que van de superficiales a complacientes toman útil dirigir la mirada hacia los niños de las carreras modernas y preguntarles: perdón, y vosotros, ¿qué estudiáis?

P.A.

EL BUSCON

Sometido al rigor del mes en que la esposa del dios tonante y altanero sienta sus reales, indignado justamente por la iterancia gris del saldo urbano, ahito de la esférica marea de goles que le llegan, catódicos, itálicos, puntuales, Pablos se aleja, por una vez, del recorrido anfractuoso y pertinaz que lo lleva de sólitio por las casas de libros de ocasión, detrás de ella.

Se aquerencia en la tasca más umbría, menos hóstia, casi enemiga, pero munida de una caja de colores móviles donde aparecen atletas nacionales haciendo circular un cuero inflado, sometiendo al rigor adusto de talantes zagueros, al mimo ocasional de un lírico agonista, haciéndolo besar, de tanto en tanto, las mallas blancas y orondas que lo esperan, amorosas e impúdicas, con un apetito que FIFA, la institución que legisla esos afanes, le ha inculcado.

No sabrá Don Pablos, no querrá saberlo, que la morralla de siempre late aún en las casas del ramo, con variaciones lentas, un ritmo de entre tiempo, una coreografía estática de liberos batidos.

No encontrará el oteador, sumido en el jugo que le escuece la entraña, aplicado al órdago violento de un minestrón orensano, la misma miasma flaca de Bruguera entre 8.000 y 11.000 monedas nacionales; el torvo y lardo saldo de Austral que, en el Rebusque de Corrientes al 1243, se exhibe humildemente en 4.900 patacones.

Querrá alcanzar, la vista capturada por la pequeña caja cruzada por penales, el mendrugo final para mojar el caldo espeso, la sólida buseca, el guiso hispano; y no le importará que, como siempre, una plétora de compendios pictóricos y de otras artes plásticas susurre al caminante su conveniencia módica y constante desde Martycer —Pintores Argentinos (CEAL)—, el antedicho Rebusque —Pinacoteca de los genios—, De las luces —El mundo de los museos, Biblioteca gráfica Noguier, El arte en el mundo.

Por una vez, el seso entero dado a balompédicas pasiones, Don Pablos se mantendrá de espaldas a la constancia de papeles biliosos, la fijación del polvo en lo que ayer apenas fueran joyas. Y cantará la gloria trunca de su patria española. Un mediodía agorero de finales de junio —¿la diosa malcasada se malquistó, tal vez, con los hombres del país de los conejos?— el buscador noctívago de enflaquecida alforja sentirá la gota de unto del peninsular mondongo cristalizada como una piedra fenicia en el fondo del gastrío. Un gol, suplementario, injusto, artero, yugoslavo, le morderá malamente el corazón ibero. Afuera quedará la garra visigótica, inclinada otra vez la orgullosa cerviz del noble bruto.

A soñar nuevamente con papeles baratos. Pero será otro día. Cuando la calisténica impotencia de Mitchel, la cribada eficacia de Zubizarreta y el genio ausente del buitre delantero se alejen del ánimo de Pablos, con sus gabardos negros de derrota. Entonces, quizá, el salderil empeño del buscón se aplicará, allende junio y su áspera y frígida vigilia, en la mediocridad inofensiva de esta pequeña patria enmuletada; donde los goles se marcan en negrita y la vergüenza del fracaso viste la urgencia de las bastardillas.

Notorios y notables confiesan qué han leído

La mesa de luz

Hoy: Eduardo Stupía



Evidentemente, Babel, conglomerado de lenguas, lo es también de razas. Sin el menor atisbo xenófobo, deja que convivan en ella multitud no sólo de lecturas, sino de lectores. Incluidos nosotros, los inconstantes. La Mesa de Luz de Babel nos adjudica un hábito: el hábito de leer. Entonces, leamos: *La hija de Kheops*, de Alberto Laisea. ¿Novela en episodios? Ya que no monumental, novela-monumento. El lector como turista. Visita obligada a las nuevas construcciones del país Iseka. Se ingresa fácil, pero con la sensación de que el terreno que se pisa, aparentemente firme, es cenagoso. Cada capítulo, una cámara —nupcial, culinaria, bélica, fúnebre, arquitectónica, filosófica, erótica, religiosa— que conduce a otra, a otro. El turista avanza entretenido y recibe datos, precisiones técnicas, lujo de detalles, humoradas, y fundamentalmente los avatares de un drama cortesano tan solemne como chismográfico, tan palpable como ideal.

Pero el monumento reserva pistas falsas, pasadizos ciegos, capítulos-guía que el ingeniero deliberadamente pergeñó sin salida, y que el visitante puede seguir, engañado, mientras no ingresa a aquellos a los que sí debe ingresar. Es que el visitante puede ser un intruso. Un profanador de tumbas. Un pofanador de textos. *La hija de Kheops*: novela funeraria que no narra sino que *contiene*. Junto a todo su reino, sus súbditos, sus escribas, sus personajes menores, sus personajes principales, sus barcas, su cerveza, sus mosquitos, y hasta sus dioses, la hija de Kheops está muerta y momificada y vive en *La hija de Kheops*, para toda la eternidad. *La hija de Kheops*: novela-amuleto contra profanadores y turistas, monumento-testigo de un Egipto que es el Reino de la Felicidad Absoluta. El Reino de la Vida Verdadera. Novela-fetichismo para que Laisea resguarde su sensualidad espiritual.

Porque "lo espiritual en el arte requiere

estrategias para su protección". Así empieza Roger Lipsey un pequeño y sorprendente ensayo sobre Mark Rothko, *They Are Not Pictures*, incluido en su libro *Art of Our Own: The Spiritual in Twentieth-Century Art*. Y sigue: "Muy fácilmente se lo degrada, o sencillamente se lo malentendiendo, por el uso de demasiadas palabras, o de las palabras incorrectas. Hasta puede convertirse en una pesada carga para aquellos artistas que, si bien reconocen una dimensión metafísica, no desean verse catalogados como "espirituales", como si llevaran hábitos clericales y debieran observar siempre un comportamiento intachable. Así es como, al margen de todo lo "espiritual" que pueda o no ser el artista, su lucha consistirá en lograr un signo sensual que sea trascendente por sí mismo. La obra de arte apunta más allá de sí misma, porque también apunta hacia sí misma. Como dice Rothko: "La sensualidad es el punto de partida para ser concreto frente al mundo".

Luego de señalar, con absoluta razón, que la obra de Rothko (1903-1970) es "una de las mayores realizaciones espirituales del arte del siglo veinte", y de resumir, más conceptual que cronológicamente, la experiencia del pintor, Lipsey transcribe lo que parece una mera anécdota, pero que es una verdadera parábola. Dore Ashton, una crítica enormemente respetada, y vieja amiga de Rothko, lo visita en su taller de Nueva York, un enorme espacio interior, circular, con grandes telas de seda de paracaídas colgando del techo para atenuar la claridad que cae desde las claraboyas. Por todo el ámbito, lienzos en gestación. Y Dore Ashton cuenta: "Rothko no había encendido ninguna luz. Y todo el lugar parecía una catedral en semipenumbras... era como estar en un teatro, o en una antigua biblioteca. El único objeto fácilmente perceptible era una mesa, que parecía pequeñísima en su aislamiento. Me acerqué a los lienzos, y me detuve a mirarlos, mientras Rothko contemplaba mis reacciones. De repente dijo: "Yo hice este lugar". La conversación prosiguió, intermitente, prolongada. Y cuando finalmente estaba preparándose para irme, Rothko me dijo: "Estos no son cuadros".

Materialidad. Sensualidad. Espiritualidad. "Estos no son cuadros". ¿Un arte pictórico que es "otro"? ¿La entidad espiritual de un arte, transformada en "otra" gracias, paradójicamente, a la más profunda materialidad de ese mismo arte? ¿Los límites de las artes son los que precisamente definen y garantizan su formidable capacidad expansiva? Y los límites del artista. Lo ilusorio de creer en "expresarse"; la "expresión"; la Gran Mentira y, por eso mismo, la Gran Posibilidad: "Yo no me expreso en mi pintura. Yo expreso mi *no-yo*. El problema del artista es hablar de eso, y *hacia* eso, que está fuera de sí mismo" (Rothko). "En la pintura de Leonardo, el ser parece disolverse en una epifanía del devenir, como por instantes de altísima suspensión, instantes perfectísimos, pero cargados de la cualidad efímera de la realidad; momentos bellísimos detenidos en el instante en que el declinar de la hora los encamina hacia su desaparición; presentes armoniosísimos, pero como quebrantados por el sentimiento de su imposibilidad". (Luis Racionero, prólogo a *Textos de estética taoísta*).

EL CONSUL HONORARIO

Por C. E. Feiling, desde Nottingham

(Pongamos por caso).

Que en la biblioteca, un hombre está buscando las obras de cierto humanista italiano del siglo quince. Acostumbrado al trabajo intelectual, cuando ubica el volumen comprueba el lugar y fecha de edición (Bari, 1960). Luego consulta el índice y comienza a volver las páginas, salteándose con impaciencia títulos como *I libri della famiglia*. Después de todo, Leone Battista Alberti es mucho más conocido por sus tratados *Della pittura* y *De statua*... Para mamotreos renacentistas sobre las relaciones entre los sexos, ya le basta con el recuerdo estudiantil de haberse tragado *La perfecta casada* de Fray Luis.

(O también).

Que el hombre entra al museo y cruza varias salas sin detenerse, buscando la sección Pintura italiana del siglo XVI. El museo ha cambiado desde la última vez que estuvo allí, pero finalmente ubica el cuadro que desea ver, uno de sus favoritos. Sobre un fondo de figuras simbólicas, Cupido besa a Venus en la boca, acariciando al mismo tiempo uno de los pechos de la diosa. El *putto* de la izquierda se dispone a arrojarles una lluvia de pétalos. Como siempre que contempla esa obra de Bronzino, el ligero desagrado que le produce la artificialidad de las poses se diluye con rapidez. Ante el impacto del desnudo frontal de Venus.

La pregunta que estos "casos" sugieren es bastante obvia. Se trata aquí de poner en evidencia cómo la historia del arte condiciona la percepción de las obras, pero también dictamina los modos de su propia continuidad. (Anticipio una crítica: desde luego que no hay arte sin historia del arte, eso es banal; desde luego que si otra hubiera sido la historia del arte, nuestro "hombre" hubiera pasado por alto diferentes cosas). Pero lo crucial de los ejemplos es que digan "hombre", no "persona" (hombre o mujer).

Las opiniones de Alberti sobre la familia y el rol de la mujer, lejos de ser irrelevantes respecto de sus opiniones acerca de la pintura y la escultura, constituyen prácticamente una unidad teórica. ¿No es acaso en la Florencia renacentista donde comienza a darse la rígida separación entre lo público y lo privado? ¿No es Alberti un documento esencial a la hora de justificar la diferencia entre "bellas artes" y artesanías como el bordado, labor "doméstica" de las mujeres? ¿No viene a ser Alberti el paso previo a Vasari y el mito del gran artista, el *hombre* que se sobrepone a todo para plasmar una obra, especie de Jacob en lucha con el ángel? Dice Alberti en 1435, adaptando a su contexto florentino el *Oeconomus* de Jenofonte: "Difícilmente nos hará ganar buena fama el hecho de que nuestra mujer se ocupe en el mercado como los hombres, a la vista del público".

Ahora Bronzino, su Alegoría con Ve-



God Giving Birth, por Monica Sjoo (1969).

nus, Cupido, el Tiempo y la Locura.

¿Cuál es la "ligera incomodidad" que siente nuestro no tan hipotético hombre ante el cuadro? Porque es una incomodidad —sospecha— que finalmente potencia el goce estético.

Muy sencillo: lo artificial de las poses no difiere en gran medida de la de otras que ha visto en revistas como *Playboy* o *Penthouse*, o en aquellos videos que identifica el eufemismo "para adultos". La mirada que una mujer echa sobre el cuadro de Bronzino, por lo tanto, debe necesariamente diferir de la de nuestro hombre. Culturalmente diferir.

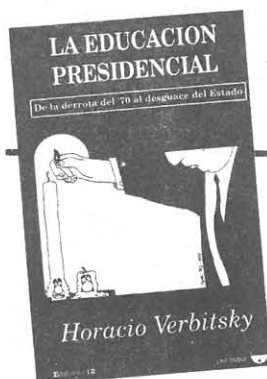
La pintura y la escultura de Occidente, desde Cimabue y Giotto hasta Cézanne y Seurat, han sido explicadas en términos del desarrollo de métodos para lograr la ilusión de lo real. En ese desarrollo, la perspectiva proporcionó el marco matemático, el óleo la técnica y el desnudo fue un tema que servía para introducir novedades y variaciones. Como a las mujeres se les negaba la instrucción matemática necesaria, y se les prohibía (por razones morales) asistir a clases donde se copiara modelos desnudos, no es de extrañar que los museos contengan más representaciones de mujeres que cuadros pintados por mujeres.

Sin embargo, la pregunta "¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?" (que presupone que de hecho no las ha habido) es por completo impertinente.

En su libro *Women, Art and Society* (Londres, Thames and Hudson, 1990, 384 páginas), Whitney Chadwick se dedica a documentar y desmontar la impertinencia de dicha pregunta. Su estrategia no consiste en recitar la lista de grandes artistas mujeres (Anguissola, Robusti, Sirani, Fontana, Gentileschi, Leyster, Damer, Carriera, Labille-Guillard, Vallayer-Coster, Bonheur, Thompson, Cassat, Morisot, Valadon, Delaunay, Varo, O'Keefe, Fini, Krasner, etc.), sino en examinar cómo la historia del arte se las ha arreglado para dejar a las mujeres fuera de concurso. Renoir solía decir que pintaba con cierta parte de su anatomía que los demás hombres reservamos para otros menesteres: si un historiador del arte se toma esta frase en serio, tenderá a suponer que las mujeres no pintan, o que si lo hacen es porque han abandonado lo que es natural a su sexo (¿recibir pasivamente las atenciones de Renoir?).

Women, Art and Society comienza con una anécdota que define el tono y el plan del libro. Entre los miembros fundadores de la British Royal Academy, en 1768, había dos mujeres, Angelica Kauffman y Mary Moser. Sin embargo, no hay mujeres a la vista en el retrato grupal de los académicos que pintó Johan Zoffany, *The Academicians of the Royal Academy* (1771-72)... ¿O sí? Kauffman y Moser no figuran primariamente en el retrato, pero sobre una de las paredes, detrás de un modelo desnudo cuyas proporciones escrutan los académicos, hay bustos pintados de ambas. Es un modo de subrayar que el rol "natural" de la mujer es el de objeto de representaciones, no el de su productora. Chadwick describe cómo, desde la Edad Media hasta la actualidad, la mirada masculina ha resistido y domesticado todas las instancias en que las mujeres intentaron mirar, salirse del cuadro en que eran miradas. Aunque el libro decaiga un poco en el último capítulo y el epílogo, concesiones a la cháchara del posmodernismo, *Women, Art and Society* es un agregado necesario a la colección de la editorial Thames and Hudson, donde complementa y contradice los volúmenes de Michael Levey (*From Giotto to Cézanne*) y Herbert Read (*A Concise History of Modern Painting*).

Addenda: Leo con asombro la reseña que Charles Darwent ha publicado del libro de Chadwick (*Times Literary Supplement*, junio 1-7 1990). Parece que a Mr. Darwent le molesta que Chadwick se refiera a Artemisia Gentileschi como "Gentileschi", mientras identifica al padre de la pintora (pintor él mismo) como "Orazio Gentileschi". Cosas que pasan cuando se descuida el viejo consejo: la mujer en casa, y con la pata quebrada.



Horacio Verbitsky La educación presidencial

De la derrota del '70 al desguace del Estado

Horacio Verbitsky analiza una etapa crucial, desde el golpe de 1976 que a sangre y fuego erradicó las bases estructurales sobre las cuales los sectores populares anudaron sus alianzas en los años '70, hasta la colonización del sistema político por los grandes intereses económicos.

A contramano del voto popular, radicales y peronistas aprendieron a golpes de hiperinflación todas las lecciones de lo que este libro refiere como la educación presidencial, y aceptaron su nuevo rol de hacer viable la política de ajuste.

Este libro apunta a la superación de la derrota, y a la construcción de un proyecto nacional y popular que dé cuenta de la nueva conformación económica, social y política del país, y permita volver a disputar el poder en la Argentina.



puntosur
editores

Editora/12



Hugo Padeletti

Desde el litoral, geográfico pero también literario, Hugo Padeletti (Alcorta, Santa Fe, 1928) ha ido desarrollando una obra poética que a lo largo de más de cuarenta años se dedicó a brillar sin estridencias. *Poemas (1944-59)*, *Doce Poemas (1979)* y el reciente *Poemas (1960-1980)* distinguido con el Premio Boris Vian 1989

son sus títulos publicados. Mientras la Universidad Nacional del Litoral prepara una segunda edición de su libro premiado, la editorial Rinzi se apresta a publicar una recopilación de toda su obra poética bajo el título *Alveolado esplendor de la granada*.

1) ¿Qué fue lo primero que escribió?

—“Misión”, a los dieciséis años; es el primer poema que todavía hoy puedo considerar como una obra de arte. Antes, entre los once y los quince, había escrito “poemas” con las características de la edad en que los escribía.

2) ¿Recuerda cuáles fueron sus motivos?

—Sí, ya lo he contado en varias entrevistas. Estaba yo en el patio de la escuela secundaria, en invierno. Había cuatro hileras de plátanos con las ramas desnudas. De pronto escuché una voz que me decía: “Las ramas tienen su actitud cada una”. Llegué a casa, me recosté y compuse el poema mentalmente. Luego me levanté y lo escribí. Hace cuarenta años y todavía no reniego de él.

3) ¿Quién fue su primer lector?

—La codirectora de una revista de poesía que se llamaba *Cosmorama*. Unos seis meses antes yo les había llevado mis poemas anteriores que hojearon y piadosamente depositaron sobre un piano. Luego empezaron a ocuparse de mí. Me hicieron leer buena poesía contemporánea, entre otros Ricardo E. Molinari, Rilke, Ungaretti (recuerdo mis primeras dificultades para entender a esos poetas y los poemas que aparecían en la revista).

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

—Cuando Néida Esther Oliva, la codirectora de la revista, escuchó mi poema, me dijo: “¡Por fin, Hugo! ¡Esto es poesía!”, e inmediatamente lo hizo publicar en *Cosmorama*.

5) ¿Conserva algún rasgo de aquella escritura?

—Sí. Aunque a veces me exployo más, hay en mí una tendencia al estilo concentrado y elíptico de ese poema y a seguir usando imágenes tomadas de la naturaleza.

6) ¿Qué estaba leyendo en ese momento?

—El Tao Te King.

7) ¿Cómo accedió a sus primeras lecturas?

—En poesía, a través, como dije, de la gente de *Cosmorama*. En teoría, aparentemente por azar. Un compañero de colegio tenía en su casa unos libros teosóficos. Yo me los llevé y los leí. Me abrieron un mundo. Después me enteré de que la teosofía está muy lejos de la verdadera espiritualidad y recurrí a las fuentes, a traducciones de obras taoístas, budistas e hinduistas. Mis primeras lecturas sobre teoría poética fueron los libros sobre poesía de Jacques y Raissa Maritain. Recué, lo que, como no tenía preparación filosófica, me resultaban muy difíciles.

8) ¿En qué idiomas lee?

—Francés, inglés e italiano. Como he estudiado también un poco de alemán puedo aventurarme en los textos bilingües de poesía alemana.

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

—Primero Rilke, y luego los poetas norteamericanos e ingleses contemporáneos que leí en texto bilingüe en los números extraordinarios de *Sur* dedicados respectivamente a las literaturas norteamericana e inglesa.

10) ¿Cuál es su poeta favorito?

No prefiero en bloque la obra de un solo poeta, pero tengo muchos poemas favoritos de diversos autores. Sería demasiado largo dar los nombres de todos los poemas pero puedo mencionar algunos autores: Emily Dickinson, Gerard Manley Hopkins, Rainer María Rilke, Georg Trakl, W. B. Yeats, O. W. de Lubitz, Milosz, D. H. Lawrence, Ezra Pound, T. S. Eliot, Marianne Moore, Edith Sitwell y Wallace Stevens, entre otros.

11) ¿Cuándo y dónde se encuentra con escritores?

—Ocasionalmente en mi casa o en la de ellos, en los cafés, en los encuentros de poesía.

12) ¿Tiene amigos escritores? ¿Quiénes son?

—Amigos íntimos, muy pocos. Relaciones, muchas. Desde hace más de diez años mi mejor amiga es la poeta y traductora Mirta Rosenberg. La mayoría de mis amigos son jóvenes. Me encuentro más cómodo con ellos que con la gente de mi generación.

13) ¿Tiene enemigos escritores? ¿Quiénes son?

—Los envidiosos.

14) ¿Pertenece a algún grupo?

—Exactamente, no. Internamente, sí: al de los escritores cuyos poemas me gustan o cuyas ideas comparto.

15) ¿Cuáles son sus personajes de ficción favoritos?

—Cuando era adolescente me fascinaba el Max Demian de Hesse. Después cambié por el Magister Ludi del mismo autor. Los personajes de Aldous Huxley nunca dejan de interesarme. Todos los años releo alguna de sus novelas. Creo que es el escritor más inteligente de nuestra época, si por inteligencia se entiende esa capacidad de ir directamente al meollo de la cosa, sin prejuicios, teorías ni partidismos.

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

—No es un personaje literario sino religioso: las Diosas Madres de las culturas del pasado, incluyendo entre ellas a la Virgen

María de mi adolescencia. Era muy emocionante recitar en latín las hermosísimas letanías lauretanas, repitiendo, después de cada invocación, el “*Ora pro nobis*”, que funcionaba como un *mantram* hindú.

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

—Una frase de Gracián: “No tenemos cosa nuestra sino el tiempo, donde vive quien no tiene lugar”. El “lugar” es por supuesto la eternidad, concebida no como una duración infinita sino como el no tiempo de la contemplación pura.

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

—A veces he dicho que no sé si tengo un estilo o varios o solamente un “timbre” que me identifica. De todos modos mi escritura, por más que varíe de un poema al otro, de un libro al otro, queda siempre encerrada en los límites de los recursos que me son propios y que dosifico según el caso. Tengo una tendencia a la forma concentrada y elíptica, que a veces no es incompatible con cierto tono coloquial. Trabajo los tres elementos del lenguaje —concepto, imagen y sonido— al mismo tiempo y más o menos equilibradamente. Me gusta el ingrediente del azar, que a veces introduce una imagen, concepto o sonido inesperados pero que de algún modo se incorporan a la estructura imprevisible del poema, enriqueciéndola. Me gusta que el poema tenga un fuerte hilo conductor de iluminación intelectual —no necesariamente conceptual— explícito o, más a menudo, subyacente. Me gustan las imágenes tomadas de la naturaleza. Me gustan las asonancias, consonancias, disonancias, paronomasias y juegos de palabras en general, aunque no los uso sistemáticamente sino como al azar. Me gustan los lemas, generalmente latinos, los refranes, los proverbios y las citas. En mis poemas hay a veces un elemento ético o didáctico. Predominan las sugerencias metafísicas. Puedo pasar, como en mis últimos poemas inéditos, del tono sobriamente horaciano al apocalíptico.

19) ¿Cuál de sus libros prefiere?

—*Poemas 1960-1980* al que, después de mucho aguardar, le he encontrado finalmente un título. Se llamará, en su segunda edición, *La atención*.

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

—Me fascinan. Siempre me siento muy agradecido por el hecho de que alguien se tome el trabajo de leer en profundidad y comentar un libro mío. Me encanta coleccionar “puntos de vista”, aunque a veces me resulten sorprendentes. Hasta ahora todas las críticas han sido favorables. No sé

lo que pasaría si me enfrentara con una crítica negativa.

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

—En “*Animus y anima*”, una reseña de mis poemas aparecida en el *Diario de Poesía*, Daniel García Helder dice que en ellos concepto e imagen habitan como un matrimonio desavenido. Es una barbaridad que proviene de Bachelard. Mi experiencia de cuarenta y cinco años de poesía me ha enseñado que, por lo menos en mi caso —y también en la mitología y en la religión— una o muchas ideas se concretan en una imagen y una imagen o símbolo es el origen de una idea o curso de ideas. Imagen y concepto se avienen perfectamente y trabajan para el mismo fin, que es el del poema. Si lo que García Helder dice fuera cierto —él no saca esa conclusión— mis poemas serían un fracaso. De la mayoría de ellos estoy seguro de que no lo son.

22) ¿Qué condiciones necesita para escribir?

—Ocio.

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

—Lo primero es la punta. Cuando estoy en estado poético puede ser cualquier cosa: la hoja que vibre en un árbol, una imagen o concepto o combinación sonora que se me ocurre, una cita, incluso un verso de otro poeta, un objeto natural o cultural o cierto estado de ánimo. Eso funciona como un imán y atrae nuevo material que voy seleccionando e incorporando o a veces incorporando sin seleccionar todavía. Una rima me lleva a una nueva imagen y esa nueva imagen a un nuevo concepto o idea. Se va definiendo la forma del poema: las pautas métricas, generalmente muy libres, el “fraseo” interno a través de los encabalgamientos, los espaciamentos de estrofas, versos, partes de versos y palabras. Una vez definida la espina dorsal conductora de sentido, es importante encontrar el final del poema, un final que a la vez lo clausure y sea la puerta para una segunda vuelta, una lectura menos lineal, más esférica y más profunda. Cuando parece estar terminando, todavía hay que quitar algo que sobra, a veces agregar algo que falta, cambiar un verso, una frase o una estrofa de lugar. Finalmente, lo dejo reposar un tiempo y lo retomo sumergiéndome profundamente en el poema para hacerlo tan coherente como pueda: eso generalmente lo logro cambiando o ajustando unas pocas palabras que estorban o desentonan y que a veces, en la primera escritura, parecían fundamentales.

24) ¿Qué está escribiendo en este momento?

—Algo distinto de lo anterior. Un ciclo unitario de poemas del que no quiero hablar todavía.

25) ¿Qué libro le gustaría haber escrito?

—Los Cuatro Cuartetos de T. S. Eliot. Pienso que es el único clásico de la poesía contemporánea occidental. Con gran belleza de forma presenta, bajo un manto cristiano, un compendio de toda la sabiduría humana, la oriental inclusive.

26) ¿En qué país querría vivir?

—Siento una atracción irresistible por la India que, todavía hoy, es el país más religioso del mundo. (No puedo dejar de acordarme de la abominable destrucción de la amoniosa, espiritual e irremplazable cultura tibetana por obra de los comunistas chinos.) Ya hice una tentativa de vivir en la India cuando era más joven, pero mis hábitos occidentales y modernos me impidieron adaptarme completamente y tuve que regresar. Si pudiera volver, me instalaría en las primeras estribaciones de los Himalaya o en la Cachemira, porque el excesivo calor me hace daño. Una segunda opción, más probable a mi edad, sería una ciudad de Suiza, antigua, hermosa, pequeña como Berna, a orillas del Aar, de aguas color turquesa, con medios suficientes como para instalarme con comodidad, con toda mi biblioteca, y para viajar, cuando necesite comprar libros o ver gente, a París, Londres o Roma. La tercera opción sería instalarme en La Cumbreita, en las sierras altas de Córdoba, cuyo clima y paisaje son semejantes a los de Suiza, pero mi jubilación, que era muy buena cuando me retiré de la enseñanza, ya no me lo va a permitir.

27) ¿En qué época hubiera elegido vivir?

—En la edad de oro del taoísmo en China o en la del máximo florecimiento del budismo zen en Japón.

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

—De hecho, creo que no mataría ni una mosca. Pero me gustaría que no existieran los políticos incapaces y ladrones y, sobre todo, los termites de la cultura que, por mera ideología, devoran las raíces de los árboles en que estamos posados.

29) ¿A quién resucitaría?

—No a Cristo, porque ya resucitó. Resucitaría a Ramana Maharshi, el último "liberado vivo" de la India del que tengo noticia, muerto en 1955. Desde muy jovencito realizó la Identidad Suprema y era la encarnación del Vedanta y gurú universal. Por supuesto nunca salió de la India.

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

—Ninguno.

31) ¿Cuál es la reforma que más estima?

—La más improbable, la de sí mismo.

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

—Creo, supongo con Toynbee, que las unidades para pensar la historia no son las naciones sino las culturas. Si pese a mi escasa información tuviera que decir un nombre argentino, creo que elegiría a Sarmiento; no sé si fue un buen político, pero fue un buen escritor.

33) ¿Tiene alguna militancia política?

—¿Cuál?

—Siempre he mirado la política con una mezcla de resignación y desprecio. Siempre creí, también, que cada uno nace para algo determinado. Yo no nací para la política. Mi abuelo participó en el Grito de Alcorta. Mi padre, de joven, fue radical yriyogoyenista. Cuando ellos se ponían a hablar de política, yo me sentaba en un sillón del patio y escribía sobre los animales y las plantas.

34) ¿Tiene algún fanatismo?

—Ninguno. Pero tengo una fe: creo que todas las doctrinas tradicionales, religiosas y metafísicas son sectores de un círculo; divergen en la circunferencia, es decir, en

lo formal, pero se unifican en el centro informal trascendente; y creo también que cada una de ellas ofrece al individuo un camino de realización espiritual.

35) ¿Cuál es su cuadro predilecto?

—De la pintura moderna elegiría *Frau in Tracht* 1940 de Paul Klee. De la pintura de época me gustan los iconos rusos de la Virgen con el Niño y las pinturas europeas en que aparece representada la Virgen protegiendo bajo su manto a los pecadores.

36) ¿Cuál es su olor favorito?

—El del incienso.

37) ¿Qué deportes practicó?

—Cuando era jovencito, natación, equita-

char nuestras posibilidades latentes y a caminar en claridad donde antes caminábamos en lo oscuro.

45) ¿Cuál es su música favorita?

—La música sacra hindú y tibetana.

46) ¿Qué siente al cantar el Himno Nacional?

—Como si me transportaran a la época romántica.

47) ¿Cómo definiría la argentinidad?

—Ahora, como una lamentable nostalgia y una titilante esperanza.

48) ¿Convive con animales?

—No podría. Además de las tortugas —tengo algunas en Rosario— me gustan



ción y, de ahí en adelante, si puede llamárselo deporte, *hatha yoga*.

38) ¿Cuál es su comida predilecta?

—La vegetariana.

39) ¿Cuál es su bebida favorita?

—Cuando tengo realmente sed, el agua. También me gusta mucho el té verde con un poco de sal. Es una antigua receta china. En las reuniones bebo un poco de vino, o whisky, con mucha agua.

40) ¿Tiene algún vicio o adicción?

—El cigarrillo, que pienso dejar ya, porque me siento intoxicado.

41) ¿Cuál es su nombre preferido?

—Me gustan los nombres que armonizan con el apellido. Si tuviera que elegir nombre para un hijo o un nieto probablemente elegiría Marco, el de mi abuelo, u otro nombre italiano.

42) ¿Cuál es su chiste predilecto?

—No tendría que contestar esta pregunta porque los buenos chistes que he leído o escuchado se me han ido de la memoria. Pero recuerdo un chiste muy tonto que leí cuando era niño en un libro de chistes españoles. Seguramente se me grabó porque consiste en un juego de palabras: "Dijo la madre al niño: —Hijo, ¡qué cara pones! —Madre, ¿y qué son carapones?"

43) ¿Qué materias eran sus puntos débiles?

—La matemática y las ciencias en general. Pero ya en la Universidad, cuando tuve que estudiar epistemología a fondo, después de mucho trabajo quedé fascinado por la problemática.

44) ¿Hay alguna ciencia que le interese particularmente?

—Las "ciencias" tradicionales; entre ellas la astrología (no la practico porque me fastidian los cálculos previos), el tarot, el Yi King..., aunque no practico la adivinación sino solamente tiradas sapienciales: me gusta descubrir qué fuerzas cósmicas influyen sobre una vida o parte de una vida o circunstancia determinada, para ayudarme a mí mismo y a los demás a aprove-

los leones, los elefantes y las vacas. También me gustan los perros, pero no dentro de un departamento.

49) ¿En qué ocupa su ocio?

—En la práctica de la contemplación (*zazen*), en la repetición de un *mantram* con el rosario hindú, en escribir poemas, leer, pintar, traducir, tirar el Tarot y el Yi King. A veces pruebo una película por televisión y, si me parece buena, la veo.

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

—Es al revés, mi vida amorosa, muy constante y consecuente, me ha dado estabilidad emocional, que es una buena base para escribir buena poesía.

51) ¿Qué películas vio varias veces?

—Ultimamente tres, basadas en obras de un novelista que admiro, E. M. Forster: *Pasaje a la India*, *Un amor en Florencia* (*A room with a view*) y *Maurice*.

52) ¿Qué medios de prensa lee?

—No leo diarios y, desde la desaparición de *Sur*, tampoco revistas. Leo lo que me interesa de Babel y del *Diario de Poesía*. En casa, a la hora del almuerzo, me comentan las noticias más importantes y así me entero.

53) ¿De qué vive?

—Después de siete años en Buenos Aires, todavía mantengo mi casa de Rosario, donde tengo la mayor parte de mis libros, cuadros y plantas. Una amiga vecina se encarga. Aquí, en Buenos Aires, vivo de la generosidad de un amigo. Contribuyo haciendo las compras y preparando la comida. Mi jubilación de profesor universitario apenas me alcanza para comprar el mínimo de ropa y algún libro de vez en cuando.

54) ¿Cuál es su relación con el dinero?

—Mientras trabajé, tuve siempre más de lo necesario. Como vino se fue. No guardo dinero. Mis únicos lujos fueron los libros franceses e ingleses, algunos cuadros, algunas antigüedades, un largo viaje, comprar una casa.

55) ¿Cómo imagina su momento perfecto?

—De dos maneras: una es un intenso estado de inspiración para escribir un hermoso poema; la otra, para decirlo en términos hindúes, es el estado de *dhya*, contemplación profunda, cuando se va acercando al *samhadi* o absorción.

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

—El día en que escribí mi primer poema, "Misión", y los tres días que me llevó, contemplando una palmera desde la veranda de la casa de campo de mis tíos, escribir el poema "Palmera".

57) ¿Qué le produce más vergüenza?

—La ignorancia. Mi ignorancia me parece incommensurable, teniendo en cuenta lo mucho que no he aprendido —pudiendo hacerlo— y lo poco que he aprendido y olvidado después.

58) ¿A qué le teme más?

—A la pobreza y soledad extremas: al desamparo. Aunque admiro y envidio la autosuficiencia de los anacoretas, he vivido toda mi vida mimado por mis padres y por dos o tres amigos incondicionales. Desgraciadamente, soy una especie de enredadera que necesita de algo en qué apoyarse —en la tierra y en el cielo— para poder subir y florecer.

59) ¿De qué se arrepiente?

—De no haber estudiado más idiomas. Los idiomas abren mundos. Lamento no conocer más profundamente los idiomas que leo, haber abandonado el griego y el latín y no haber aprendido lenguas orientales.

60) ¿A quién desprecia?

—A ninguna persona salvo la mía. Es decir, a "l'homme moyen sensuel" que me tiene todavía acorralado.

61) ¿Qué detesta por encima de todo?

—La desacralización del mundo moderno —aunque los abusos de poder de algunas culturas sacras lo justifican en parte— y los instrumentos que lo producen.

62) ¿Cuál sería su mayor desdicha?

—Ya lo dije: el desamparo.

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

—Mi vena mística o inciciática —según como se entiendan los términos—, es decir, mi búsqueda incesante de la realización espiritual, y mi absoluta independencia de juicio.

64) ¿Cuántas horas duerme?

—No las cuento.

65) ¿Cómo le gustaría morir?

—Instantáneamente, mientras estoy practicando "zazen".

66) ¿Cree en Dios? ¿En cuál?

—En todos y en ninguno. Mi posición en este punto es la de la doctrina vedántica, tal como la expone Ramana Maharshi: Dios (los Dioses), el mundo y el yo son proyecciones del Yo absoluto, en sí mismo informal e inmanifiesto. Son reales en la medida en que son proyecciones de ese Yo; son irreales en la medida en que no tienen existencia propia separada. No obstante, ese Yo es el núcleo más íntimo y perdurable de nuestro propio yo y puede ser "realizado" por cada uno. "Tú eres Eso, *Svetaketu*", dice el Chandogya Upanishad: "El reino de los cielos está dentro de nosotros", dice Cristo. Como quiera que sea, desde mi propia concepción del mundo, que es básicamente budista, no necesito plantearme el problema de la existencia de Dios: el budismo ofrece una vía directa hacia la Realidad Última, hacia la Suprema Identidad.

67) ¿Cuál es su divisa?

—"Ahora es ahora es ahora."

68) ¿Qué habría querido ser?

—Un santo o, mejor todavía, alguien que realizara la Identidad Suprema, que alcanzara la Iluminación.

69) ¿Para qué sirve un escritor?

—Para crear belleza y sentido.

¿Por qué filosofar?

Jean-François Lyotard.

Trad. de Godofredo

González. Paidós/I.C.E.

U.A.B. Barcelona, 1989,

164 págs. Alrededor de A

60.000



Si bien su edición es reciente, las cuatro conferencias que conforman la obra datan de 1964, y ellas condensan los que serían los grandes temas del pensamiento de Lyotard. Su trayectoria política e intelectual es examinada en un estudio preliminar suficientemente documentado, donde se señala ese año como aquel que marca el eclipse de una inscripción que se inició en 1949, con la publicación, junto a Castoriadis y Claude Lefort, de la revista *Socialisme ou Barbarie*, órgano de expresión de un sector de la izquierda francesa, enemiga de toda burocratización y dirigismo. Esta crítica acérrima anticiparía las propuestas autogestionarias de mayo del '68.

A través de estas bellísimas páginas, Lyotard nos conduce por los senderos del deseo y el origen, la palabra y la acción. Y lo lleva a cabo reconociendo desde un principio a la filosofía como fallida. Es en virtud de este carácter que, en lugar de copiar el modelo clásico de la didáctica filosófica, que comienza inquiriendo una definición de la disciplina, el pensador francés reconoce que la filosofía tiene que volver a preguntarse reiteradamente por su esencia, porque ésta se enuncia y se olvida, aparece y desaparece. Preguntar, por lo tanto, por qué filosofar, es acotar la estructura dicotómica de la filosofía, su carácter de *factum*, si bien cuestionado hasta el límite de negar su realidad.

Esta estructura presencia-ausencia alude a la filosofía en tanto ésta es amor: el deseo es la tensión que une ambos polos de la relación, es decir, la presencia y la ausencia, sin confundirlos. En tanto desente, la filosofía ya posee lo que le falta, porque si no lo tuviera no lo desearía. Sin embargo, paradójicamente, no lo posee, puesto que si lo tuviera tampoco lo desearía. Lyotard lo ilustra a través de *El banquete*, tema común desde Freud al posestructuralismo francés: Eros, el deseo, ha sido engendrado por Penia, la pobreza, y Poros, la riqueza, en el día del nacimiento de Afrodita, diosa de la belleza. Por el lado de su padre es divino, inmortal. Por el lado de su madre se halla sometido a la indigencia y, finalmente, a la muerte. Por su padre se acerca a su objeto, por su madre no puede alcanzarlo de manera definitiva jamás. Alcibíades encarna, en la obra platónica, al estratega del deseo. En tal carácter, le propone a Sócrates intercambiar su juventud y belleza por la sabiduría que este último presuntamente posee. Sócrates le señala que, si bien las virtudes del oferente son evidentes, su sabiduría no lo es. Alcibíades acepta de todas maneras el intercambio, aun a sabiendas de que puede llegar a otorgar sus favores por nada. A primera vista, un negocio rentable para Sócrates. Pero el filósofo desconoce estrategias, para él no hay nada en juego. Comprende que sólo una lógica reificante puede creer que la sabiduría es un objeto de intercambio, cuando sólo está constantemente perdida y es presencia de una ausencia. "Filosofar no es desear la sabiduría, es desear el deseo", el que se apodera, entre otras cosas, de la filosofía. Pero la particularidad de esta última es que en ella, en tanto

reflexión, el deseo se desdobra, se desea como lo otro de sí.

La duplicidad también se halla en el origen de la filosofía. Esta nace cuando se pierde el sentido: donde reinaba una ley única que gobernaba las oposiciones —espíritu y materia, alma y cuerpo, fe y razón, libertad y necesidad—, surge el desorden, la escisión. Volviendo la mirada a Heráclito, se descubre que en la multiplicidad rige la unidad simultáneamente como armonía y contradicción. Esta unidad es la razón, el *logos*, dios mediador en el estado de discordia entre los contrarios. Más aún, es el ordenamiento, "el código mismo que dota al juego de sus reglas y organiza la sucesión de las jugadas como una historia significativa, y este código no existe fuera de la historia que él estructura y hace significar sin que por eso sea él mismo una cosa". El *logos* heraclítico nos señala, al fin de cuentas, que la razón no debe buscarse en el espíritu, sea éste trascendente o meramente humano. La superación dialéctica de los contrarios consiste en comprender que la razón es immanente a la cosa, es la estructura de los elementos que la conforman. La pérdida de la unidad no debe verse como un acontecimiento puntual de la historia, como si fuera posible marcar un hito que diera origen al filosofar. Así entendido, no hay origen. Lo que sí hay es una pérdida constante del sentido, de la unidad que es objeto del deseo, pero también una efímera recuperación. Ese es el motivo de que cada gran filosofía deba volver a empezar.

En este volver a empezar, el discurso filosófico halla recurrentemente la misma paradoja: si el hombre es, según la sentencia de Protágoras, "la medida de todas las cosas", si es fuente y portador de todo sentido, entonces todo es válido, todo está permitido, y la palabra filosófica es vana, superflua. Si, por el contrario, "una lengua matemática dispone los átomos, los planetas, los cromosomas en un discurso coherente, si la historia de los hombres o de un hombre es como el desarrollo de un relato ya escrito, si incluso los mitos que pueblan nuestros sueños se formulan en una especie de vocabulario y se articulan al modo de una sintaxis que constituye el inconsciente, entonces, una vez más, ¿por qué filosofar? ¿Qué más, qué otra cosa podemos decir que lo que ya se dice? No hay nada que añadir, y esta vez el discurso filosófico ya no es un ruido absoluto, sino el parloteo de un papagayo". La superación de la paradoja, si se la puede llamar superación, consiste en comprender que el verdadero sujeto de la palabra no es el que la pronuncia sino lo dicho. Porque al pronunciar una palabra no la creamos de la nada sino que la recreamos en tanto modificamos su sentido, la inscribimos en un nuevo orden discursivo. La palabra filosófica dice demasiado poco en tanto inacabada, nunca coherente y autosuficiente. Pero dice más de lo que se cree en tanto señala, sin designarlos, significados ocultos.

Es a partir de esos señalamientos, del decir que modifica lo dicho, que la palabra se trasciende y se transforma en acción. Los filósofos, si lo entendemos bien a Marx, no se han limitado a interpretar el mundo. Porque todo pensar se halla gravado de los problemas del hombre real. La filosofía, en cambio, es falsa cuando intenta resolver sus cuestiones sublimándolas, cuando construye grandes sistemas metafísicos que desplazan a otro mundo lo que sólo pertenece a éste. Y es en ese allende donde se pretende colmar el deseo, y con ello se falsea la única realidad, condenada irremisiblemente a la carencia. Transformar el mundo es liberar el sentido que ya se halla presente en el mismo, y darle pleno poder.

Diana Cohen

La verdad de las

mentiras. Mario Vargas

Llosa. Seix Barral. Buenos

Aires, 1990, 261 págs.

Alrededor de A 60.000



De ninguna manera podemos asegurar que sea éste un libro inútil. Mezcla de ensayo, crítica y resumen literario cuyo título parece indicar, de manera inequívoca, la piedra basal en que se apoya su autor para elaborar una hipótesis quizás original: ¿es la utilidad de la ficción literaria alertar a los hombres sobre la imposibilidad de sentirse satisfechos bajo regímenes de cualquier signo ideológico? ¿Es este arte el encargado de revelar las verdaderas apetencias e impulsos humanos? ¿Serán éstos su verdadera utilidad, finalidad o tan sólo sentido?

Desde aquí, hay que decirlo, el libro funciona aceitadamente. Sin caer jamás en el dato erudito o en la conclusión lúcida o apenas deslumbrante, y a lo largo de 25 textos, el autor intenta demostrar que es válida su hipótesis.

Prueba irrefutable de la maleabilidad del material con que labora es el hecho de que lo logre. Facilita la tarea el que sea el propio Vargas Llosa quien gentilmente nos acerca un resumen de las novelas que analiza. Quizás sea también la acertada utilización de algunos conceptos un tanto *demodés*, como libertad, democracia, autoritarismo o comunismo; aunada a ese otro buen instrumento para el ensayista experimentado que consiste en cambiar el sentido de lo que se viene diciendo con el expedito artilugio de un "sin embargo..."

Y sin detenerse ahí, como una Ariadna que por cumplir diestramente su tarea diera a su amado Teseo cientos de hilos y de explicaciones, Vargas Llosa se excede al calificar a Henry Miller de libertino. O al interferir el texto sobre Opiniones de un payaso con una sucinta explicación de la importancia de la O.T.A.N. para la instauración de la paz en Europa.

Consideramos que ni Miller ni Böll merecen semejante homenaje.

En países más avanzados, este tipo de volúmenes con pequeños resúmenes literarios ya masticados por algún talentoso escritor, junto con novelas de estilo electrificante y cacaónico, se publican en colecciones que la gente ha denominado *yuppiebooks*. Son *pockets* de suma utilidad que no ofenden ni iluminan a nadie.

Sin embargo, cabe destacar dos textos: los que comentan París era una fiesta y La señora Dalloway, respectivamente.

El primero, transitado por cierta melancolía, redime a Hemingway como genio de la literatura contemporánea, que, viendo llegado el fin de su carrera de escritor, se atrinchera tras unas memorias falsificadas. Peligroso espejo para un hombre de letras candidato a presidente, derrotado.

El segundo, sobre La señora Dalloway, porque, quizás olvidando probar su hipótesis, se desborda dejando "pasar" la literatura. Tal vez el acrado universo de Virginia Woolf rechace la intrusión de una idea tan original como la que pretende probar Vargas Llosa.

Sobre todo cuando algunas originales ideas son sólo otra forma obtusa de ver la realidad.

Néstor Grassi

RECIENVENIDOS

El filósofo entre los autógrafos. Jacques Bouveresse. Trad. de Adriana Valadés de Moulines. Fondo de Cultura Económica. México, 1989, 275 págs. El autor se pregunta por el estado actual de la filosofía contemporánea y advierte acerca del peligro de la autofagia: "La conservación de la vida a expensas de la propia sustancia en un animal sometido a la inanición". Este estado sería la consecuencia, según Bouveresse, de la actitud de buena parte de los filósofos contemporáneos, quienes,

ante la falta de una dirección precisa y a raíz de un desánimo generalizado, incurrir en el vedetismo, en el infantilismo, en la moda y representan con gusto "esa especie de comedia del renunciamiento y del fracaso".

Las raíces del pensar. José Luis de Imaz. Emecé. Buenos Aires, 1990, 267 págs. El autor intenta determinar, según se anuncia en la presentación del volumen, los hilos conductores del trabajo intelectual. Para ello, toma como punto de partida las memorias, biografías y autobiografías de cincuenta y cinco pensadores de la talla de Virginia Woolf, Jorge Luis Borges y Margaret Mead, entre otros.



Luna, sol y brujas. Irene Silverblatt. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Cusco, 1990, 201 págs. Con el subtítulo "Género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales", el texto intenta dilucidar, examinando la

interacción entre ideologías de género y jerarquía política, el modo en que los gobernantes incas usaban sus tradiciones sobre el Sol y la Luna como métodos de control sobre las mujeres y la población andina que conquistaban. La autora investiga, ade-

más, el proceso por el cual los españoles emplearon imágenes europeas masculinas y femeninas para establecer su propio dominio en el Perú y para efectuar nuevas usurpaciones del poder de las mujeres nativas, particularmente las campesinas.



Montesquieu. Jean Starobinski. Trad. de Rafael Segovia. Fondo de Cultura Económica. México, 1989, 252 págs. Alrededor de A 110.000



Marcel Schwob postulaba, en ese sutil abalorio que llamamos Vidas dobles, un inesperado regocijo en el arte de la biografía: "El ideal del biógrafo debería, así, diferenciar hasta el infinito el aspecto de dos filósofos que inventaron casi la misma metafísica".

Jean Starobinski también recorrió en un libro fascinante este singular arte que lleva a suponer existencias y proveerlas de la ficción de la fascinación. El libro se llamaba, por contumacia de los editores españoles, *La relación crítica. Psicoanálisis y literatura*, modo peninsular de abolir las ambigüedades del título en francés, *L'oeil vivant*. Allí se internaba, en un trabajo ejemplar, en las zonas erróneas de un compadre de Montesquieu, el ginebrino Jean Jacques Rousseau.

El prefacio y la selección que forman parte de este volumen primorosamente editado por el Fondo de Cultura Económica, en sospechosa traducción del guitarrero Rafael Segovia, aportan mayores rigideces. Starobinski no supo del todo conjurar las añejas del homenaje que preluaba esta colección francesa que incluye también el Michelet de Roland Barthes.

Si Barthes eludía, con esa sabia gambeta que le imponía el tabú del aburrimiento, el encuentro con los textos liminares de Michelet, Starobinski se deja llevar al monumento que Montesquieu legara a los hombres de Occidente, a los que no amó lo suficiente: El espíritu de las leyes.

Ante ese encuentro previsible, ocurre lo mejor del libro en el cual Starobinski despliega una pregunta impensada a uno de los más estentóreos devotos de la Razón: la cuestión de la felicidad o, para decirlo de otra manera, la forma en la que la escritura de Montesquieu y su trabajo intelectual diseñan la cifra de una vida accesible.

Felicidad que llevará los signos de la vida burguesa: la



actividad y el desdén por las formas del heroísmo que provienen de las concepciones de la aristocracia. El enigma que esconde el acercamiento de Starobinski a ese antepasado perdido, habitante de "sustancias pulidas, duras, incorruptibles", es el contexto del año 1953, fecha en que fue escrito el texto. Las preguntas centrales del prefacio son por la felicidad y la libertad.

Starobinski, suizo como Rousseau, bachelardiano que ha intentado el estructuralismo sin acabar de adoptarlo, médico, autor de un formidable trabajo sobre Ajax y las motivaciones del suicidio, parece estar buscando aquellas cosas por las que vale la pena vivir. Al igual que el protagonista de las Cartas persas, Starobinski es una mirada extranjera —más módica en su distancia, por supuesto— sobre la sociedad en la que habita. Y Montesquieu es el camino de paso, por medio del cual acecha con dos preguntas por el ser de una sociedad, por esas consignas ininteligibles que sostiene como su basamento. Montesquieu inventó, obsesionado por una estrategia de la mirada, un ojo vivo que pudiera poner en el redil de la sociedad francesa de su tiempo las preguntas que nadie suele hacer. Claro, la trampa es seguir siendo propietario de la mirada. Starobinski, hábilmente, traslada esa visión a su cuerpo extranjero, paseándose con un estilo depurado, clásico, sin estridencias ni desconfinanzas hacia las palabras, y sin establecer diferencias de valoración entre los textos hasta el momento final en que Montesquieu y el aura de su prestigio de padre de la patria se imponen sobre el suizo Starobinski, que parece demasiado extranjero para las familiaridades que se permitía Barthes con el historiador Michelet.

Allí un proyecto que no le pertenece por completo lo sujeta en las cuestiones que había decidido abrir al intentar esa sutil diferencia que separa a Montesquieu de otros iluministas.

"Me gusta —se solaza Starobinski— esa imagen de Montesquieu como viñador, menos conocida que la del académico y la del presidente de birrete". A la viñeta de la historia, opone un escorzo inesperado, imaginando el autor de *El espíritu de las leyes* en su recorrido por las plantaciones de vid, degustando un producto, marcando sus cosechas. Otra vez la sombra de Bachelard proyectando un cuerpo sobre el ojo de Starobinski que no puede aquietarse en la determinación del Montesquieu que huye hacia la juridicidad y el establecimiento de los tres poderes con que ha sido señalado por la posteridad.

Otra vez, también, esa marca que señalaba Schwob como el camino de toda existencia: separar al sujeto de una historia en la que los hombres, junto a los nombres que los acompañan, son meramente hitos. ¿Importa el pasado viñatero de Montesquieu? ¿Dice algo acerca de su obra? Starobinski insiste en afirmarlo y en desplegarlo, pero sospecho que hay una pasión un tanto menos interesada en el "me gusta" con que atisba la imagen que no asiste a los actos de la celebridad. El momento de la empatía (que tantos otros quisieron escamotear trocándola en obsecuencia) hacia los "grandes hombres" que nos legó la cultura burguesa, y ese gesto pequeño de la nota al pie del discurrir de la celebridad que parece implicar toda biografía, Starobinski los deja reverberar como una nota que luego continuará en otros textos.

La colección de citas de Montesquieu que cierra el volumen, junto a ciertos testimonios de Helvetius, de Marat, recobran la distancia acortada y lo colocan otra vez en el atrio previsible donde saludan los novios de la gloria. Allí Montesquieu ya no resulta tan contemporáneo, aunque digan —insistan— que nos gobiernan la ley natural que él descubrió y los tres poderes que dejó como enclave.

Marcos Mayer

NOVEDADES DEL FONDO LIBROS DE EDICION ARGENTINA Colección Claves

Julien Hervier
Conversaciones con Ernst 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.

Marcelino Cerejido
La nuca de Houssay La ciencia argentina entre Billiken y el exilio
Libro fundamental para el mejor entendimiento de la historia de la ciencia en la Argentina. Entretenida historia que combina la destreza narrativa con el fiel conocimiento de los hechos.

DE PROXIMA APARICION
Jean-François Lyotard
Economía libidinal

EN PREPARACION
Rudolph Binion
Poscristiandad Sobrevivencias cristianas en la cultura poscristiana



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Sulpacha 617, 1008 Buenos Aires
Tel. 322-9063/0825/7262

RECIENVENIDOS

Crónicas 1973-1989. Raúl Vera Ocampo. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1990, 124 págs. "He querido reunir aquí —confiesa el autor desde la solapa del libro— impresiones que mezclan varios géneros (los textos autobiográficos, las memorias y crónicas de viajes), con una improbable finalidad como es la de suscitar en el lector esa internalización de los sentidos, que el intelecto pretende ordenar con diversas connotaciones morales y cierta ambigüedad sentimental".

Público y privado. Francisco Alberoni. Trad. de Susana Spiegler y Edith Binaghi. Emecé. Buenos Aires, 1990, 218 págs. Escritor, profesor y periodista de renombre —según los editores—, Alberoni se ocupa aquí, en un registro directo y exento de preocupaciones teóricas, de las relaciones entre las personas en la familia, en el trabajo y en la pareja, así como también de los vicios, las virtudes y las hipocresías cotidianas.

Propuestas para una antropología argentina. Carlos Enrique Berbeglia (compilador). Biblos. Buenos Aires, 1990, 226 págs. Dice el compilador de este

conjunto de artículos, en su prólogo: "Acaso parezca anacrónico insistir en una antropología de la particularidad, cuando nos encaminamos a una planetarización cada vez mayor y a una homología del *modus vivendi* de la humanidad a partir de una serie de pautas estatuidas por los centros de poder político mundial. A pesar de este riesgo, admitido, Berbeglia no deja de subrayar la necesidad de una tarea a cumplir por los especialistas de aquí y ahora: "La defensa de lo propio como una manera de vincularse con el mundo propia de cada comunidad y ver esa manera de vincularse propia también con ojos propios".



Sartre y "Les Temps Modernes". Anna

Boschetti. Trad. de M. Castro Valdez, N. Finetti, M. Nasta, S. Tripodi y L. Wainfeld. Nueva Visión. Buenos Aires, 1990, 240 págs. Alrededor de A 70.000



Dentro del actual auge de la *intellectual history*, existen dos motivos por los cuales este texto importa: primero, por la descripción de la trayectoria intelectual de quien como Sartre dominó la historia de la cultura francesa y sus zonas de influencia desde 1945 hasta 1960. Luego, porque esa descripción se construye desde las categorías analíticas que giran en torno de la noción de "campo intelectual" que Bourdieu viene elaborando desde su ya clásico artículo "Campo intelectual y proyecto creador", publicado en 1966 precisamente en *Les Temps Modernes*. Esta inspiración tiene para la autora una ventaja que no oculta: evitar el salto al vacío con que el marxismo ha pretendido salvar la distancia entre una situación económico-social determinada y los productos de la "superestructura" cultural. La inspiración weberiana en el tratamiento de las instituciones religiosas se revelaría en esta instancia fructífera, ya que los bienes simbólicos no son elaborados en dependencia directa de la estructura de una clase, sino que entre ésta y aquéllos se interpone el campo intelectual en tanto sistema de relaciones dotado de sus propias reglas de funcionamiento y observado como un conjunto de posiciones inestables que motorizan su desarrollo y definen una jerarquía de legitimidades entre los diversos puntos de fuerza de esa estructura.

Dicho desarrollo puede seguirse a través de los recorridos que dentro del campo despliega un intelectual particular, sobre todo si éste —como es el caso de Sartre— absorbe una serie de cualidades que lo tornan hegemónico dentro del mismo. Las claves de ese predominio descansarían en su capacidad para unificar dos instancias que hasta entonces habían permanecido aisladas: las del filósofo y el escritor. Dicho con brevedad, al ser al mismo tiempo Bergson y Gide, el autor de *El ser y la nada* pudo articular la profesionalidad de la institución universitaria con la captura de un mercado ampliado. Después de todo, desde la célebre meditación de Roquentin en el jardín público hasta la teatralización de tesis existencialistas, Sartre monta un operativo en el que consigue divulgar eficazmente nociones de la fenomenología husserliana o del primer Heidegger, haciendo "descender la metafísica a los cafés" (p. 89).

Esta colocación tampoco sería ajena a una trayectoria en cuyo recorrido Sartre va recogiendo los hilos de un sistema de consignaciones largamente cristalizado en la cultura francesa, desde la Escuela Normal Superior hasta la Sorbona. Para ese éxito también resultó esencial un mercado constituido por las dramáticas inquietudes inducidas por la crisis económica, la guerra, la ocupación, la Resistencia y las luchas coloniales, y que por ende demanda una versión

dramática y personalizada de su propia historia. Más si se trata de un dato cierto —hasta el punto de que la autora dice que hacia 1940 "la política invade a la literatura" (p. 53)—, es legítimo preguntarse hasta dónde puede seguir hablándose de campo intelectual en tanto instancia autónoma de las demás instancias sociales. Y todos los excesos de este atenuamiento demasiado puntual a una metodología cuya potencia explicativa se exagera quedan de manifiesto cuando la relación de Sartre con su propia escritura es concebida por Boschetti en términos inmediatamente instrumentalistas, hasta el punto de que el fracaso de su primer proyecto narrativo lo habría impulsado linealmente a "ajustar el producto al gusto de su mercado" (p. 38).

Más estimulantes se presentan las argumentaciones destinadas a diseñar la figura de intelectual personificada por Sartre, para quien su carencia económica define al mismo tiempo el precio y la condición de la única verdadera virtud: esa lucidez que le permite acceder a "una verdad sin punto de vista" y vengarse por delegación de los burgueses que personifican el poder y la riqueza sin pensamiento. E incluso si la conversión de Sartre a la teoría del compromiso implica un giro que lleva del espectador aislado de La náusea al hombre-con-otros posterior a 1945, este movimiento que conduce del intelectual construido sobre la matriz de la "vida de artista" al profetismo moralizante sigue manteniendo como dato invariable aquella investidura carismática de quien se siente parte de una aristocracia del talento capaz tanto de apartarse de los demás como de colo-



carse sobre ellos para iluminarlos (p. 104). La teoría del compromiso no sería por ende esa subordinación temida por Gide de la literatura a la política, sino exactamente lo contrario, ya que "la mejor manera de liberar la literatura de la política [...] es proclamando que la literatura ya es intrínsecamente política" (p. 110).

Intelectual como conciencia moral de la sociedad, el sartismo diseña asimismo la apoteosis del modelo del intelectual total, implícito en la agobiante proclama que desde el primer número de *Les Temps Modernes* sostiene que "nuestra revista tomará posición en cada caso". Y es que para la construcción de esa curva individual dentro del campo cultural, esa revista resulta vital desde su aparición en octubre de 1945. Con ella la autora abre una nueva línea de análisis y brinda un atinado esquema del funcionamiento de las revistas dentro del campo intelectual y la evolución de su sistema de relaciones (pp. 143 y ss.).

Texto en suma de evidente utilidad, es aconsejable expurgarlo de esa apelación inmoderada a "la lógica del éxito" que forma sistema con otros deslizamientos reduccionistas; cauciones para las cuales sigue resultando pertinente y didáctica la vieja afirmación del propio Sartre: "Es cierto; Valéry era un pequeño burgués. Pero no todo pequeño burgués es Valéry"...

Oscar Terán

¿Qué son las revoluciones científicas? y otros

ensayos. Thomas S. Kuhn. Trad. de José Romo Feito. Paidós/I.C.E.-U.A.B. Barcelona, 1989, 151 págs. Alrededor de A 60.000



El presente volumen reúne tres artículos de T. S. Kuhn presentados en distintas oportunidades a lo largo de la década del '80, precedidos por un estudio introductorio de Antonio Beltrán, profesor de Historia de la Ciencia en la Universidad de Barcelona. Los ensayos de Kuhn son: "¿Qué son las revoluciones científicas?", "Comensurabilidad, comparabilidad y comunicabilidad" y "Racionalidad y elección de teorías".

En el último de ellos dice refiriéndose a C. G. Hempel que reconoció en él "la actitud de un hombre que se esfuerza en que las distinciones filosóficas sirvan para que la verdad avance y no para ganar debates" (pág. 137); podría decirse que lo mismo vale para sus propios trabajos: en ellos se ve cómo Kuhn se hace cargo de las críticas, no sólo para defender su posición, sino para revisarla o precisarla y, al tiempo que crea un pensamiento propio, no queda encerrado en él sino que avanza también con lo ajeno. Así como en el último artículo pone en juego la acusación que se le hace de defender la irracionalidad en la elección de teorías, en "Comensurabilidad..." toma las líneas de crítica que apuntan a la incoherencia, y en "¿Qué son las revoluciones científicas?" se propone refinar y clarificar la distinción entre el desarrollo científico normal y el revolucionario" (pág. 55). Todo esto con herramientas que toma de la filosofía del lenguaje o ámbitos cercanos.

Es notoria la centralización de los problemas en el análisis desde las cuestiones del lenguaje. Lo que hace que Beltrán se pregunte si en estos treinta años Kuhn no se ha ido alejando de la historia de la ciencia, "si no hemos ido perdiendo a un historiador" (pág. 53). Creo que aquí tiene sentido retomar lo esbozado anteriormente: podría ser que, así como a través de la historia Kuhn pudo acercarse a una visión del proceso científico real más que a la elaboración de un modelo ideal de "ciencia que nadie hace" (Beltrán, pag. 33) hoy el desplazamiento al ámbito lingüístico le permita reforzar su concepción de la ciencia. Ejemplo de este desplazamiento es el hecho de hablar del holismo del lenguaje o del cambio en la determinación del referente y de la metáfora, en lugar de valerse de la teoría de la *Gestalt* para explicar el cambio revolucionario. O también cuando explícitamente descarta el sentido amplio en que había usado anteriormente el término incommensurabilidad al extenderlo, más allá del lenguaje, a las diferencias de métodos, campos de problemas y normas de resolución (cfr. nota 3, pág. 96).

Precisamente, en el análisis de la incommensurabilidad, en relación con la posibilidad de comparación y comunica-

RECIENVENIDOS

La flecha del tiempo. Víctor Nassuh. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 269 págs. Dicen los editores en la contraportada que se trata de "un lúcido diálogo entre la tradición filosófica y los más recientes descubrimientos científicos, de acuerdo con la índole de una discusión instigada por Schrodinger, Popper, Hawking y Prigogine, entre otros. Un diálogo que no se resigna a ser una ampliación de criterios difusos ni un relevo de tecnicismos, y que permite a su vez reflexiones y análisis de extraordinaria vigencia".

D.H. Lawrence. Frank Kermode. Gedisa. Barcelona, 1989, 230 págs. A pesar de aparecer con el subtítulo de biografía literaria, el afán taxonómico de Babel quiso incluir este texto en la sección destinada a ensayos de

diverso pelaje, incluidos allí los textos de crítica literaria. No de otra cosa trata Kermode aquí: ante todo, de desautorizar el panegirismo edulcorante de E.M. Forster; una vez puesto en claro ese punto, se dedica a trabajar con la producción novelística de Lawrence, dejando de lado su poesía, sus cuentos y su copiosa correspondencia.

El libro del orador. Lila Rosalía de Jijena Sánchez. Planeta. Buenos Aires, 1990, 193 págs. Quién no ha pasado —si hasta el mismísimo Borges lo confesó alguna vez— por el terror a dirigirse a un auditorio. Con el subtítulo de "Métodos eficaces para comunicarse con éxito" (habida cuenta del deplorable estado de los teléfonos, en la Argentina se presta a confusiones), el volumen se presenta como un "verdadero manual indispensable para toda persona que deba enfrentar el desafío de hablar en público y quiera hacerlo con excelencia y efectividad".



Revista andina. Año 7, Nº 2, diciembre de 1989, Cusco, Perú. Con un tema único —carácter monográfico— que no suele adoptar habitualmente esta publicación, acaba de aparecer en nuestro medio este nuevo número. Se ocupa de "Los Andes: Siglo XIX" y tiene la particularidad de incluir artículos de fuertes especialistas en el tema andino, seguidos de críticas de otros autores y las correspondientes réplicas de los primeros. Los ítems abordados son: Estado, poder local y dominación étnica en Otavalo; Liberalismo y élites regionales en el sur peruano; Poder y contribuciones en Puno; Comunidad indígena y poder republicano en Ecuador; Danzas de la sierra central peruana; Música andina; Horizonte chavin; Cerámica preincaica y Lingüística andina. Dada la alta especificidad de la revista, no es fácil hallarla. Suele venderse, según se dice, en la librería Prometeo.

ción de teorías diferentes, es importante y enriquecedor el trabajo de ajuste que hace Kuhn. Cabe recordar que en La estructura de las revoluciones científicas afirmaba: "La tradición científica normal que surge de una revolución científica es no sólo incompatible sino también a menudo realmente incomparable con la que existía con anterioridad" y "el mundo de sus investigaciones [el de los científicos que sufren el cambio revolucionario] parecerá, en algunos aspectos, incomparable con el que habitaban antes" (pp. 166 y 177 respectivamente de la traducción española). Si afirmaciones tales no son un problema de la traducción, o simplemente de la frecuencia ("a menudo") o del parecer de los científicos, por lo menos puede decirse que hay una notable diferencia, aunque más no sea de precisión, con respecto a la presentación anterior del tema ya que lo que ahora afirma expresamente Kuhn es que incommensurabilidad no implica incomparabilidad, ni tampoco imposibilidad de comunicación, ya que es posible la interpretación.

Estas acomodaciones, es cierto, van junto con la previa referencia del mismo Kuhn a las responsabilidades propias

Los senderos de Foucault.

Tomás Abraham. Nueva Visión. Buenos Aires, 1990, 191 págs. Alrededor de A 40.000



Este texto se divide en dos partes; la primera, compuesta por cuatro artículos de Tomás Abraham, es la más extensa; la segunda contiene tres textos inéditos de Foucault acerca de la locura y la obra de Hölderlin, del Estado como poder individualizante y sobre el cuidado de sí a través de la escritura en algunos filósofos estoicos.

El primero de los cuatro artículos de Tomás Abraham investiga cómo el ejercicio de la crítica literaria por parte de Foucault interviene en la configuración de Las palabras y las cosas. La pregunta que la Historia de la locura dejaba pendiente (¿cuál es el ser del lenguaje de la literatura?) es retomada por Abraham, quien intenta reconstruir una respuesta tomando algunos textos de Foucault inmediatamente anteriores o paralelos a Las palabras y las cosas. Como se sabe, las relaciones entre lo visible y lo decible constituyen un núcleo central del pensamiento de Foucault. Los cruces entre la luz y el lenguaje, el signo y la línea, son múltiples y azarosos, pero siempre hay una primacía de lo decible sobre lo visible, ya que sin nombre no hay cosas. El ser de la literatura es desplegado en las figuras de la transgresión (Sade), la muerte (Chateaubriand) y el simulacro (Proust). Estas tres figuras horadan el orden de la representación; la literatura es entonces el espesamiento del murmullo permanente del lenguaje que nos atraviesa. El orden de la repetición diluye la ilusión de la representación de las cosas; no se buscan finalidades ni trascendencias sino sólo la manipulación de las cosas insertas en las palabras.

La muerte del hombre es el tema del segundo artículo. A pesar de que Foucault abandonó el concepto de *episteme* a partir de La arqueología del saber, el intento de desantropologizar el conocimiento constituye un motivo teórico importante a lo largo de toda su producción. Tomás Abraham se propone hacer una genealogía del capítulo X de Las palabras y las cosas recurriendo a un texto hasta ahora inédito de Foucault: su tesis complementaria de doctorado, referida a la antropología pragmática de Kant. El autor registra un recorrido foucaultiano que va desde un inicial momento de júbilo antropológico hacia 1954 y en el cual la analítica heideggeriana del *Dasein* se da por supuesta, hasta el anuncio gozoso de la muerte del hombre. La antropología kantiana le servirá a Foucault para delinear el estatuto paradójico de un saber que de histórico se convierte en análisis metafísico-esencialista de la naturaleza humana.

El tercer artículo estudia las relaciones entre las prácticas discursivas y no discursivas en la investigación arqueológica. Las configuraciones posibles de los variados regis-

tros sobre los que trabaja Foucault nos remiten al tema del primer artículo: la primacía de lo decible sobre lo visible. La delimitación de la especificidad del discurso nos permite comprender la formación de los objetos; es decir, que la primacía de lo decible debe ser acotada, ya que es necesario el pasaje hacia la visibilidad. Pero aquí es donde el problema parece volverse inaprehensible, ya que este pasaje tiene un retorno hacia las prácticas enunciativas; y, ya que esto se debe en primer lugar a una cuestión metodológica y no a una decisión previa de tipo ontológico, ¿cómo es que se produce este pasaje?

El cuarto artículo, finalmente, responde a algunas críticas realizadas a Foucault. La primera de éstas, la del brasileño J. G. Merquior, es considerada por Abraham como poco rigurosa. La imagen positivista que se haría Merquior del Renacimiento lo habría hecho prestar poca atención a las características particulares de la ciencia de ese período. La segunda es la de J. Bouveresse, quien engloba a los autores franceses surgidos principalmente durante la década del '60 como diletantes cuyo primer interés es aparecer como "excitantes" sociales. Bouveresse les recuerda a esos críticos del racionalismo que también el nazismo podría ser incluido en esa tradición que festeja el fin del conocimiento objetivo. Abraham encuentra que hay una incoherencia en la actitud de Bouveresse. Si éste defiende la "ficción ilustrada", si piensa que la filosofía tiene que mantener la idea de una humanidad en diálogo como simulacro salvador, ¿cómo puede acusar a Foucault de escepticismo, cinismo, nihilismo, etc.? Las ficciones ilustradas son productos de cátedra que suponen que las tres cuartas partes de la humanidad no poseen el mismo coeficiente mental que los profesores de filosofía. La tercera es la de L. Ferry y A. Renaut. Esos autores reinterpretan los acontecimientos que Foucault consideraba decisivos en la conformación de la modernidad, señalando que la lógica moderna no radica en la exclusión de la alteridad sino en la integración. La igualdad de derechos que existe a partir de la modernidad logra un aplastamiento ontológico que integra al otro al espacio de la comunicación. El riesgo está, afirman esos autores, en la aparición de una "fantástica voluntad de integración", que es la que caracterizaría a los Estados totalitarios. El proyecto moderno es, entonces, un intento de cambiar al hombre, es el sueño de una sociedad sin distancia respecto de sus reglas. Esta fabricación del otro contradice poco la concepción de la modernidad de Foucault. La diferencia consistiría en que Ferry y Renaut piensan que la fabricación total del otro es una ilusión totalitaria, que supone la transparencia de lo social. El ojo del poder es ciego desde el momento en que cree verlo todo. Con lo cual esta crítica desemboca en lo mismo que le censura a Foucault, una concepción del poder totalizadora a la que, además, se le agrega la astucia de la razón, ya que ese poder necesita que se lo enfrente o se disolvería en un sueño.

Cabe preguntarse, por último, si las genealogías no se parecen demasiado a las denostadas filologías cuando no se dirigen a la constitución de un objeto histórico (como en Foucault), sino a la aparición de un concepto en la obra del propio Foucault.

Luis Alejandro Rossi



que habrían llevado a los malentendidos de sus críticos tanto en este tema como en el de su supuesta irracionalidad en relación con la elección de teorías (cfr. pp. 96 y ss y 138). Otra remisión personal, ahora autobiográfica y no autocrítica, aparece cuando, al reiterar que el cambio revolucionario no es gradual sino que surge como un ordenamiento súbito y nuevo de piezas sueltas (pp. 63/4), Kuhn señala que esta característica es similar a su propia experiencia cuando, desde su formación newtoniana logró comprender por qué Aristóteles fue un físico realmente bueno. Podría pensarse, si es válido extender el término "paradigma" a ámbitos metacientíficos, que esta conmoción le sucedía en tanto creaba uno nuevo. También cabe preguntarse hasta qué punto no hay aquí una extrapolación de experiencias personales a la interpretación objetiva. Pero, más allá de la legitimidad de ello, el revuelo y la fertilidad producidos por la visión kuhniana hacen pensar que, afortunadamente, en el conocimiento no todo pasa por el deductivismo lógico o el control de la experiencia, como también nos muestran los monos enlazados soñados por Kekulé.

Herminia Solari

RECIENVENIDOS

Cómo enseñar a escribir cada vez peor. *Elvira Raffo*, con la colaboración de Delia Bosch y Arturo Barraza. Lumière. Buenos Aires, 1990, 148 págs. A través de un enfoque no exento de humor, la autora recorre y enumera la retahíla de disparates que se cometen en la llamada enseñanza de la composición. Soslayando los envaramientos de la escuela oficial, Raffo se dedica a mostrar con ejemplos de la literatura hispanoamericana el arte de escribir bien, sin olvidar un paseo amable por clásicos tan temidos por la juventud como Cervantes, Quevedo o el Arcipreste de Hita.

Política. Segundo número de esta revista de la Asociación de Graduados en Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad de Rosario. En esta edición, se incluyen los si-

guientes trabajos: "Universidad, una nueva perspectiva del debate", por R. Zárate y M. Pautasso; "Apuntes para una teoría política del aguafiestas", por E. Rinesi; "El deseo de Ley. A propósito de la colegiación de los politólogos", por Ch. Ferrer; "Discurso político y metáfora", por G. Pérez; "Postmodernidad", por O. L. Ensink; "Pragmáticos e idealistas", por D. Merklen López; "La dispersión", por Federico Galende. Además de la contraportada (pág. 8) dedicada a la autorreferencia, el comentario de otra revista y un par de congresos sobre ciencia política.

El vuelo del vampiro. *Michel Tournier*. Trad. de José Luis Rivas. Fondo de Cultura Económica. México, 1988, 343 págs. Según el autor de Los meteoros, los libros se escriben para circular, para ser leídos, completados, discutidos, reescritos por las infinitas lecturas que vendrán; no hay autor sino un iniciador de un

juego que no cesa mientras no lo haga la lectura. Colocándose, por una vez, en un lugar intermedio de esa cadena de lectores/ autores, Tournier reúne aquí un conjunto de lecturas suyas de obras y autores del más variado pelaje: desde nombres insoslayables de la narrativa francesa del siglo pasado —Stendhal, Balzac, Flaubert— hasta su contemporáneo alemán Günter Grass, pasando por Kant, Goethe, Colette, Novalis, Denis de Rougemont, Jünger, Sartre, Calvino, Thomas Mann y Pearl S. Buck, entre muchos otros.

Liberalismo y democracia. *Norberto Bobbio*. Trad. de José F. Fernández Santillán. Fondo de Cultura Económica. México, 1989, 115 págs. Dice el autor italiano en el comienzo de este breviario: "La existencia actual de regímenes llamados liberales-democráticos o de democracia liberal, induce a creer que libera-



lismo y democracia sean interdependientes. Por el contrario, el problema de sus relaciones es muy complejo." Bobbio dirá, a lo largo de sus páginas, que la democracia es consecuencia del Estado liberal "a condición de que no se considere la democracia desde el punto de vista de su ideal igualitario sino desde el

punto de vista de su fórmula política que, como se ha visto, es la soberanía popular". A partir de esta afirmación, el autor puede reflexionar aquí sobre conceptos como libertad antigua y moderna, igualdad, poder, ingobernabilidad, individualismo y organicismo, términos ligados al problema democrático.

Florilegio mínimo

Selección, traducción y notas de C.E. Feiling

DATO BIOGRAFICO

Angel González

Cuando estoy en Madrid,
las cucarachas de mi casa protestan porque leo por las noches.
La luz no las anima a salir de sus escondrijos,
y pierden de ese modo la oportunidad de pasearse por mi dormitorio,
lugar hacia el que

—por oscuras razones—

se sienten irresistiblemente atraídas.
Ahora hablan de presentar un escrito de queja al presidente de la República,
y yo me pregunto:
¿en qué país se creerán que viven?;
estas cucarachas no leen los periódicos.

Lo que a ellas les gusta es que yo me emborrache
y baile tangos hasta la madrugada,
para así practicar sin riesgo alguno
su merodeo incesante y sin sentido, a ciegas
por las anchas baldosas de mi alcoba.

A veces las complazco,
no porque tenga en cuenta sus deseos,
sino porque me siento irresistiblemente atraído,
por oscuras razones,
hacia ciertos lugares muy mal iluminados
en los que me demoro sin plan preconcebido
hasta que el sol naciente anuncia un nuevo día.

Ya de regreso a casa,
cuando me cruzo por el pasillo con sus pequeños cuerpos
que se evaden
con torpeza y con miedo
hacia las grietas sombrías donde moran,
les deseo buenas noches a destiempo
—pero de corazón, sinceramente—,
reconociendo en mí su incertidumbre,
su inoportunidad,
su fobia,
y otras muchas tendencias y actitudes
que —lamento decirlo—
hablan poco en favor de esos ortópteros.

Angel González (1925). González ha publicado por lo menos nueve libros de poemas, además de una antología que él mismo preparó para la Editorial Catedra. Es bueno leerlo cuando uno comienza a hartarse de la generación del '27.

PROLOGUS

Persio

Nec fonte labra prolui caballino
nec in bicipiti somniasse Parnaso
memini, ut repente sic poeta prodirem.
Heliconidasque pallidamque Pirenen
illis remitto quorum imagines lambunt
heredae sequaces; ipse semipaganus
ad sacra vaturn carmen adfero nostrum,
quis expedit psittaco suum "chaere"
picamque docuit verba nostra conari?
magister artis ingenique largitor
venter, negatas artifex sequi voces.
quod si dolosi spes refulerit nummi,
corvos poetas et poetridas picas
cantare credas Pegaseum nectar.

Aules Persius Flaccus (34-62 d.C.). Entre las citas más visitadas de Quintiliano, está aquella de "Satura tota nostra est". Aunque sin ánimo de discutir con los clásicos, vale la pena subrayar que la originalidad atribuida por el rhoter a la literatura latina resulta demasiado escasa vista desde el siglo XX. Si la sátira es la contribución latina, es una pobre contribución... en número de versos, porque incluye casi únicamente las composiciones de Horacio, Juvenal y Persio. O más bien: las de Horacio y Juvenal, ya que Persio fue injustamente olvidado durante mucho tiempo. Recaiga la culpa de este olvido sobre la Poética de Escaligero (1567), y el Discourse concerning the Original and Progress of Satire de Dryden (1607). Los filólogos y críticos también dormitan a veces.

Prólogo a las sátiras

Ni en la hípica fuente me hice gárgaras
ni hubo siesta, borracho, que en bicípide
Parnaso yo pasara: ¿soy "poeta"?
Invoquen a las Nueve, beban agua
mineral de Pirene los que portan
hiedra en torno a las sienes; yo villano
al templo de los vates traigo un canto.
El loro, ¿cómo aprende a decir "Hola"?
¿Por qué intenta la urraca unas palabras?
El vientre es el maestro de su ingenio,
artífice en seguir voces negadas.
Y tú mismo, lector, si te pagaran,
que esos cuervos poetas y poetisas
dan néctar de Hippocrene jurarías.



A UNA VIEJA DEL CUZCO, GRANDE ALCAHUETA Y REVENDEDORA DE DOS HIJAS, MESTIZAS COMO ELLA

Don Juan Del Valle y Caviedes

Una mestiza consejos
estaba dando a sus hijas,
que hay de mestizas consejos
como hay el Consejo de Indias.
Al diablo se estaban dando
todas en cosas distintas,
la vieja se da por tercios
por cuartos se dan las niñas.
Cuando era dama, muchachas,
dijo la vieja maldita,
cualquier galán me soplabla
aunque con todos comía.
Nunca tengan fe con uno,
que las damas unitivas
ayunan luego al instante
que llega la primera riña.
Tened siete que otros tantos
tiene la semana días

y al que no da, sea el suyo
de viernes o de vigilia.
Caballeros no queráis
tan sólo por hidalguía,
que en vuestro trato tenéis
sobra de caballería.
A nadie admitáis por versos,
porque es todo chilindrino,
pues más vale un real en prosa
que en versos todas las Indias.
Por valiente a ningún jaque
habéis de dar ni un mi vida,
que es de poco acuchilladas
el querer por valentías.
Peje o trasca, a la capacha,
sin elección, hijas mías,
que a más mozos, más ganancia
y a más amantes, más ricas.

Don Juan del Valle y Caviedes (circa 1652-circa 1696). "Diente del Parnaso. Guerra física, proezas medicinales, hazañas de la ignorancia, sacadas a la luz por un enfermo que milagrosamente escapó de los errores de los médicos por la protección del Señor San Roque, abogado contra los médicos o contra la peste, que tanto monta. Dedicado su autor a la muerte, emperatriz de médicos, a cuyo augusto, pálido cetro la feudan vidas y tributan saludos en el tesoro de muertos y enfermos". Este barroquísimo título hace ruborizar a aquel de "Inundación Castálida", bajo el cual aparecieron los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz. El autor del Diente del Parnaso fue el poeta más importante del Perú virreinal.

THE GHOST OF IT

Swinburne

In my poems, with ravishing rapture,
Storm strikes me, and strokes me, and stings;
But I'm scarcely the bird you may capture
Out of doors in the thick of such things.
I prefer to be well out of harm's way,
When tempest makes tremble the tree,
And the wind with armipotent arm-sway
Makes soap of the sea.

Hanging hard on the rent rags of others
Who before me did better, I try
To believe them my sisters and brothers,
Though I know what a low lot am I.
Truth dawns on time's resonant ruin,
Frank, fulminant, fragrant and free,
And apparently this is the doing
Of wind on the sea.

Fame flutters in front of pretension
Whose flagstaff is flagrantly fine,
And it cannot be needful to mention
That such beyond question is mine.
It's plain as a newspaper leader
That a rhymester who scribbles like me
May feel perfectly sure that his reader
Is sick of the sea.

Algernon Charles Swinburne (1837-1909). Muchos suelen deleitarse con los trabalenguas sudegémnicos de Manley Hopkins. Esa pasión por Hopkins suele ir acompañada, absurda simetría, por un declamado odio hacia Swinburne, que todo lo latinizaba. No puede ser revivido hoy en día el fortísimo impacto que este copioso escritor tuvo sobre la era victoriana (mucho menos cuando sus comentaristas se dedican a la tarea de averiguar si era homosexual, bisexual, asexual u —horror de horrores— simplemente heterosexual). Lo que sí cabe señalar es que sólo un poeta extremadamente inteligente puede escribir una voluntaria autoparodia. "The Ghost of It", poema escrito en 1880 y publicado tras la muerte de Swinburne, es la parodia de un coro de "By the North Sea".

El pálido reflejo

En mis versos, con raptó rugiente,
la tormenta me empuja y me mueve;
más no soy de ese tipo de gente
que verás en la playa si llueve.
Estar lejos del riesgo es mi lema,
cuando el viento parece remar
con brazadas potentes que dejan
jabón en el mar.

Aferrado a los trapos escasos
de los muertos que plagio, yo trato
de creerme su hermano y fracaso:
mi calaña descuida el recato.
La verdad sobre el tiempo recobra
fulminante fragancia y fatal;
todo esto parece que es obra
del viento en el mar.

Fama escapa a febril presunción
que en un mástil izarla querría;
no requiere una gran discreción
saber cuál de las dos es la mía.
Ni es un gran titular, me supongo,
que un poeta incapaz de rimar
hallará a sus lectores muy pronto
cansados del mar.

El test

Una defensa de Emeterio Cerro

Por César Aira

La aparición de un nuevo libro de Emeterio Cerro, *Los Teros del Danubio*, en el que seguramente ha de encarnizarse la burla y el silencio que se han venido alternando contra este autor, es una buena ocasión para decir dos palabras sobre él. No con intención polémica ni para convencer a nadie (sería inútil o contraproducente), sino para tratar de definir lo que representa Emeterio para nosotros, o mejor: lo que es un escritor genial para sus contemporáneos. ¿Qué son estos libritos sin pie ni cabeza que todo el mundo se apresura a descartar como glosolalias taradas y que hacen pensar siempre en el traje nuevo del emperador y en el snobismo pueril de los incapaces? Antes que todo lo demás, son un test. Una piedra de toque o prueba de fuego que revela a la gente que cree que la literatura puede ser una actividad inocua, o un deber escolar bien hecho, o un instrumento de prestigio; a los que creen que puede no ser un extremismo; que se puede ser artista y seguir perteneciendo a la sociedad, e incluso gozar de lo mejor de dos mundos. Que se puede ser un gran artista y no sufrir escarnios (¡qué vivos!). La prueba funciona con un automatismo de chip. El que no ama a Emeterio no ama a la literatura, así de simple es. Por supuesto que amar a la literatura no es obligatorio, ni siquiera aconsejable. Pero los que se ríen de Emeterio en nombre de la literatura cometen un gran error. ¿Qué es para ellos entonces la literatura? ¿Algo presentable,

serio, que pueda gustarle a las señoras? ¿Nabokov, Marguerite Yourcenar, Octavio Paz? Si es así, hay que decirles que están equivocados. Y no es un equívoco que pueda disiparse con esfuerzo y buena voluntad. La literatura es algo incomprensible. Eso es absoluto. Pero no se trata de un incomprensible hermético, esotérico, o en general "fino". Lo incomprensible debe ser el escritor, no la obra. Incomprensible por no ajustarse a la etiqueta social del lenguaje, como un payaso en un velorio. Y sobre todo, incomprensible no para los demás, sino para uno mismo. Emeterio es el gran obús en el corazón de la élite, la que siempre está pensando: eso es escandaloso para los demás, es incomprensible para los demás, ¡qué suerte que yo estoy del lado bueno! Pues bien: no. Están del lado malo. Es a ellos justamente a los que la verdadera literatura transforma en "los demás", a los que escandaliza y descoloca. Hay que ir a la profunda y desalentadora verdad de lo obvio: lo incomprensible es lo que yo no comprendo. Es cierto que con el tiempo se hará comprensible, pero lo que importa es su calidad de presente. El abuso de la historia nos está confundiendo horriblemente; a Raymond Roussel no lo comprendían sus contemporáneos, pero lo comprendemos nosotros ochenta años después; de inmediato hacemos un pequeño pase mágico y nos creemos los contemporáneos de Roussel, *pero comprendiéndolo*, fraternales, iluminados, conspirativos, jus-



tos. Y es falso, porque la condición para ser contemporáneo de Roussel es no comprenderlo. Roussel en su época pasó por un loco y un estafador y un equívoco y un snobismo: eso no puede borrarlo ningún ejercicio de buena conciencia porque es lo que pasó. Lo más que se pudo hacer en su momento, y hubo varios que lo hicieron, fue reconocer que Roussel, después de todo, era la literatura. La Historia es un par-

te de diversiones de piedra, inmóvil y fatal. Creer otra cosa es como creer en los extraterrestres. Se podrá objetar que con este criterio cualquier galimatías petardista tiene más derecho a la eternidad que el trabajo honesto de tantos escritores que se ajustan al gusto y las expectativas de los lectores. Pues bien: ¡sí! Así es, créase o no. ¿Quién dijo que la literatura era una profesión para bienpensantes?

Para el fílipico amante latino de la lengua, Cicerón, la *exquisitez* estaba indisolublemente ligada al rebuscamiento. Con los siglos, el enriquecido español perdió esa acepción dándole más importancia a otra serie de sinónimos que también se arrastran de antiguo: delicadeza, refinamiento, sofisticación.

Entre los portugueses, sin embargo, además de este sentido selecto se conserva el tono ciceroniano, porque lo exquisito se relaciona con lo estrambótico y extravagante. Es justamente este matiz el que toma Adolfo Bioy Casares en su *Diccionario del argentino exquisito* (Emecé, 218 págs., 1990), una nueva versión, aumentada, del *Breve diccionario...* de 1978 (161 págs.). El origen de ambas ediciones está en el *Breve diccionario del argentino exquisito*, de 1971 (60 págs.), que Bioy firmó con el seudónimo de Javier Miranda para la editorial Barros Merino. Entre esa edición y la versión nueva, libreta en mano, el autor aumentó considerablemente el número de voces malsonantes, y le fue dando una forma algo más rigurosa al diccionario, que tiene ahora una disposición del texto, una tipografía y un armado congruentes con el refinamiento (por no decir exquisitez) de la idea. En próximas ediciones, para acercarlo más a un diccionario podría agregarse la lista de abreviaturas que se emplean a lo largo de la obra.

Desde la facultad que le confiere su lugar en la literatura, Bioy organiza una obra que intenta registrar el mal gusto del lenguaje de los políticos, periodistas y demás profesionales cultos que echan mano de elegantísimas expresiones como *viabilizar*, *anoticiamiento*, a nivel o *nosocomio*. Con la nobleza de las causas perdidas, este

REPERTORIOS

Por Fabián Lebenglik

divertimento en forma de diccionario viene de la tradición del *Dictionnaire des idées reçues* ou *Catalogue des opinions* de Ch. de Flaubert o del *Sottisier* de Voltaire.

Aunque los lectores se mueven cómodamente a través de los diccionarios, el "mal gusto" que Bioy persigue está marcado por la selección del vocabulario. Ni el *Diccionario de la Academia* se salva —por supuesto.

Bioy invierte el criterio que utilizó la Real Academia Española (R.A.E.), o "Irreal Academia" — como la llamaba Cortázar —, para establecer la relación entre la norma y el uso. La R.A.E. confeccionó un célebre *Diccionario de Autoridades* —donde los autorizados son los escritores consagrados y finados— para fijar el significado y la extensión de cada vocablo. Así, el elegante Bioy transforma sus datos y fuentes en un recorrido a través de diarios, conversaciones al pasar, programas de radio, comentarios de magos y autores verdaderos y apócrifos. Entre estos últimos incluye amas de casa, burocratas, cronistas barriales, prosistas palermitanos, maestros de escuela, al Gordo Acosta, entre otros más conocidos.

Obviamente, por detrás de la ejemplificación, medio atildada y medio rantifusa, está la medida del "buen gusto" de Bioy. El recorte caprichoso que compone la gramática de todo escritor cuenta con la habilidad que desarrolló por haberse pasado la vida escribiendo. Aquí propone esmerarse en el manejo de lo *dado*, más que incorporar novedades idiomáticas.

El recorrido sigue por los suburbios, y aquellos textos que cita están generalmente impresos en Turdera, Glew, Lanús, Burzaco, Luján, Quilmes, Morón o Tigre, y en algunos casos, menos frecuentes, en Buenos Aires, La Plata o Rosario.

Como sabe perdida su causa, el autor habla en el prólogo de la relación dinámica entre el lenguaje normativo, y las "imposiciones" del uso. Ironiza sobre el horror que le causaron a sus mayores palabras que él mismo usa hoy sin culpa y, por otro lado, algunas voces que ponen al escritor al borde del pánico seguramente serán moneda corriente mañana o pasado. Los *grandes diccionarios* dan consejos para hablar correctamente y Bioy los da a su manera: sugiere no confundir *conservativo* con *preservativo*; ni *miniturstista* con

homúnculos terrestres o *extraterrestres*. También incluye voces como *boluda*, *fiar* o *besote*, las cuales, aclara, tienen un uso muy extendido entre señoras.

Si, como dijo el escritor argentino Emilio Renzi, el tango "Cambalache" es el "Aleph" de los pobres, Bioy Casares cruza a Borges con Discépolo en este registro de tics, neologismos y retorcidas acepciones del idioma, porque camina entre el escritor dandy y el atorrante. Muy pocas veces define las palabras, más bien ilustra la acepción rebuscada con ejemplos en prosa o en verso: "Tarifario: como ve, me vuelve otario / este avance tarifario". "Digitar: prominente cafisho con sombrero / digita al puplaje con esmero".

Otro de los itinerantes que se puede seguir es el de los risibles contrastes entre tema y fuente. En la palabra *motivar* el ejemplo es "El chico será bárbaro", dijo la Cuca, "pero, qué querés, no me motiva" (tomado del libro *El concepto de nómeno*, de Morente).

La nueva versión del *Diccionario del argentino exquisito* también incluye un apéndice con un "generador automático de frases técnicas (GAFT)", que consiste en una lista triple de palabras pomposas que pueden combinarse de múltiples maneras para convertirse en el abc de las frases burocráticas (*recurso alternativo balanceado*, *producto dinámico optimizado*, etc.).

Cercano a la veta flemática de Landrú, el humor del *Diccionario...* de Bioy goza de la misma ingenuidad y transparencia y busca como contrapartida la sonrisa del cómplice lector. La sospecha de que se trata de una obra para la G.C.U. (Gente Como Uno) cae a la luz del refranero popular: sobre gustos no hay nada escrito.

Antología. Obra y recopilaciones. Javier Villafañe. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 290 págs. Alrededor de A 90.000



Poesía. Javier Villafañe. Contrapunto. Buenos Aires, 1990, 110 págs. Alrededor de A 40.000



Dos antologías (una de Sudamericana, la otra de Contrapunto) reúnen fragmentos de la obra de Javier Villafañe, titiritero y escritor desde las primeras décadas del siglo hasta nuestros días. Reunir una obra aparece como un enunciado que cierra y clausura una práctica de la escritura signada en realidad por la dispersión, el desplazamiento constante, el devenir. Más que de obra se puede hablar de constelación: y maravillarse con el trazado cada vez más amplio de los viajes de Javier Villafañe por todo el país y el mundo a partir de aquel primer carro, "La Andariega", que recorrió Buenos Aires por los años treinta llevando la escena mágica de los títeres por toda la ciudad. Desde ese viaje pueden leerse los textos recopilados (obras de títeres, poemas, cuentos, recopilaciones de otros cuentos que Villafañe escuchó en sus largos viajes): con el olor del papel maché detrás, el sentido de no pertenencia a ningún lugar, la cara grotesca de las marionetas y el suspense grave en la cara del auditorio niño. Esta trama sostiene la lectura y los textos. Así, el libro de Sudamericana (que reúne, además de los textos de Villafañe, relatos biográficos, fotos y sutiles ilustraciones) debería leerse primero y disponer la escena para los poemas que recopila Contrapunto.

Resulta indispensable realizar este viaje porque los textos pueden leerse en el movimiento del carro, al aire libre y sobre la escena de los títeres: ser poeta es entonces llevar la mirada desde el cielo hasta los colores y diseños que los pintores amigos pensaron para los muñecos. Uno recupera allí esa actitud estética que Villafañe supo robar a los niños: "Plantamos plumas para que crezcan pájaros". Lo mejor de estos textos transparentes, que hablan un lenguaje claramente coloquial, se halla en su libre posición de juego: la estructura de repetición mágica, los cuentos que relacionan transmisiones corporales (el devenir-pájaro de "La jaula"), las inversiones que hacen de los ancianos niños y viceversa. La paradoja, el absurdo, el humor negro: los textos que no llegan a ninguna parte, que burlan toda resolución y eluden las vías del pensamiento racional como en el juego de las escondidas, acercan esta escritura a esa disposición que los niños sostienen en una función de títeres. Leer a Villafañe (sus libros, su historia), y no poder olvidar esa maravillosa escena de Truffaut en *Los cuatrocientos golpes*. La cámara sigue morosamente y en silencio una a una las caras expectantes de los niños que miran la escena de los títeres sobre un teatrillo (la cámara percibe el desarrollo de la obra en las semisonrisas, la risa abierta o el brillo de las miradas). Nada podrá distraer a esos niños, nada podrá cortar ese hilo que ata sus cuerpos y sus caras a un mundo que les pertenece para siempre.

Delfina Muschietti

Tratado de verdugos. Alberto Muñoz. Filofalsia. Buenos Aires, 1989, 77 págs. Alrededor de A 30.000



El título es de por sí amenazante; la tapa reproduce un sugestivo cuadro de Magritte —una serie de cuatro viñetas que repiten exactamente los elementos de una habitación si descontamos la súbita desaparición de un hombre en la segunda—; la adusta mirada de Muñoz acentúa la amenaza desde la foto de contrapunto. La suma de estos elementos pueden provocar en el posible lector un cierto esbozo de sobresalto. La desconfianza nacería de la promesa de un nuevo intento de catálogo de horrores. El autor parece haber advertido esta posibilidad; y para disiparla apela a un prólogo que califica de "leve". ¿Quién se negaría a leer ese leve prólogo, que además es breve, en un libro al que sospecha grave? Superados estos inconvenientes de lector quisquilloso y solapero, Alberto Muñoz (39 años, seis libros publicados y una aventura reciente compartida en cassette junto a sus compinches Eduardo Mileo y Javier Cófreces) nos enteramos de que el *Tratado de verdugos* no es tan grave y obedece "al ingenuo deseo de escribir un libro antiguo o una lógica poética" a partir de ciertos ejercicios (así los llama el autor) que tienen como centro el tema del dolor o, mejor dicho, los modos de la crueldad. Y como exorcismo Muñoz apela al humor, al sarcasmo, a la construcción de historias de un universo de infames. Por momentos pide al viejo Georgie su inimitable adjetivación burlesca (y como es inimitable se la pide y no pretende plagiarla).

En todo tratado que se precie no deben faltar las citas, y éstas hacen su erudita y precisa aparición al inicio de cada una de las cinco partes en que se divide el libro. Esta suerte de anclaje culto (la Biblia, Spinoza, Plotino, Lucrecio, etc.) provoca un efecto de choque con los textos que acentúan en algunos casos el tono de la ironía, y remite a aquellos volúmenes medievales o renacentistas que procedían a una minuciosa enumeración caracterológica de seres tales como las brujas o los ángeles. Muñoz es argentino, la elección de los verdugos como tema es casi obligada ("los verdugos europeos se diferenciaban de los argentinos por el idioma del tormento"). Lo destacable es que los textos no hacen ninguna referencialidad histórica, eluden en todo momento tanto la denuncia como el panfleto. Eligen la placentera arbitrariedad de la literatura, eligen construir su propio universo, su propia moral. Los brevísimos relatos ejemplificadores son en la visión de este crítico (tal vez una de las más actuales formas de verdugos) los más logrados del libro: historias que inventan verdugos míticos, mucho más amables que aquellos de carne y hueso. La crueldad, parece decirnos Muñoz, es tan gratuita como la literatura, pero a la hora de las elecciones, en el segundo caso el daño es menor. Podemos no leer el libro o arrojarlo a la pira de los críticos. Podemos también escuchar su voz que, a diferencia de la de los verdugos, se hace cargo de su emisión. Puede decir entonces: esta voz es mía.

Alejandro Ricagno



Desocupado y más poemas. Raymond Carver. Trad. de Esteban Moore. Calle Abajo. Buenos Aires, 1990, 40 págs. Alrededor de A 20.000



Perdido entre los ángeles de Berlín, el narrador admite la proporción inmediata de su arte. Dice que sólo puede pensar de un día para otro. Que la paz no se deja narrar, que el tamaño de sus héroes, que fueron guerreros y reyes, es ahora menor. Y que acaso haya llegado el momento de renunciar. Pero si renuncio —considera enseguida, con un tono nada autocompasivo— los hombres perderán la narración, y así habrán perdido también su infancia. La meditación del narrador, que sólo los ángeles escuchan, ocurre entre una biblioteca y un lugar baldío; ahí, donde presume que hubo una plaza, el narrador se sienta a la intemperie, en un sillón vencido. Bien podría ser de Carver ese sillón. La cita es de *Las alas del deseo*.

También referir la inmediatez hace pensar en Carver. Lo que va a suceder de un momento a otro, el trazado accidental de los hechos, lo escasamente dado y sin la menor simulación de excepcionalidad. Y también esa inminencia maliciosa de estar siempre a punto de renunciar, de irse y dejar todo, incluido naturalmente el relato: "No ha de pasar mucho tiempo antes de que alguien comprenda que he abandonado este lugar" ("La telaraña"). Si los cuentos de Carver tienen un sentido algo deambulatorio, de pasos muy breves, para decir que nada está en el sitio convenido, los poemas —todavía más circunscriptos al programa de lo inmediato— repiten y confirman la misma extensión. El mismo compás donde se apaga el ruido de la artillería épica, pero no se extingue sin embargo la misma compulsión moral por el relato. Frank O'Hara, un poeta de la llamada escuela de Nueva York a quien conocemos por las antologías y traducciones de Alberto Girri, enunció así el problema (si es un problema): "The main thing is to tell a story" (lo más importante es contar una historia). ¿Pero son ciertamente historias las historias de Carver? Creo que respondió de un modo recto y categorico. Carver volvió a una poética pragmática de la narración. Casi todo puede ser contado, todo puede asimilarse a una dimensión narrativa; basta que funcione. Y para que funcione, el lenguaje tiene que postular un estado de transparencia, de claridad. Son dos las divisas del pragmatismo: dar placer y enseñar. La primera se cumple en la precisión, en la contundencia del lenguaje. En cuanto a la segunda ¿qué se puede aprender de esos textos? Probablemente poco. Probablemente su sólo cumplimiento. Esta inteligencia es también la de los poemas. También los poemas, y es una lástima que sea una edición tan breve, irrumpen en una lucidez despierta y conmovedora: "por qué un hombre, incluso en un mal sueño, alzaría la propia mano para lastimarse la cara". Y es la conmoción, obra de lo que el lenguaje moviliza, lo que desvía y libra los textos de Carver del pragmatismo más instrumental, el que se entiende como comercio de efectos.

Stuart Mill, cuando se alejó del viejo utilitarismo, señaló que el argumento narrativo sólo podía interesar a los hombres triviales y a los niños. El narrador de Berlín no renuncia a narrar para no perder la infancia. Carver ha conseguido un secreto equilibrio entre esas fuerzas.

Américo Cristóbal

RECIENVENIDOS

Celeste y Negra. Juana Ciesler. Botella al mar. Buenos Aires, 1989, 69 págs. "Quizá la orden interior era testimoniar", dice Juana Ciesler (*O fuego en los palacios de agua*, 1969; *La misión de las máscaras*, 1982) al final de este libro. Quienes lo lean encontrarán una voz cuyo extrañamiento va de la crónica —nunca del todo deliberada— hasta el más nítido encuentro con la intuición. Los hechos (un hospital psiquiátrico, pastillas, los otros) y la revisión poética de

los hechos son momentos simultáneos y desjerarquizados. Es probable que sea este caos de la experiencia y la libertad de lenguaje que implica lo que más interesa al lector.

El viento planea sobre la tierra. Marcelo Di Marco. Último Reino. Buenos Aires, 1990. Este cuarto libro de Di Marco (En lugar de letradura, 1983; La traducción y seis poemas, 1985; Una temporada en Babia, 1988) planea sobre la forma del haiku y la iluminación oriental del detalle. La economía del verso, la moderación del tono y la sutileza en los trazos son sus

claves poéticas. "La noche inmensa se apodera del camino: una infinita y oscura mirada que cae implacable sobre todos los seres./Comienza el fervor de las constelaciones a iluminar el aire y el espacio."

Teatro griego clásico. E. S. Quilo. Sófocles. Eurípides. Trad. y prólogo de José María Coco Ferraris. Nueva Visión. Buenos Aires, 1990, 223 págs. Este volumen, publicado en una colección de teatro clásico universal, reúne títulos como: *Los persas* y *Los siete contra Tebas*, de Esquilo; *Electra*, de Sófocles, e *Hipólito* y *El ciclope*, de Eurípides.

La golosina

En el siglo XII, mucho antes de que Flaubert soñara un libro sobre nada, el conde Guilhem de Peitieu escribió en provenzal, esa lengua creada casi enteramente para la poesía:

"Farai un vers de dreit nien: no er de mi ni d'autra gen, no er d'amor ni de joventut, ni de reu au, qu'enans fo trobatz en durmen sus un chivau."

"Haré un poema sobre na-

da: no trataré de mí ni de otra gente/no será de amor ni de juventud/ni de ninguna otra cosa/habrás sido compuesto mientras duermas/sobre un caballo."

De la tradición provenzal, éste es el poema más antiguo que se conserva. El hecho de que aspirara a no decir nada, salvo lo que realmente dice, y el hecho del todo excepcional de que declare poder hacerse a caballo y durmiendo, ha conducido a más de un lúcido romanista a pensar que la poesía occidental nace bajo el signo del misterio.

La narrativa francesa después del nouveau roman

Por Alain Robbe-Grillet

No es tarea fácil hacer un resumen del panorama actual de la literatura en Francia. No se percibe hoy en día un fenómeno determinante, comparable al del existencialismo de después de la guerra, o al *nouveau roman* de quince años después, si exceptuamos quizás un regreso a unas narrativas más tranquilas y supuestamente más novelísticas. Intentaré, pues, por una parte, especificar los cambios habidos con respecto a los años sesenta (período considerado generalmente como la edad de oro de la innovación) y, por otra, señalar ciertas similitudes entre varios autores —Jean Echenoz, Marie Redonnet, Jean-Philippe Toussaint y Patrick Deville—, aun en los primeros años de su carrera, a quienes los críticos han agrupado como miembros constituyentes de una “nueva generación” en las Editions de Minuit (mis editores desde hace mucho tiempo).

Estos novelistas, como la mayoría de los escritores de su generación, rechazan cualquier pensamiento de adscripción a ningún grupo. Es normal que un creador sienta la necesidad de conservar su individualidad a toda costa. A finales de los años cincuenta y durante la década de los sesenta, muchos de mis amigos sólo a regañadientes aceptaron la etiqueta de “nuevos novelistas”; a pesar de lo cual, todos ellos admiten hoy que, históricamente, ese movimiento literario realmente existió y que, a pesar de treinta años de sucesivos funerales oficiados por nuestros críticos, todavía hoy existe; no como escuela, desde luego (es decir, como conjunto de leyes que actúa sobre sus miembros como fuerza constrictora), sino, antes al contrario, como impulso para que cada cual desarrolle su propia investigación sobre la escritura, para que siga su propia dirección. Sin duda, el éxito de nuestro movimiento se debe a que cada miembro tuvo un papel estelar, mientras que en el movimiento *Tel Quel*, por ejemplo, había un líder y una serie de seguidores —o, como ha dicho Denis Roche, un sumo sacerdote y sus acólitos.

Sin teorías

En cualquier caso, una cosa es cierta: la existencia de un grupo contribuye de manera importante a que las nuevas formas de escritura penetren en la conciencia pública. Si sus constituyentes son presentados por los medios de comunicación como partes de un todo significativo, el grupo en su integridad a menudo se beneficia —y con bastante prontitud— del éxito de uno de sus miembros. Puesto que la noción de comunidad es tan impopular hoy, nos tememos que las obras individuales tendrán todas las dificultades del mundo para hacerse populares.

La actual reacción contra la comunidad, la renuncia a compartir nada con nadie se acompaña y se nutre, sin que ello pueda sorprender a nadie, de un miedo común a avanzar ninguna reflexión teórica

sobre las prácticas que comporta la escritura. La ventaja de esto es que evita uno caer en vulgares malentendidos (el mito de la objetividad) como los que la publicación de los artículos que formaron *Pour un nouveau roman* produjo a fines de los años cincuenta en los lectores poco atentos. La desventaja es que reduce el discurso crítico a las nociones superficiales de “talento”, de “felicidades de estilo”, de “imaginación cómica”, y demás. Si el comentario crítico de un autor puede sobrecargar su obra, negarse sistemáticamente a hacer tales comentarios la amenaza con la evanescencia. En cualquier caso, continúa siendo esencial para el esfuerzo de escribir que ocurra en el interior de una conciencia solitaria, aguda y crítica, incluso si el esqueleto teórico que lo soporta no se expresa fuera de las propias novelas, lo cual es probablemente aplicable a los cuatro autores mencionados anteriormente.

No comprometidos

La mayoría de los héroes de estas nuevas historias tienen una actitud frente al mundo similar a la de sus autores frente a la historia literaria moderna: distanciamiento, desconfianza, sarcasmo. Podríamos decir que, como descendientes de los —ya distantes— antihéroes de *La Nausée* de Sartre o de *L'Étranger* de Camus, no sólo han perdido su trascendencia kantiana, sino también la intencionalidad fenomenológica. La ausencia de compromiso, su no adhesión, su extrañeza fundamental (ontológica) parece tener un alcance mucho mayor del que tuvo nuestra actitud hace treinta años. Y estos escritores no sólo rechazan, como nosotros hicimos, la noción sartreana del compromiso social y político en sus novelas; incluso el compromiso con su propia escritura parece resultarles excesivo. Hasta el punto de que, a veces, su tono impulsivo, su indiferencia, su humor, se acercan mucho al de aquellos viejos *hussars* quienes, en 1960, constituyeron una especie de grupo *antinouveau roman*; en otras palabras, el otro polo literario de este medio siglo.

El talento particular de estos jóvenes escritores, que se establece “sobre” el texto, que se burla de la sobriedad tanto como de las pretensiones teóricas, explica sin duda, pero quizá con cierta sorpresa, su éxito inmediato. Tomemos como ejemplo el caso de Jean-Philippe Toussaint. Como ya he dicho, no existe una dinámica de grupo que propicie el conocimiento por “tan-tan” de su obra y, si hoy ese “tan-tan” empieza a oírse tímidamente, eso apenas ocurrió cuando aparecieron sus novelas *La salle de bain* o *Monsieur*, como tampoco cuando *L'appareil photo* fue publicada por primera vez. La soledad metafísica del protagonista refleja la de su autor, que huye de cualquier fantasía propagandística. Más aún, sus “historias” contienen menos rasgos novelísticos que

incluso novelas más tan primerizas como *Les gomme* o *Le voyeur*. El término “minimalismo narrativo”, que se ha utilizado a propósito de este no grupo, desde luego puede ser aplicado a Toussaint. El protagonista de su obra más reciente es la definición misma del ideal que comparte con sus dos predecesores: el capullo cerrado (cuarto de baño, servicio, cabina de teléfono estropeada) como el único *locus* posible donde la entelequia aristotélica puede desarrollarse. Finalmente, estos libros tienen una brevedad, una intrascendencia que difícilmente podría atraer a los amantes de la novela tradicional, llena de retorcimientos argumentales y de ocurrencias azarosas. A pesar de carecer de estos elementos, los lectores consumen estas novelas por decenas de millares —en otras palabras, diez, veinte, incluso cincuenta veces más audiencia que la que obtuvieron nuestros primeros trabajos, al principio, con unas pocas excepciones. Una cosa está clara: estos autores nuevos no intranquilizan.

Modernidad

Patrick Deville parece tener un “aire de familia” con su amigo Toussaint. A pesar de lo cual, ya ha dado un paso más allá del minimalismo en el sentido de haber incluido —quizá inspirado por sus antecesores— una trama detectivesca, o al menos una investigación sobre un misterio, posiblemente un asesinato. Pero insinuado entre líneas: los hechos relativos al crimen latente irrigan los tejidos narrativos sin aflorar jamás a la superficie. Y el propio autor se burla de su último narrador inoportuno (en *Longue vue*), quien piensa que puede devolver el orden a los desplazamientos de sus particularidades de carácter y asignar, de esta manera, un lugar a las diferentes piezas del *puzzle* sin darse cuenta de que el Demonio de Maxwell hace tiempo que ha dejado de ser una paradoja —cosa que cualquier colegiala despejada sabe. Con Deville, como con Toussaint, en el fondo, prevalece la pura contingencia.

En la obra de Jean Echenoz, las conexiones estructurales entre las cosas, los hechos y los personajes existen, pero son efectos textuales, quizá incluso juegos de palabras, de tal forma que incluso el humor, que ata los distintos elementos, a menudo recuerda el de Raymond Queneau, a quien Echenoz rinde tributo ocasionalmente. En su caso, al argumento se le permite proliferar, andar a sus anchas, explotar... exactamente lo contrario del minimalismo. Pero esto sólo sirve para resaltar la falta de coincidencia de los personajes con un universo exuberante y colorista, lleno de detalles exóticos y pintorescos y de aventuras emocionantes, porque ellos deambulan en todas direcciones sin entender lo que les sucede; cada cual parece llegar equipado

con su propio capullo aislado e impermeable.

En su trilogía —*Hotel espléndido*, *Por siempre valle* y *Rose Melle Rose*—, Marie Redonnet presenta una serie de mentalidades disociadas simultáneamente de la realidad social, de la ideología y de la razón; una jovencísima chica, prácticamente retrasada mentalmente, sobrevive a su incompreensión del mundo que la rodea, gracias a que habita un universo de maravillas sonriendo, sorprendida y amable, ante la opacidad de las cosas en el centro mismo del horror. Sumergida bruscamente en el sexo y la violencia, permanece “inocente”, poniendo así la guinda a esa característica tan notable de la modernidad: una narradora incompetente relata su problemática relación con el incoherente (dislocado, irracional, inestable) mundo que la rodea y que no sabe que existe.

Modernismo

La favorable recepción que tanto la crítica como el público han dispensado a estos autores se esgrime frecuentemente como prueba de un nuevo neoconformismo. Pero podríamos argumentar lo contrario: lejos de regresar o de instalarse cómodamente en el terreno conquistado por sus antecesores, estos recién llegados van más allá de los problemas propuestos por las generaciones precedentes. ¿Cómo puede ser esto? Sencillamente, es una muestra de que el “modernismo” ha alcanzado ya su objetivo.

Verdaderamente, la literatura subversiva que ha marcado el siglo veinte (desde Kafka, Faulkner y Roussel hasta el *nouveau roman*) se ha considerado “modernista” sólo por sus aspectos negativos/en otras palabras, por la erosión —comenzando por detalles ornamentales, siguiendo con paneles enteros de la fachada y terminando con sus cimientos mismos— de nociones humanísticas tan antiguas como la cronología, la causalidad, la no contradicción, la estabilidad de la conciencia y la ecuación de las relaciones que la gobiernan dentro de una estructura bien definida de significados tranquilizadores, etcétera. La combinación de fuerzas de la filosofía moderna, la ciencia y el arte convierten, de esta manera, en obsoletas a estas nociones.

Quedan dos posibilidades. O bien volver a anteriores posiciones de cobardía y temor, retrocediendo ante lo desconocido que produce vértigo y fingir no haber oído nada —éste es el famoso “retorno” al que muchos se han resignado— o, contrariamente, enfrentarse al desafío; flotar durante un tiempo indeterminado en un estado de ingravidez, sin ningún proyecto revolucionario pero también sin nostalgia del pasado —alicorto, quizá, pero al menos con unos brillantes ojos que escrutan sin pestañear un paisaje en ruinas.

(Este texto es la transcripción de una conferencia ofrecida por A. Robbe-Grillet en España, a fines de 1989.)

Una conversación con Paul Bowles

Así habló
el misántropo

Por Miguel Lorenci



Alejado de los diarios, el teléfono y la televisión, asqueado de la política y de la vida en su país, Paul Bowles (Long Island, EE.UU., 1910) vive en Tánger desde 1947. Desahuciado como poeta por la contundente Gertrude Stein (1931), Bowles viajó entonces por África y Europa y se dedicó a la composición musical: escribió numerosas partituras para el cine y el teatro y una ópera suya fue estrenada por Leonard Bernstein en 1943. Pero Bowles volvería por sus fueros en el campo de la narrativa: desde 1949, año de la aparición de su primera novela, *El cielo protector* (que Bertolucci acaba de llevar al cine), el activo misántropo se dedicó a pintar su aldea adoptiva con eficacia tolstoiana y la intensidad que sólo los escépticos saben alcanzar. En esta reciente entrevista, el autor de *Un episodio distante* habla de literatura, de música, de drogas, de su esposa, la novelista Jane Bowles, y busca consenso para su pesimismo: "¿Quién ha dicho que el mundo no es horrible? Dios, tal vez, y si lo ha dicho no tiene razón".

— ¿Qué han buscado en Tánger tantos escritores americanos? La lista es interminable y se remonta a Mark Twain, Gore Vidal, los "beat" Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso.

— Lo que significó para mí ya lo escribí en mi autobiografía. Yo buscaba ese lugar al que siempre supe que llegaría y que me proporcionaría la sabiduría y el éxtasis. Qué buscaban los demás no lo sé muy bien. Yo llegué cuando Tánger era todavía una ciudad pequeña, no como ahora. El interés se despertó mucho más tarde. Yo vine por primera vez en el '31 y Burroughs llegó en el '53. Sin embargo, sea lo que fuere, no queda nada de aquello. Todo es distinto. Bueno, queda la Medina. Lo único cierto es que sigo viviendo aquí. No tengo ganas de irme a otra parte. Es muy difícil cambiar, y en realidad ya no sabría a dónde ir.

— Se decidió a quedarse al comprobar que el mundo había empeorado lo suficiente. ¿Aún piensa así?

— Claro, es normal. Es algo inevitable. Hay demasiada gente en el mundo y la calidad de todo desciende cada año. Cada vez hay menos razones para vivir. Creo que ese empeoramiento constante es inevitable, como la guerra es inevitable... los hombres lo quieren así. Quieren multiplicarse, tener hijos. Quieren seguir odiándose unos a otros, de grupo en grupo. El racismo, el odio... todas esas cosas, parece que son inherentes al ser humano.

— ¿Por qué nos comportamos así?

— Porque cada uno quiere más de lo que tiene. Quiere lo suyo y lo que tiene el otro si puede arrebatárselo.

— Por eso usted decidió desertar de la civilización.

— Quizá, pero no es posible cerrar todas las conexiones. Lo interesante es la propia búsqueda de ese lugar en el que puedas por fin sentirte desconectado de tu entorno, aunque sea cada vez menos posible encontrar un lugar así.

— Por si acaso, usted pasó años buscándolo.

— No viajé durante tanto tiempo, y no son muchos los países en los que he tenido casa. Pasé cuatro años y medio

en México. Luego estuve visitando amigos en varios países latinoamericanos. Viví bastantes años en Nueva York y luego vine a Tánger. Más tarde compré una pequeña isla en Sri Lanka y pasaba allí casi todos los inviernos. No me dejaban estar más de seis meses. En ese caso hubiera tenido que pagar impuestos, y ya tengo que pagar unos impuestos enormes en los Estados Unidos. Si me hubiera quedado más tiempo no habría podido tener lo suficiente para vivir. Antes viajaba todo el tiempo. Era lo que más me gustaba hacer hasta que desaparecieron los barcos.

— Además de estar convencido de que todo empeora constantemente, asegura que aquello que sale mal es mucho más interesante que lo que puede salir bien.

— Para un escritor desde luego que es mucho más interesante lo que sale mal. Si las cosas salen bien no hay nada que decir, nada que explicar, ni nada que justificar. No puede uno dedicar capítulos y capítulos a lo que ha salido bien, sencillamente porque ha salido bien. ¿Qué se puede decir de algo que ocurre como uno creía que iba a ocurrir? Para explicarlo se necesitan muy pocas palabras. Pero si sale mal hay tantos detalles horribles...

— Aprendió a leer por sí mismo en el *New Yorker* y ya escribía cuentos a los cuatro años. Ha escrito que no habló ni jugó con otro niño hasta después de los cinco años. Con ocho devoraba todo Shakespeare. ¿Tiene alguna razón clara de qué es lo que lo impulsó a escribir?

— No tengo una razón muy exacta. Es cierto que escribía cuentos a los cuatro años, historias de animales. No sentía la necesidad de que los leyera nadie, aunque lo hacían mi madre y mi tía Emma. No es cierto que leyera "todo" Shakespeare a los ocho años. Me gustaba *Macbeth* y lo releía sin descanso. Pasó mucho tiempo antes de que llegara a saber que iba a ser escritor. Yo antes era compositor, ¿sabe? Fue al cumplir quince o dieciséis años cuando comencé a escribir poesía. Después decidí que sería compositor y dejé de escribir radicalmente. Si volví a escribir más tarde,

fue gracias a mi esposa Jane. Mientras ella escribía su novela *Dos damas muy serias* me interesé por su trabajo. Pensé que me hubiera gustado escribir ese libro. Publicó esa novela en 1941, y dos años más tarde yo comencé a escribir relatos.

— ¿No le ocurre como a García Márquez, que escribe para que sus amigos lo quieran más?

— No tengo amigos. No escribo para nadie.

— ¿Ni siquiera para usted?

— Bueno... sí, pero yo no soy nadie. Yo no existo. ¿Comprende lo que quiero decir? Todo lo demás existe, pero usted mismo, para usted, no es nada. No existe. ¿Cómo reflejo en los demás? Tampoco. No pienso así. Para mí soy inexistente. Sólo existen los demás y yo debería ser inexistente para el resto de los mortales. Sólo existo en mi obra. Uno es eso y nada más. No, no tengo vida aparte de mi obra.

— La crítica aprecia más sus relatos y se ocupa menos de sus novelas. ¿Es la técnica lo que más lo condiciona al escribir unas u otras?

— No interviene para nada la técnica. Sólo depende de en qué lugar me encuentre y de qué condiciones me rodeen. Puedo percibir cuándo es un buen momento para empezar a escribir una novela, o sentir que ese estado va a durar sólo unos días y que tendré, por tanto, que escribir un cuento. Siempre que escribo una novela lo hago en la cama. Me gustaba mucho escribir en las literas de los camarotes, pero, como sabe, no quedan barcos, así que he tenido que volver a la cama. Cuando escribo una novela trabajo con cierta disciplina, pero no escribo una novela desde hace veinticinco años. Tampoco es energía lo que necesito para ponerme a escribir, aunque sí la necesito para cerrar el telón. Es preciso un gran esfuerzo para encerrarse en el pequeño cosmos personal. Ahora escribo mucho menos que antes y me parece que es porque paso mucho más tiempo con periodistas.

— Siempre se mantuvo alejado de los fulgurantes neones del mercado y del artificio de la fama. No le será fácil ahora que la literatura es un buen negocio sometido a las normas de ese mercado.

— No es fácil lograrlo. Es casi imposible si vives en los Estados Unidos. Tienes que pasar más de la mitad de tu tiempo haciendo publicidad sobre lo que has escrito y dedicar a tu obra el poco tiempo que te quede. Eso es ridículo. No es necesario participar en esa fiesta.

— Sus obras giran en torno del vacío de la existencia, navegan por el lado oscuro de la vida.

— Todo eso son bobadas. Yo jamás he dicho que existiera una tortura. Quizá es algo que siente alguno de mis personajes aunque, en definitiva, todo ese tipo de cuestiones es imposible de responder. Si alguien me pregunta qué he querido decir o por qué he escrito tal cosa, no puedo contestar. Eso queda para los otros. Mi trabajo termina una vez que he escrito y he dicho lo que he dicho. Lo que pueda decir ahora acerca de lo que escribí carece de interés. Además de poco interesante, me resulta inexplicable. No tengo una contestación lógica.

— Si aceptará que sus personajes, generalmente, huyen de sí mismos. Algunos prefieren la muerte o la locura al horrible mundo en el que habitan.

— ¿Y quién ha dicho que el mundo no es horrible? Dios, tal vez, y si lo ha dicho no tiene razón.

— Para usted escribir es una forma de terapia personal que no sólo resuelve sus estados de ánimo. Creo que la redacción de una historia tan terrible como Un episodio distante lo libró de un no menos terrorífico dolor de muelas.

— Lo escribí en Nueva York, en 1945. Empecé a redactarlo cuando el dolor se hizo realmente insoportable. No podía aguantarlo, estaba en una situación extrema. Recuerdo que estuve escribiendo en el metro, camino de la consulta, y lo terminé en la sala de espera del dentista. Estaba tan metido en la historia que cuando me senté en el sillón de tortura había olvidado por qué estaba allí. No me gustan, necesariamente, todas las cosas sobre las que escribo. Es una especie de exorcismo y no significa que esté de acuerdo con lo que pasa en mis libros.

— ¿Le interesa la literatura que se hace ahora en su país?

— No, aunque curioso, a ver quién hace qué cosa.

— ¿Reconoce a algún escritor como modelo?

— No, como modelo a nadie, pero hay bastantes que me gustan. Flannery O'Connor, por ejemplo. Fuera de mi país me han interesado Borges y Sartre, a quienes he traducido. También me interesa Kafka. Rimbaud me impresionó cuando tenía quince años, pero ahora me parece menos importante que Isidore Ducasse. Disfruto más leyendo el Viaje a la India, de Forster, o Los sótanos del Vaticano, de Gide.

— ¿Cree que en sus libros se puede rastrear con facilidad la pista de Kafka o Samuel Beckett?

— No creo que haya similitudes entre sus obras y la mía. Son dos escritores a los que admiro, a Kafka más que a Beckett, pero no veo ninguna semejanza, y creo que es porque yo soy un escritor realista. También soy objetivo, creo, mientras que Kafka y Beckett son subjetivos. Yo me limito a describir el mundo como creo que está. Digo la verdad.

— ¿Puede decirme cuál es el libro que más le ha impresionado en toda su vida?

— Creo que ha sido Alicia en el país de las maravillas. Creo que ha sido ese libro... y el otro de Carroll, A través del espejo, que es casi mejor que Alicia.

— Fue Gertrude Stein quien le dijo que usted no era un poeta y le aconsejó viajar a Tánger. Aquí llegó como músico y encontró su destino de escritor. Luego sus textos han inspirado a músicos como Sting ("Tea in the Sahara") o King Crimson ("The Sheltering Sky"). ¿Qué tienen en común el trabajo de escribir música y el de escribir palabras?

— Tienen muy poco en común. Sólo puedo decir que cuando estuve harto de escribir música comencé a escribir palabras, y viceversa. Son dos trabajos que se desarrollan en distintas habitaciones del cerebro. Alguna vez he escrito canciones con texto, pero aparte de eso no encuentro otra relación. Cuando pasaba de una habitación a otra, cerraba perfectamente la puerta. Si existe alguna conexión entre los dos trabajos, desde luego debe ser inconsciente.

— ¿Le merece algún interés el rock?

— Ninguno. Me gusta la música seria y ésa no lo es. Conozco esa canción de Sting, "Tea in the Sahara". Está en un álbum que se llama Synchronicity, y es, musicalmente, la menos interesante de toda la colección. En la música lo que interesa es la propia música, no las palabras. El rock pone demasiado énfasis en la palabra, pero en realidad ¿qué dicen? Es imposible saber de qué están hablando. No comprendo nada. He escuchado a Bob Dylan... no sé lo que está diciendo. ¡Es chino! No habla inglés. No está can-

tando en inglés. Todos son así. Aunque tal vez sea que yo me he quedado fuera de onda. Creo, de veras, que esa música no tiene ningún interés. Si acaso el mismo que un himno religioso protestante. Son tres armonías y nada más. El blues me interesa más. Aunque tenga la misma armonía, se interpreta de otra manera mucho más interesante.

— ¿Qué música "seria" escucha habitualmente?

— Bach y Stravinski.

— ¿No siente necesidad de volver a componer?

— Compongo algo de vez en cuando, aunque sólo son pequeñas canciones. Hace cuatro o cinco años Joseph Losey me escribió desde París pidiéndome que fuera allí para hacer la partitura de una película y no quise ir. Le dije que no tenía permiso para salir de Marruecos.

— Tampoco tendría demasiadas ganas.

— Es cierto. Si hubiera tenido ganas hubiera tenido permiso. Habría ido a la policía para obtener un visado. La última vez que salí de aquí fue para operarme en Suiza. Hace cuatro años de eso. No conocía a nadie allí y me quedé el tiempo indispensable. No voy a América porque no hay barcos. Me niego a volar. Lo odio. Como otras cosas que trae el progreso. Hace veinte años que no tengo teléfono, y jamás he tenido una televisión.

— Hay una extensa nómina de escritores, en la que usted está incluido, que han experimentado con drogas. Gaudier y Baudelaire, socios del parisense Club del Hachís; De Quincey, Poe, Huxley, Alistair Crowley, Cocteau; la "beat generation" en tiempos más cercanos, que quizá sea la máxima expresión del binomio droga-literatura. ¿Cree que la literatura le debe algo a la droga?

— Ha olvidado incluir en esa lista a T. S. Coleridge. Creo que la droga puede facilitar la apertura del inconsciente. Sí, al menos es algo que ocurre con los alucinógenos. Pero no aporta una sola idea. No hay nada en las drogas, aunque su acción sobre el cerebro es muy potente, no vale para nada una droga que impida pensar. El alcohol te anula y el hachís potencia el estado de ánimo, y si era malo terminará siendo peor.

— Mientras recorría el Sahara argelino en 1947 y tomaba notas para El cielo protector, experimentó con el "maaxún", un potente compuesto de hachís. ¿Qué recuerda de aquello?

— No fue necesario el desierto. Estaba en Tánger y me encontraba hacia la mitad de la novela. Lo que yo quería era describir la muerte del protagonista masculino, Port, desde su propio cerebro, y el "maaxún" me proporcionó todo lo que necesitaba, aunque no inmediatamente. Me quedé tumbado, inmóvil, muriéndome pero feliz. Sirvió para convertir la muerte de Port en mi propia muerte. Ya no necesitaba volver a tomarlo.

— Quienes conocieron a su esposa, Jane Bowles, aseguran que ella tenía bastante que ver con Kit, la protagonista de El cielo protector. Todos la recuerdan como una mujer excepcionalmente inteligente, atractiva y seductora.

— Es cierto que en muchos detalles empleé a Jane como referencia, simplemente eso. Es como un pintor que quiere pintar a Venus y se sirve de una modelo, sin que eso convierta a la modelo en Venus. Jane tenía constantemente a su alrededor un grupo de gente, una cohorte de rendidos admiradores; una especie de club al que cada año se iban sumando más adeptos. Era un club internacional.

— Paul y Jane Bowles se convirtieron en anfitriones legendarios. Su casa era casi un lugar de adoración para todos esos escritores.

— No tanto como dice la leyenda. Se ha dicho multitud de veces que Jack Kerouac viene aquí para vernos a nosotros y eso no es verdad. Lo mismo decían de Allen Ginsberg y tampoco es cierto. A quien querían ver es a William Burroughs, que vivió durante mucho tiempo en un hotelucho de la Medina. Pero un montón de periodistas lleva años empeñado en decir que éramos nosotros quienes atraíamos a todos los escritores americanos. Estábamos aquí y había gente, como Tennessee Williams, que venía a quedarse en nuestra casa. Pero no todos. Truman Capote tampoco venía a vernos a nosotros. También llegaban muchos hippies durante los sesenta, y sólo porque el hachís y la vida eran baratos y había un clima de permisividad sexual. Decían: "Hola, viejo, me gusta lo que haces; voy a quedarme unos días". Luego tiraban la mochila al suelo y se instalaban.

— Tennessee Williams, con quien usted colaboró en Broadway, fue uno de los fundadores de lo que podría llamarse el "club de enamorados de Jane Bowles". Su libro favorito era Dos damas muy serias, la única novela que escribió. Para Truman Capote esa novela bastó para elevarla a la categoría de "leyenda moderna".

— Tennessee la admiraba enormemente y también admiraba su obra. Estaban realmente unidos. Jane no tenía un carácter tan voluble como el de él; si algo andaba mal no dejaba que lo supieras, no como Tennessee que tan pronto estaba muriéndose, ahogado en la tristeza, y unos minutos más tarde aparecía lleno de alegría. Se entendían franca-

mente bien. Ella lo comprendía y él la apreciaba mucho.

— También dice la leyenda que su matrimonio fue un tanto turbulento y que estuvo plagado de largas separaciones.

— ¿Largas...? Bueno, nos separamos algunas veces pero nunca más de unos cuantos meses. Ella se iba, por ejemplo, a los Estados Unidos y yo me quedaba aquí. No siempre quería venir conmigo a Sri Lanka. A mí me entusiasmaba aquel país pero a ella no le gustaba en absoluto. Prefería que yo fuera solo y aprovechaba para viajar a París o a Estados Unidos, pero nunca estuvimos separados más de seis u ocho meses.

(Gentileza: Diario/16)

Libros de Bowles en español

La casa de la araña (Caralt, 1958). Amor por un puñado de pelos (Anagrama, 1981). Déjala que calga (Alfaguara, 1983). Un episodio distante (Alfaguara, 1984). El tiempo de la amistad (Alfaguara, 1987). El cielo protector (Alfaguara, 1988). La misa del gallo (Alfaguara, 1989).

DE LA FLOR LIBROS RECIENTES HORNEADOS

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 Nº 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.

José Pablo Feinmann: La astucia de la razón

José Pablo Feinmann (Buenos Aires, 1943) ha incursionado con infrecuente ductilidad en la narrativa (*Últimos días de la víctima*, *Ni el tiro del final*, *El ejército de ceniza*), el guión cinematográfico (entre otros, uno basado en su primera novela) y el ensayo (*Filosofía y Nación*, *La creación de lo posible* y otros). En su última novela, que Alfaguara lanzará en breve, Feinmann se ocupa del pasado reciente y de la condición del intelectual argentino, a través de una voz obsesiva, recurrente, de entonaciones bernhardianas.

Capítulo I

—¿Y usted qué le dijo? —preguntó Norman Backhaus.

Pablo Epstein tenía nueve años cuando su padre le dijo: "Yo no me voy a morir". Se lo dijo en San Clemente del Tuyú, durante unas vacaciones que hubieran sido aburridas al menos para Pablo, si éste, Pablo, no se hubiera enamorado *locamente* de Mónica, la hermana, menor, de uno de los amigos de Enrique Epstein, el hermano, mayor, de Pablo, y si Mónica no se hubiera llamado así, Mónica, nombre que unido al verano, al *concepto* del verano (como la dialéctica hegeliana), entregaría al, por decirlo así, imaginario sexual de Pablo la vaga sensación de haber ya vivido, en la modalidad, claro, de lo incompleto y premonitorio, la historia bergmaniana de *Un verano con Mónica*, filme que consagró tempranamente al *genio sueco* en la Argentina, país tan refinado y culto que se jactaba, más que de producir genios, de descubrirlos, exaltándolos antes que los restantes países del planeta, exaltación que se instaló tumultuosamente en las noches y en las cobijas de Pablo como el interpestivo regreso de Mónica, crecida ahora y mimetizada con la figura a la vez gléida y ardorosa de Harriet Anderson, pero que no era, y Pablo lo sabía, pese a la superposición de las imágenes, pese a la mimesis, Harriet Anderson, sino Mónica, aquella Mónica, la hermana, menor, de

uno de los amigos de Enrique Epstein, el hermano, mayor, de Pablo, y de quien, de Mónica, se había enamorado Pablo *locamente* durante aquellas remotas vacaciones de 1951, en San Clemente del Tuyú, que hubieran sido aburridas al menos para Pablo, y que no lo fueron, según ha sido dicho, por Mónica, por ese *loco* amor que nació en Pablo hacia ella, pero que igualmente hubieran sido, si no aburridas, esas vacaciones *insustanciales*, pese a la primera Mónica y pese a Harriet Anderson, la que la siguió, para toda su vida insustanciales, si su padre, cuando Pablo Epstein tenía nueve años, no le hubiese dicho: "Yo no me voy a morir".

—¿Y usted qué le dijo? —preguntó Norman Backhaus.

Cuando Pablo Epstein conoció a Norman Backhaus, cuando estrechó su mano y le miró la cara por primera vez, recordó un texto de Theodor Adorno: "En el psicoanálisis nada es verdad salvo las exageraciones". Si este texto era cierto, verdadero, Norman Backhaus era entonces, sencillamente, el psicoanálisis en persona, ya que todo en él era exagerado. Tanto, que hubiera sido posible pensar, y Pablo Epstein lo pensó, que Norman Backhaus era *más* que el psicoanálisis, más que Freud y más que Lacan, cuyos libros poblaban su escritorio y eran leídos sin fatiga por Backhaus, que los subrayaba profusamente con un lápiz negro y otro verde, y cuya lectura abandonaba, casi sin resignación,

cada vez que Pablo Epstein entraba en el consultorio, cada vez que Norman Backhaus iba a su encuentro, al de Pablo, y le estrechaba brevemente la mano y Pablo entonces recordaba ese texto de Theodor Adorno, "En el psicoanálisis nada es verdad salvo las exageraciones", y concluía que si ese texto era cierto, verdadero, Norman Backhaus era *más* que el psicoanálisis, más que Freud y más que Lacan, puesto que Norman Backhaus era la exageración de la exageración. O para decirlo como lo hubiera dicho Adorno: la verdad de la verdad.

—¿Y usted qué le dijo? —preguntó Norman Backhaus.

Norman Backhaus era, en efecto, la imagen *hollywoodense* del psicoanalista, de aquí su condición de exagerado. Sería injusto, y hasta posiblemente cruel para su recuerdo, para el recuerdo, al menos, que Pablo Epstein habría de conservar de él, decir que era una caricatura. No, era otra cosa. Quizá semejante, pero otra cosa. Era un psicoanalista de película. No por otro motivo cuando Pablo Epstein lo conoció, cuando estrechó su mano y le miró la cara por primera vez, no sólo recordó el texto de Theodor Adorno, sino también lo reconoció, reconoció a Norman Backhaus. De modo que para Pablo Epstein conocer a Norman Backhaus fue *reconocerlo*. ¿Qué duda podía haber? Esa exageración que estaba frente a él, ese personaje *hollywoodense* que ahora estrechaba su mano era exactamente eso: una exageración, una vieja desmesura de Hollywood. Era el psicoanalista de *Spellbound*, sin la música de Miklos Rozsa, algo más joven, Backhaus, pero con la misma pequeña barba, los mismos pequeños anteojos y la misma y sabia calvicie. Era el psicoanalista de *Spellbound* (Cuéntame tu vida, para los argentinos), el *former professor* de la valiente y enamorada doctora Constance Petersen, Ingrid Bergman. Era el psicoanalista de *Spellbound*, el actor Michael Chekov, que haría años después otro inolvidable *professor*, aunque esta vez de música, el *professor* Schumann de la película *Rhapsody* (Rapsodia, para los argentinos), en la cual Elizabeth Taylor enamoraba a Vittorio Gassman y a John Ericson. Era el psicoanalista de *Spellbound*, el filme de Alfred Hitchcock. Era el *former professor* de Ingrid Bergman, el sagaz científico que le entregaba a Gregory Peck un vaso de leche con puré de somníferos, mientras éste, Peck, el neurótico John Ballantine, lo miraba con sus ojos extraviados y sostenía una navaja en su diestra. Era el psicoanalista de *Spellbound*, era Norman Backhaus.

—¿Y usted qué le dijo? —preguntó Norman Backhaus.

Cuando Pablo Epstein conoció a Norman Backhaus, el 28 de enero de 1979, —las fechas, la *fijación* de las fechas, no será ocioso decirlo ya, son esenciales en esta narración, ya que fueron esenciales en la enfermedad de Pablo Epstein, en cualquiera de las manifestaciones que ésta, la enfermedad de Pablo Epstein, adquiriera—, habían transcurrido tres años y cuarenta y siete días de la fecha de la operación de Pablo Epstein, eso que los médicos, indudablemente con mayor exactitud, llamaron *intervención quirúrgica*, y que consistió en *extirparle* a Pablo Epstein su testículo derecho, amenazado, como lo estaba, por un *tumor* que había crecido dentro de él, dentro del testículo derecho de Pablo Epstein, cuya sorpresa no fue poca, aunque posiblemente debió haber sido nula, cuando recordado, Pablo, en el diván en el que se recostaban los pacientes de Norman Backhaus, apoyando su cabeza en la almohadilla en la que apoyaban su cabeza los pacientes de Norman Backhaus, escuchó de labios de este lector de Freud y Lacan, o más precisamente: del

psicoanalista de Cuéntame tu vida (*Spellbound*, para los yanquis), de este hombre menudo con barbita, espejuelos y sabia calvicie, de este hombre que, según él gustaba obstinadamente decir —y quizá gustara decirlo, conjeturaría Pablo a lo largo del *tratamiento*, para marcar las diferencias entre él, Backhaus, y quienes se recostaban en ese diván en el que ahora estaba Pablo — *trataba enfermos mentales*, "porque todos los que vienen aquí (gustaba decir) son *enfermos mentales*", de este hombre que más que leer a Freud y Lacan, descubriría Pablo a lo largo del *tratamiento*, leía a Freud *desde* Lacan, de este hombre de cuyos labios, en medio de una sorpresa que no fue poca y que posiblemente debió ser nula, escuchó Pablo Epstein el siguiente juicio: "Usted hizo un tumor de testículo".

—¿Y usted qué le dijo? —preguntó Norman Backhaus.

Cuando Pablo Epstein conoció a Norman Backhaus, el 28 de enero de 1979, habían transcurrido tres años y cuarenta y siete días de la fecha de su operación, eso que los médicos llamaron *intervención quirúrgica*, la *intervención quirúrgica* del testículo derecho de Pablo Epstein, acaecida el 12 de noviembre de 1975, en una clínica del barrio de Palermo, ciento treinta y dos días antes del 24 de marzo de 1976, es decir, ciento treinta y dos días antes del *golpe militar* del 24 de marzo de 1976, feroz cercanía, feroz coincidencia temporal, que impuso a Pablo Epstein el feroz destino (destino que, como todo destino, marcó un devenir ineluctable, immanente, necesario, una filosofía de la historia en la vida de Pablo, una *filosofía de la historia* que se desarrollaría en la modalidad de la *tragedia*) de atravesar el feroz año que determinaría en Pablo la feroz aparición de eso que Norman Backhaus, obstinadamente (para, conjeturaría Pablo a lo largo del *tratamiento*, marcar las diferencias entre él, Backhaus, y quienes se recostaban en ese diván en el que ahora estaba recostado Pablo), llamaría su *enfermedad mental*, la *enfermedad mental* de Pablo Epstein.

—¿Y usted qué le dijo? —preguntó Norman Backhaus.

Sería inexacto, sin embargo, además de injusto (injusto con cierta condición moral, o, si se prefiere, con cierto conocimiento de sí que Pablo Epstein, pese a su progresiva desintegración como *sujeto*, aún conservaba cuando fue en busca del psicoanalista Backhaus), decir que Pablo ignoraba que estaba *enfermo* cuando el 28 de enero de 1979 conoció a Norman Backhaus. Por el contrario, Pablo sabía que a partir del 12 de noviembre de 1975, fecha en la que tuvo lugar el acontecimiento que sus médicos llamaron *intervención quirúrgica* y que consistió en la extirpación de su testículo derecho, la desintegración de la conciencia de Pablo Epstein había sido progresiva, expresándose, esta desintegración, en la incapacidad para controlar sus actos, en el avance irreparable de la compulsión, esa *sintomatología repetitiva* que humillaría incesantemente a Pablo, sin darle sosiego, tregua, paz, condenándolo a la *realización* y, lo que era aún infinitamente más doloroso, a la *repetición* de los actos más absurdos, ridículos, estúpidos pero lacerantes que jamás —él, un filósofo, un hombre, por decirlo así, entrenado para manejarse con las ideas— había imaginado realizar. De modo que sería (más aún que inexacto e injusto) tan absurdo, tan estúpido y tan ridículo como los actos a los cuales lo arrastraba, *lacerándolo*, su *sintomatología repetitiva* decir que Pablo Epstein ignoraba que estaba *enfermo* cuando el 28 de enero de 1979 conoció a Norman Backhaus. Este saber, no obstante, este saber de su enfermedad, se había, refugiado, para Pablo, se había *encapsulado* en lo que Pablo llamaría la progresiva de-

integración de su conciencia. De modo que cuando Pablo Epstein conoció a Norman Backhaus, estar enfermo, para él, para Pablo, era padecer la progresiva desintegración de su conciencia. En suma, en el concepto de *desintegración de la conciencia* había encapsulado Pablo la totalidad de sus desdichas. Norman Backhaus, entonces, debió haber considerado primordial destruir este refugio, este *encapsulamiento filosófico* desde el cual Pablo se miraba a sí mismo. Conque, instalado en esta plataforma analítica, introdujo, pues, Backhaus, el concepto de enfermedad. Concepto que Pablo habría tolerado, sin aterrarse como se aterrará, si Backhaus no hubiera introducido, junto con el concepto de enfermedad, el concepto (de) mente. De este modo, la *unión* de estos dos conceptos —el concepto de enfermedad y el concepto (de) mente— constituiría el concepto que habría de aterrar a Pablo: el concepto de *enfermedad mental*. “Yo”, diría Norman Backhaus, “sólo trato enfermos mentales. Y todos los que vienen aquí son enfermos mentales”. De modo tal que Pablo, bruscamente, abandonó su *encapsulamiento filosófico*, y comenzó a llamar enfermedad mental a eso que antes llamaba desintegración de la conciencia. Traslación conceptual que llevó a cabo con humillación y pavor, ya que, para Pablo Epstein al menos, ser una conciencia desintegrada (o, si se prefiere, pues Pablo también solía decirlo así, un sujeto desmijado) era participar de las tendencias actuales, *vanguardistas*, de la filosofía, mientras que ser un enfermo mental, era ser, lisa y llanamente, un loco. Para siempre, para el resto de su vida, un loco.

—¿Y usted qué le dijo?— preguntó Norman Backhaus.

Cuando Norman Backhaus, en consecuencia, le dijo a Pablo Epstein: “Yo sólo trato enfermos mentales”, Pablo Epstein, que estaba en *tratamiento* con él, con Norman Backhaus, dedujo, coherentemente, que esa frase significaba: “Usted (él, Pablo Epstein) es un enfermo mental” y reemplazó, luego, ya no coherentemente, sino impulsado por su pavor, por la irracionalidad de su pavor, el concepto de enfermo mental por la *simple y terrorífica* palabra *loco*. De tal manera que el discurso de Norman Backhaus quedó establecido —en la caótica, desintegrada o desmijada conciencia de Pablo así: “Yo sólo trato locos. Usted está loco”. Y esta palabra, *loco*, era *simple* porque carecía de toda científicidad, porque pertenecía al habla vulgar, por a la vez decía todo y decía nada, y era *terrorífica* porque era definitiva. Porque si uno padecía una progresiva desintegración de la conciencia, era recuperable; porque si uno tenía una enfermedad mental, o, si se quiere, era un enfermo mental, lo cual indicaba una mayor hondura y permanencia de lo patológico, uno, pese a todo, estaba aún dentro de los ámbitos del saber científico, uno, entonces, pese a todo, seguía siendo recuperable; pero si uno estaba loco, estaba loco para siempre. Así, una y mil veces, sentiría Pablo el terror de la locura, el *terror de la locura como destino*, como permanencia e inexorabilidad. Y no era poco lo que otros psicoanalistas —otros, es decir: no Backhaus—, a quienes Pablo había acudido inmerso en las bifurcaciones de su neurosis, a quienes había acudido antes de acudir a Backhaus, habían hecho, estos *otros* psicoanalistas, para generar en Pablo el terror de la locura como destino. Uno de ellos, por ejemplo, luego de someterlo a un *psicodiagnóstico*, le había dicho: “El peligro que usted corre es el de la *cronificación* de su neurosis”. ¿Y qué es, concluía Pablo, desde el corazón de las tinieblas, desde el pavoroso abismo, irrecuperable, la *cronificación* de una neurosis sino la locura, y la locura para siempre, como permanencia e inexorabilidad, como destino? Y esto era lo intolerable: la locura como destino. Porque la

locura como destino es el *dolor* como destino. Y es el dolor —y retengamos esta palabra esencial: dolor— porque la cronificación de una neurosis no es exactamente la locura. Digamos: no lo es en modo alguno. La cronificación de una neurosis es la locura con la conciencia de la locura. Y la conciencia de la locura es el dolor. Porque el tipo que se cree Napoleón, no sufre.

Unívocamente se cree Napoleón, es Napoleón y punto, se acabó, no sufre, está loco. Pero el desdichado que revuelve toda una casa, que revisa mil libros de una biblioteca para buscar una carta que nunca fue escrita, una carta que sabe, este desdichado, que nunca fue escrita, y que, no obstante, la busca porque no puede parar de buscarla, porque cuanto más la busca más desea buscarla, y que mientras la busca es consciente, este desdichado, es consciente de su indignidad, de su enfermedad, de su ri-

neurótico, *loco*. La locura es una salvación para el neurótico. La locura es su reposo, el fin de sus padecimientos, Napoleón. Lo terrible de una neurosis es que el neurótico actúa locamente, irracionalmente, pero no está loco. Es decir, *está loco y no está loco*. Y de esta contradicción surge la conciencia de su locura, y de la conciencia de su locura surge el sufrimiento, el dolor. *El neurótico es un loco que sufre*. Y en este sufrimiento, y no paradójicamente, está la esperanza de su curación. Norman Backhaus, que era a veces casi tan sagaz como el psicoanalista de *Cuéntame tu vida*, solía decirle a Pablo Epstein: “Mientras usted tema volverse loco, no se va a volver loco”.

—¿Y usted qué le dijo?— preguntó Norman Backhaus.

Cuando Pablo Epstein escuchó de labios de Norman Backhaus la frase “Usted hizo un tumor de testículo”, frase que

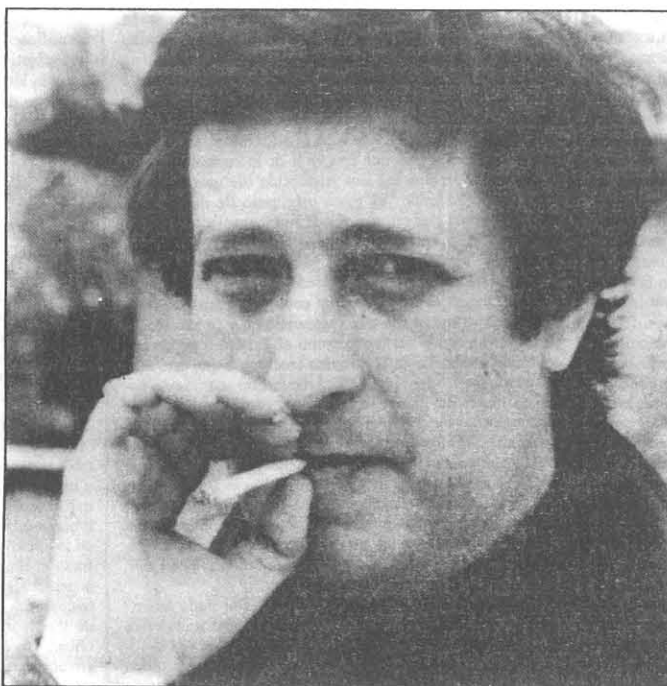


Foto de María Julia Benito

diculez, de su patetismo, y que mientras la busca, este desdichado, mientras busca esa carta que sabe que nunca fue escrita, mientras la busca se *ve*, se mira a sí mismo, *se juzga y se desprecia*, pero no pueda parar, y sigue buscando, abriendo cajones, apilando carpetas, mirando libros que abandona pero que de inmediato vuelve a mirar, porque la *compulsión* es un monstruo que no se detiene, que se alimenta a sí mismo, memorizando textos, fechas que enseguida olvida y vuelve a leer, y vuelve a memorizar, textos y fechas que horadan su cabeza, que vuelve a leer y vuelve a olvidar y sabe, este desdichado sabe, que aunque los lea y memorice inagotablemente jamás estará seguro de recordarlos, de recordar esos textos y esas fechas, como jamás estará seguro de que esa carta no existe, y entonces, este desdichado, querrá escaparse, salvarse, volverse loco de una vez por todas, padecer una insanía incurable y no una neurosis crónica, ser un loco, *pero quitarle a la locura el saber de la locura*, esto es: la neurosis, ser una piltrafa humana pero no saberlo, ser Napoleón, Napoleón para todo el mundo, para toda la vida, Napoleón hasta la muerte. Y entonces, pensaría Pablo años después, entonces, pensaría Pablo Epstein cuando pudiera pensar su neurosis, *reflexionar* sobre ella, y aun *escribir* sobre ella, entonces lo terrorífico de una neurosis —la intolerable indignidad y el intolerable dolor de una neurosis— no consiste en volverse, uno, el

Backhaus introdujo —introdujo, digamos, dentro de su *encuadre terapéutico*— no en la primera, ni en la segunda, ni siquiera en la octava o en la décima sesión, sino, aproximadamente, a los seis meses del tratamiento, del tratamiento de Pablo Epstein, la sorpresa de Pablo no fue poca, aunque, en rigor, si consideramos el tiempo, los meses, seis, de tratamiento que llevaba con Backhaus, y el conocimiento que de él, de Backhaus, tenía, debió ser, la sorpresa de Pablo Epstein, nula, ya que Backhaus lo había acostumbrado a este, por decirlo así, *estilo* suyo, a esta modalidad aseverativa, a esta dura apodicticidad que destilaban sus frases olímpicas, arrojadas desde el sillón desde el cual, él, Backhaus, miraba y fraseaba, juzgándolos, a sus pacientes, a los pacientes que como él, como Pablo, pacientemente lo escuchaban, sin mirarlo lo escuchaban, tendidos en ese diván (yacentes e indefensos como los torturados, pensaría Pablo, en las *parrillas* de los torturadores), ellos, los pacientes, pacientemente escuchaban a Backhaus, sin mirarlo pero sabiendo que él, Backhaus, los miraba a ellos, a los pacientes, y sabiéndolo, sobre todo, Pablo Epstein, que había leído a los dieciocho años *El Ser y la Nada*, y sabía todo lo que Sartre le había hecho saber sobre la mirada, sobre el poder cosificante de la mirada, y sabía, entonces, que Backhaus, al mirarlo, al mirarlo desde atrás, desde su sillón, *por la espalda*, lo cosificaba, lo transformaba en

una cosa, y sabía, también, Pablo, y más precisamente: lo sabía por haberlo elaborado a lo largo de su experiencia psicoanalítica con Backhaus, que esa posición, la *situación espacial* del sillón de Norman Backhaus, determinaba no sólo la cualidad cosificadora de su mirada, sino también la cualidad cosificadora de sus frases, porque sólo desde esa *situación espacial* se podían decir esas frases, y un psicoanalista, pensaría Pablo, que no se sentara así ante sus pacientes —es decir: así, *por la espalda*—, posiblemente no les diría esas frases, posiblemente no adoptaría esa modalidad aseverativa, olímpica, apodictica, posiblemente no los cosificaría con su mirada y con sus juicios, ya que, pensaría Pablo, un juicio tal como “Usted hizo un tumor de testículo”, un juicio de tan feroz apodicticidad, un juicio, qué duda podía haber, destinado a despertar y a exigir la *responsabilidad* de Pablo ante su enfermedad física, este juicio, sin embargo, lejos de despertar la responsabilidad de Pablo, la aniquilaba, puesto que lo llevaba a absolutizar en él, en Pablo, en eso que Norman Backhaus, una y otra vez, *casi con obsesividad*, denominaba su inconsciente, el inconsciente de Pablo Epstein, a absolutizar, a otorgarles sustantividad, autonomía, a fuerzas tan poderosas y tan desconocidas, para él, para Pablo, tan agresivas para con él, para con Pablo (puesto que Pablo no lo ignoraba, puesto que los médicos ya se lo habían dicho: *no hay tumor más agresivo que el tumor de testículo*), fuerzas tan poderosas y tan desconocidas que Pablo, en modo alguno, podía hacerse responsable de ellas, pues toda la *formación* de Pablo, todo aquello que había hecho de él un filósofo, lo conducía a sentirse responsable *únicamente* de los actos que pertenecían a su conciencia, a su razón y si existía en él eso que Norman Backhaus, *casi con obsesividad*, denominaba su inconsciente, el inconsciente de Pablo Epstein, si existía en él, en Pablo, ese abismo, si existían en él fuerzas tan poderosas y tan desconocidas, entonces, él, Pablo Epstein, era una cosa, era una absoluta ajenez para sí mismo, una hoja en la tormenta, una barcaza a la deriva, un pobre ser que se autodestruía sin saberlo, un filósofo idiota, un títere de los monstruos que crecían desde su inconsciente, que crecían como habían crecido ya: como tumores malignos, que crecían desde esa zona infranqueable a su conocimiento, a su razón, desde ese abismo, en consecuencia, incognoscible, desde esa *cosa* en sí que habitaba en él, en Pablo, precisamente, como una cosa, una cosa que hacía de él una cosa, una cosa desde la cual, por increíble que fuera, él mismo se agredía (*no hay tumor más agresivo que el tumor de testículo*) y se destruía, una cosa ante la cual, Norman Backhaus, *por la espalda*, lo obligaba a rendirse, una cosa que ahora, o al menos: siempre que Norman Backhaus lograba, *por la espalda*, que se rindiera ante ella, lo llenaba de miedo, le producía el más absoluto y primitivo de los terrores, el mismo terror, el mismo miedo, pensaría Pablo, y lo pensaría por haberlo elaborado a lo largo de su experiencia psicoanalítica con Backhaus, que tuvo cuando tenía nueve años y le preguntó a su padre, durante unas vacaciones en San Clemente del Tuyú, que no hubieran sido aburridas pero *si insustanciales* si esta pregunta no se hubiese formulado, le preguntó si él, su padre, habría de morirse alguna vez, y su padre le dijo que no, para quitarle el miedo, pensaría Pablo, le dijo que no, sencillamente le dijo: “Yo no me voy a morir”.

—¿Y usted qué le dijo?— preguntó Norman Backhaus.

(Tomado de *La astucia de la razón*. José Pablo Feinmann. Alfaguara. Buenos Aires, 1990)

Refutación del suicidio: ¿no es innegable abandonar un mundo que tan cuestionablemente se ha puesto al servicio de nuestra trizana? (E. M. Cioran).

Psicoanálisis y salud mental. (Para una crítica de la razón psiquiátrica). Emiliano Galende. Paidós. Buenos Aires, 1990, 294 págs. Alrededor de A 80.000



La relación entre psicoanálisis y salud mental es, sin duda, compleja. Este libro intenta una articulación de estos dos términos y una crítica de la razón psiquiátrica. Se propone, básicamente, dos objetivos: un análisis de las respuestas actuales a los problemas de la salud mental y la intervención del psicoanálisis en estas respuestas.

Sitúa su crítica como materialista, de allí que debe servir para la construcción de una alternativa, según consigna. Advierte que, en "las teorías cuyo objeto es un sector cualquiera de la realidad humana, la teoría no es ajena a la realidad que enuncia y no es posible teorizar sin transformar en algún sentido esa realidad". Este "transformar" se plantea como política posible del psicoanálisis en relación con la salud mental.

El texto comprende un recorrido del psicoanálisis en la cultura y la forma social, la verdad y el poder, la demanda social; asimismo el sistema de la salud mental es planteado como objeto social-histórico considerándose las estructuras generatrices de la enfermedad mental, las disciplinas, teorías y prácticas terapéuticas. El autor intenta luego una historia crítica: de la psiquiatría positivista a las políticas de salud mental, una especie de historia de la locura en la época clásica y moderna: los movimientos de psiquiatría institucional, comunidades terapéuticas, las experiencias de desinstitucionalización en Italia y la psiquiatría comunitaria en Estados Unidos; las estrategias de atención primaria y las políticas de salud mental comunitaria; y, para concluir, las prácticas del psicoanálisis en salud mental, la intervención en crisis, psicoanálisis y prevención primaria, y en un amplio recorrido en detalle de esta problemática que el autor retoma, a veces se permite cuestionar a autores de la talla de Freud, Castel, Deleuze y Guattari, Roudinesco, Foucault, Canghilem; también, desde luego Lacan, Fanon, Basaglia, Caplan, Balint y otros.

Esta conjunción se complica en lo que llama ideales terapéuticos del psicoanálisis y la salud mental, de bienestar social y felicidad. Si bien Galende plantea que el psicoanálisis no impulsa una reducción sintomática, ni tiene la esperanza de una relación social equilibrada y sin conflictos, la prevención primaria funda una intervención sobre las condiciones en que la relación social genera patología. De este modo —escribe—, la participación comunitaria debe entenderse como lograr de los sujetos mismos una apropiación de su saber sobre el síntoma, individual o grupal.

Esta insistencia en el carácter patógeno de la comunidad, la necesidad de transformar la realidad, el medio social como potenciador de lo patológico, descentran el carácter estructural del malestar en la cultura. A su vez, esta intervención transformadora de la realidad, ¿podrá prevenir lo real?

Mario Goldenberg

El psicoanálisis ¿es una "historia" judía? Varios autores. Trad. de Irene Agoff. Nueva Visión. Buenos Aires, 1990, 125 págs. Alrededor de A 40.000



"Vean esta conocida historia judía: la de aquel Katzmann que, cansado de llevar un nombre en el que se adivinarían sus turbios orígenes, decide, en Francia, traducirlo: Katz quiere decir "gato" (*chat*) y *mann* "el hombre" (*l'homme*), y se puso Chalom (palabra del hebreo corriente que significa "paz", y sobre todo "buenos días"...). Cruce de las lenguas, un deseo se revela en él, una comedia del origen: para esconder mejor su origen (quizá) judío, mal disfrazado por un significante alemán, él transpone este significante a otra lengua y vuelve a caer de lleno en su lengua de origen súbitamente puesta al desnudo, en su "verdadera" lengua de origen, que sin duda él ni siquiera habla, pero que ella lo habla, lo sigue, lo precede.... Este cruce de fronteras en el que el judío intenta dar un sentido (francés) a su nombre retorna en un exceso de sentido, al decir de Daniel Sibony, que roza el sinsentido. Así, el que pasa la frontera ignora que ésta es la de lo simbólico y que lo que busca ser una ingenua traducción (de un nombre al otro) culmina siendo "el gesto originario de dar (se) un nombre", aquel que retorna, desde lo inconsciente. Esto es lo que en "Pero ¿qué es una historia judía?" Sibony llamará "amor de lo simbólico" e indica, junto a otros interrogantes y referencias del texto, cómo puede ser pensada la condición y el lugar del judío. Y es así como el presente conjunto de escritos trata sobre lo psicoanalítico y la judeidad y también viceversa, del modo como el judaísmo puede encontrarse implicado en el discurso analítico o que este último puede interrogar al primero. La cuestión se presenta como un modo de "puesta en abismo". Estas implicaciones recíprocas fueron el objeto de indagación de un distinguido grupo de filósofos y psicoanalistas, reunidos en mayo de 1980 en la ciudad de Montpellier ante la convocatoria de Adeline y Jean-Jacques Rassiál. Ahora Nueva Visión nos entrega esta versión castellana, una selección de textos por Roberto Harari. Y encontramos aquí, además de los trabajos de apertura por parte de los compiladores y dos de Daniel Sibony (al que refiréramos), los nombres de Lucien Israël, Jean Szpírko y Jean-Pierre Winter.

Israel escribe "¿Habrá que circuncidar al nudo borromeo?", donde traza algunos sugerentes paralelismos entre la interpretación talmúdica, la lectura cabalística y la escucha analítica. Diferente es la perspectiva de Szpírko, quien indaga en "El significante judío" y, en este sentido, en lo que un judío representa en tanto significante, en qué consiste su modo de alteridad. Por fin, en "Sobre Moisés y el monoteísmo. Psicoanálisis del antisemitismo", Winter repasa los textos bíblicos y el Moisés de Freud con el objeto de interrogarse sobre una preocupación central: el asesinato del hijo como asombrosa ausencia en el discurso analítico y sus posibles interrelaciones con el antisemitismo.

Un interrogante no restará interés a la propuesta: en cuanto a estas interrelaciones, ¿no tiene mayor interés el judaísmo en el psicoanálisis que éste por el primero?

Jorge Bordin

Temas de la clínica freudiana. Giarcovich, J. Lobov, E. Fernández, A. Fernández. Temas. Buenos Aires, 1990, 154 págs. Alrededor de A 50.000



Las clases dictadas por los autores durante el año 1989 en el Centro de Salud Mental A. Ameghino son la materia de este libro. Cuatro temas, cuatro autores, tres reuniones cada uno. Se empieza con "La identificación", por Norberto Giarcovich. Ubica sus efectos subjetivos diciendo que "de una identificación no se sufre, sí en cambio por ella", a diferencia del síntoma y la angustia que por ser padecidos provocan una consulta. Encontramos un desarrollo de las tres identificaciones que comenta Freud en *Psicología de las masas*, y consigna que se trata de tres tiempos en la identificación. Pone en relación la identificación primaria (presubjetiva) a la privación (del cuerpo real del padre mítico); la identificación secundaria o regresiva (que conserva un rasgo del objeto perdido) a la frustración; y la tercera llamada histórica (identificación con el deseo del otro) a la castración.

Jorge Lobov expone sobre "El *acting-out* en el proceso analítico" y con él se llega al momento de mayor interés de lectura. Entra con una declaración: el psicoanálisis sostiene su práctica en la clínica y una parte que le es esencial es el *acting-out*. Situado como "el encuentro con lo imprevisible de lo sin palabra", convoca el manejo de la transferencia como acto analítico. Las perspectivas trazadas para considerar el tema son: "El *acting-out* como efecto de la salida del analista de su lugar", en segundo término "en tanto pone en juego algo del orden de lo indecible, de aquello que vale por lo real", y por último, el *acting-out* en su relación con el duelo.

Ahora es Elida Fernández quien dedica sus clases a la "Contratransferencia". En un tono de irritación denuncia un tabú que habría confinado el tema de la contratransferencia a un rechazo ciego —al modo de los aduladores del traje invisible del emperador— por parte de aquellos que "colmagan en las distintas congregaciones de los seguidores de la enseñanza de Lacan". Sostiene que cuando falla la función deseo del analista emerge la contratransferencia. Emergencia de la que "no estamos exentos" y que "no existe como las brujas, pero que las hay las hay". Concluye que no nombrarlas como método para ahuyentarlas no resulta eficaz. No queda claro por qué la autora no dispone de la eficacia que implica considerar como resistencia del analista aquello que hace obstáculo a su abstinencia.

Finalmente, Alberto Fernández habla bajo el título de "El síntoma". Con apoyo en El nacimiento de la clínica, de Foucault, compara "el discurso de la medicina y el del psicoanálisis en relación al síntoma". A lo largo de las reuniones, establece respecto del síntoma: su valor de enigma, el peso del sentido, la función mental de la causa, su estructura de metáfora y la incidencia del goce.

En la contraparte se anuncian los temas que desarrollarán este año: "Masoquismo", "Acto analítico", "Pasión y psicosis" y "Constitución del fantasma".

Paula Hochman

RECIENVENIDOS



Los juegos psicóticos en la familia. Mara S. Pelazzoli y otros. Trad. de Beatriz Anastasi de Lonné. Paidós. Buenos Aires, 1990, 284 págs. ¿Cuál es el origen de la psicosis? ¿Qué compleja relación existe entre ellas y los problemas que acosan a las familias? La línea de trabajo y de los autores bordea estos interrogantes; y se construyen modelos de procesos interactivos

familiares (a los que metafóricamente llaman "juegos") a los que consideran causantes de llevar a la psicosis a un hijo. A lo largo de ocho años 149 familias fueron estudiadas intensivamente, recibiendo cada una de ellas una serie invariable de prescripciones, llevándose a cabo esta investigación en el Centro de Terapia de la Adolescencia de Milán. Se trata de una obra con carácter "científico" en el tratamiento de los casos: experimentación, porcentajes estadísticos, ruptura y puesta a prueba de modelos anteriores dentro del marco de las ideas sistémicas cibernéticas y comunicacionales. Los

casos estudiados conforman una población de pacientes en la etapa de la adolescencia, dadas la inserción de éstos en el grupo familiar y la posibilidad de prevención del drama que ocasionan estas enfermedades mentales graves. El método de la prescripción consiste en una tarea invariable de igual secuencia impartida sistemáticamente a las familias de psicóticos, rompiendo de esta forma un juego anterior que los mantenía unidos.

Si me amas, no me ames. *Mony Elkaim.* Trad. de Margarita Mizraji. Gedisa. Buenos Aires, 1989, 171 págs. Singular tí-

tulo el de esta obra que rescata, en el modelo que propone el autor para el tratamiento de parejas, un ciclo que podría sintetizarse así: el miembro de una pareja pide: "Amame", pero como teme que el amor sea siempre seguido de abandono, tiene al mismo tiempo miedo de ser amado. Una de las tantas coerciones a la que se ven sometidos los cónyuges y que Elkaim lee desde un contexto sistémico, ofreciendo ciertas "herramientas" de intervención de las que no se excluye el aspecto autorreferencial del terapeuta. Según el autor, dicha intervención del terapeuta "no se centra en la bús-

queda de una 'verdad' del sistema o de sus miembros, sino en el ensanchamiento del campo de sus posibilidades, y la terapia no se desenvuelve en el seno de un universo único, sino en la intersección de universos múltiples y disímiles". La intención es evitar que el terapeuta sea absorbido por una pareja o grupo familiar en el tratamiento y dejar paso, en cambio, a la intersección de las construcciones de lo real de los diversos participantes del sistema terapéutico. En síntesis, la obra, desde esta escuela de tanta actualidad, propone un tratamiento serio para la particularidad de las terapias familiares.

La causa de los adolescentes. *Françoise Dolto*. Trad. de R. M. Bassols. Seix Barral. Buenos Aires, 1990, 285 págs. Alrededor de A 50.000



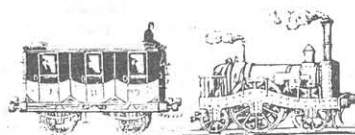
Aborto y divorcio. Una lectura psicoanalítica. *Oswaldo Daniel Ortemberg*. Grupo Cero. Buenos Aires, 1990, 157 págs. Alrededor de A 40.000



Una nueva obra de Françoise Dolto en el mercado bibliográfico siempre es una fiesta, un acontecimiento que nos reenvía al placer de la lectura. En este caso esa sensación se duplica, porque al tratarse de una obra póstuma el lector se empapa de la inmensidad de un trabajo que parece escrito superando la certeza de alguien que se muere.

Los adolescentes de la Dolto —y ella entiende por adolescencia ese "segundo nacimiento", notable mutación que se produce entre los 13 y 18 años— dejaron de ser niños, pero no perdieron, por eso, sus "causas", ni su voz, ni sus derechos, ni su enjambre de pasiones, ni sus personajes idealizados, ni sus temores cometidos.

Esta obra los recupera en tres partes y un anexo. En una primera instancia, la adolescencia se resignifica desde la



mitología y la literatura efébrica, en la dimensión de sus héroes o modelos, y mediante el cuerpo del joven que desordena el ojo social, adulto y siempre en espera de gracia y armonía.

Un estilo coloquial de preguntas y respuestas integra un segundo momento de la obra, en el tratamiento que merecen las "pruebas" por las que deben atravesar los adolescentes antes de llegar "a la otra orilla", esa vida marcada por las responsabilidades de un ciudadano adulto. La muda angustia del joven frente a estas circunstancias: los falsos paraísos de la droga, el fracaso escolar, la presión de una familia deshecha, adquiere una voz en el minucioso análisis de la autora.

Muchos detractores de F. Dolto, que la consideran carente de rigurosidad teórica y hasta delirante en sus consideraciones, merecerían en este aparato seguir el análisis que lleva a cabo con uno de estos episodios en particular. Se trata del insospechado aumento de casos de suicidios entre los jóvenes y la significancia que estos números adquieren entre la historia, las ilusiones o las exigencias propias de cada país.

Hacia el final, estos adolescentes vuelven a tener la palabra. En un texto escrito desde ellos, se hace oír una antigua reivindicación de la autora que la enmarca (ya lo hizo con los niños) en el espacio de legalidad propio de las instituciones. En este plano, cabe tomar en cuenta la originalidad de una de sus propuestas: si el joven es un inventor, creador o innovador de objetos o máquinas (el collar fluorescente para perros fue idea de un chico que perdía el animal al pasearlo por las noches) que son luego reproducidos por las empresas, deberían recibir de éstas una remuneración en dinero o acciones. Los menores deben ganar plata mucho antes y así se valora —según Dolto— tanto potencial explotado o desconocido de estos inventores solitarios.

Nada más. En contraposición a una cháchara gangosa sobre los adolescentes, el texto de Françoise Dolto dice de la pasión de alguien que vivió y trabajó por los más pequeños.

Alicia Paz

RECIENVENIDOS

Familias y terapeutas. *Philippe Caillé*. Trad. de Diana García. Nueva Visión. Buenos Aires, 1990, 205 págs. En esta novedad de Nueva Visión, el tema central es el estudio de la relación que se establece entre una familia y el terapeuta como consecuencia de una consulta. Des-

de la perspectiva sistémica de esta relación —marco teórico seguido por el autor—, corresponden a un observador como parte integrante de su observación: las fronteras del sistema a estudiar deben incluir, en consecuencia, al propio terapeuta. Caillé describe las modalidades de desarrollo de la intervención sistémica incluyendo procedimientos a seguir y modelos de análisis. Al respecto subraya la importancia de la metáfora de la representación teatral

en el estudio del proceso terapéutico, siendo los terapeutas los actores en el interior del "meta-sistema de intervención", sistema transitorio que constituyen con las familias. A pesar de que en el texto la familia en tanto sistema es objeto de un análisis y una lógica de intervención, otros contextos específicos como las terapias de pareja, terapias institucionales o síndromes específicos son investigados desde el modelo sistémico, tan de actualidad en los últimos tiempos.



A. P.

INFORME PARA EL PSICOANÁLISIS

Una columna de Germán García

Un día de febrero de este año mi amigo Claudio Ingerflom me invitó a escuchar una clase en la *Ecole de Hautes Etudes*. Allí, al costado del Luxemburgo nos encontramos en una pequeña sala. Al frente, el medievalista Alain Boureau y el historiador de la cultura Daniel Milo. El objeto del encuentro era la disputa en torno del libro *Saturn and Melancholy* (Londres, 1964) que Gallimard acaba de traducir al francés. Los autores de esta obra erudita —Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl— demuestran que uno de los grabados más notables de Dürero (*Melencolía I*) está basado en un pasaje de *De occulta philosophia* de Agripa. Una representación de la "melancolía inspirada" fue propuesta por primera vez en un ensayo publicado en alemán por Panofsky y Saxl en 1923. Panofsky volvió a discutirla en su libro sobre Dürero publicado en 1945, hasta llegar a este trabajo voluminoso de 1964, cuya traducción al francés había causado la reunión donde nos encontramos. Klibansky aporta una discusión erudita sobre los cuatro humores (sanguíneo, colérico, flemático y melancólico) que desde Aristóteles recorren la psicología antigua y medieval, Saxl analiza los diversos humores en la pintura y Panofsky analiza los grabados en términos de la iconografía del Renacimiento.

Esa clase, expuesta en dos posiciones contrapuestas que no podría detallar, me hizo recordar el problema de la enseñanza en el campo del psicoanálisis. Poco después me enteré de que Eric Laurent había propuesto la *disputa cortés* como un método de explicitación de las divergencias.

Ya en Buenos Aires traté de ordenar lo que sabía sobre la disputa y descubrí que era bastante poco. Al fin de un libro muy informado de James J. Murphy —*La retórica en la Edad Media*— y volví a encontrarme en el punto de partida: Aristóteles. El libro VIII de los *Tópicos* expone el método de lo que sería durante siglos la disputa y que no es otra cosa que la dialéctica.

Había asistido a una clase fundada en la dialéctica, sorprendente para quien —como en mi caso— circula por el medio analítico, donde cada uno habla consigo mismo y luego interpreta a los demás mediante el método *moral* de la imputación de "intenciones" (confundidas siempre con supuestas causas).

La disputa escolar exige que se argumente frente a otro a partir de una pregunta, la proposición de respuesta, las objeciones a la proposición y la *determinación* por parte de un tercero. El método valía tanto para la interpretación de textos, la prueba de una hipótesis o el examen de cualquier conocimiento.

La ventaja estaba en precisar una proposición y sus *pruebas*, a la vez que permitía una máxima flexibilidad en la consideración de las diferentes posiciones.

La *disputatio in scholis* (disputa escolar) es diferente de la *lectio* y puede encontrarse en el cartel propuesto por Jacques Lacan (cuatro más uno) algo de la primera, mientras que su seminario renovó para el psicoanálisis el segundo procedimiento.

La disputa, en tanto dialéctica, es tanto un método como un arte que posibilita las respuestas sobre cuestiones como la propiedad, la diferencia que define, el género y el accidente, la contradicción y el razonamiento lógico. Elaboración de saber, Aristóteles la subordina a la ciencia —pero se diferencia de la *erística*, cuyo campo es lo accidental— y la convierte en una lógica de lo probable que impulsa el surgimiento de la verdad. Incluso la formación de las ciencias se beneficia de este método que puede denunciar los sofismas y encontrar los principios particulares y diferenciales.

Tópicos es un tratado complejo y, además, lo que expone pasó por muchas modificaciones. Sin embargo, la disputa escolar tiene algo que proponer a los problemas actuales de la enseñanza y de la transmisión. ¿Qué diferencia al grado de la jerarquía? ¿Qué efectos evita y cuáles provoca la permutación? ¿De qué manera el cartel incide en la transmisión del saber? ¿Cómo diferenciar, al fin del análisis, la identificación de la travesía que expone al uno? ¿Qué pasa con el pase y la formación?

Se puede suponer a uno que expone los textos de la IPA y a otro que lo refuta desde el campo freudiano, ya que la disputa mayor se sitúa aquí. Pero aun dentro del campo freudiano, cuya reconquista es ahora la disputa de la escuela, existen defensores de una autorización sin garantía, de una colectivización sin la responsabilidad de una selección. ¡Extraño retorno de un humanismo tachado, en esa división entre el *cogito* y el *soll* verificada por el psicoanálisis!

S I L U E T A S

P o r L u i s C h i t a r r o n i

William Gherardie

De la cara de Víctor Eiralís tengo un recuerdo borroso. En 1981, cuando lo vi la primera vez, se ganaba la vida trabajando de corrector mientras yo creía perderla trabajando de "periodista". Entró a la oficina, buscó una silla, se sentó con el respaldo entre las piernas, y me preguntó: "¿Usted escribe así de mal de corrido o las partes que están pésimo las pasa en limpio?" Parecía un personaje de Onetti. Desde esa vez me llamó Pavese, apelativo del que nunca pude enorgullecerme porque Eiralís me dio de inmediato una explicación que nada tenía con ver con el talento lírico o narrativo. Me dijo que había advertido en mí una irresistible vocación por el suicidio.

Después, algo nos reunió en un bar. Algo que no era exclusivamente odio, pero que vuelve mezclado con el odio entre respuestas tardías pensadas o soñadas a partir de su veneno. "Yo vivo acorralado en el fracaso", me dijo entonces, "pero a usted le va peor: vive acorralado en el error". Tal vez su fracaso consistiera en tratarme de usted, o en pensar que todos somos tan empeñados como él. Acerca del error, él sí estaba seguro.

Pero cuando el fracaso y el error fueron insuficientes —o acaso sólo indistintos—, se encontró con algo peor. Con la vanidosa indefensión de los equivocados, yo había empezado a admirarlo. Víctor Eiralís resistió el soborno, pero me regaló por anticipado una silueta.

En cierta ocasión, repitiendo un exasperante te amistosó, le hablé con entusiasmo de un escritor ruso exiliado. Eiralís se jactaba de ser el único experto en literatura rusa de la Argentina. Me miró con indulgencia. "Otra estupidez, Pavese", diagnosticó entre dientes. "Ese cretino es un invento para los lingüistas descarados como usted. Hágame el favor, ya que dice que lee en inglés: Gherardie. Le va a quedar grande, créame, pero no importa". Y me nombró algunos libros de William Gherardie, y yo creí que se trataba de un invento de él.

Después (yo seguía sin creerle), me habló largamente de Gherardie, aclarándome que el apellido se escribía sin la "e" final, pero que William mismo la agregó para estar a la altura de los Maestros: Shakespeare, Dante, Racine, Goethe. Todo esto venía con olor de enebro y, aparte de enriquecer el concono de Eiralís, no hacía más que completar la inverosimilitud del personaje. ¿Qué tal si yo me ponía Chitarro-nie?

Creo que alguien alguna vez (alguien con quien Eiralís se cuidaba, alguna vaga autoridad oficinesca) cometió la imbecilidad de decir delante de los dos —Eiralís, yo— que el último pronombre era promisorio como apellido, encadenándolo de paso a una providencia que siempre ha hecho alarde de su sordera. Si fue sólo esa plegaria no atendida la que le produjo tanto rencor, tal vez sea hora de rendirle homenaje a Víctor Eiralís, sombra terrible.

Ahora que Michael Holroyd (autoridad precisa: biógrafo de Lytton Strachey y de Bernard Shaw) ha puesto en circulación para la Hogarth Press (nada que ver con la Madre) *God's 5th Column: a biography of the age 1890-1940*; ahora que Julian Symons (árbitro policial, casi criminalista) dispensa a William Gherardie ocho apretadas columnas en el *TLS*; ahora que mi ti-

languería se ha puesto de acuerdo con mi error, y la edad y la promesa no pueden afectar ya a Víctor Eiralís, acaso *conven-ga* dedicar unas líneas al escritor que yo creí que era un invento.

William Alexander Gherardie nació en San Petersburgo en noviembre de 1895. (El año siempre le resultó muy significativo: fue el año en que encarcelaron a Lenin y Wilde, los dos escritores que más influyeron en él.) Como su padre —fabrador de una martingala que el hijo ensayó con resultado desastroso en Montecarlo—, William fue siempre un equivocado sonriente, un optimista; fue también mujeriego y putaño. Pilares de la noche vana lo estremecían, haciéndole creer que cada cuerpo femenino sería a su tiempo propiedad de una codicia lenta y repentina como el deseo del otro, el mismo. Nunca se arrepintió de arrepentirse: tocar a todas las mujeres equivale a reconocer que la literatura es triste. Y Gherardie ejerció la literatura con la alegría del propietario de un serrallo: era políglota. En 1920, aproximadamente, después de sobrevivir los horrores de una guerra espectral, se fue a estudiar al Worcester College de Oxford. De ahí en más, se convirtió casi en un espía en la casa del rumor. Oyó las voces de Arnold Bennett y Agha Khan, de Lloyd George y de Bertrand Russell; siempre había algo que le interesaba más: las uñas carmesíes del adulterio, la media corrida de un perdido trabajo de amor. Hablaba el inglés con una displicencia tan entrecortada y veloz que su sastre norteamericano le celebraba las dudas como si fueran epigramas.

Si Conrad traducía del polaco a Shakespeare y en los márgenes le iban quedando murmullos de queja, palabras derrengadas, cenizas de sentido, Gherardie tradujo del ruso a Firbank, pero con el consentimiento del doctor Chejov: jardines, balnearios, testigos en galochas. *The Polyglots, Futility, Resurrection, Memoirs of a Polyglot*, son algunos de sus libros, mejores (todos los críticos coinciden ahora con Eiralís) que los de Nabókov, más puros en su mezcla.

William Gherardie permitió que sus borradores oscurecieran *"the difference between art and life"*, que, por lo demás, él ni siquiera sospechaba; escribió que D.H. Lawrence era "tan incapaz de satisfacer a una mujer como Hitler de montar un caballo"; murió tranquilamente en su departamento de Hallam St., en 1977.

Dos cosas más sobre Eiralís. La última vez que lo vi, hacía ya tiempo que los dos habíamos cambiado de trabajo. Salía de ver *Amadeus* acompañado. Creo que le molestó que lo viera con una mujer fea. "Pushkin escribió esto bien hace más de un siglo; en cambio el director de esta basura le imita el estilo, Pavese".

Después, adoptando una especie de pose inmortal sobre una satisfacción muy íntima: "Le comento una ventaja personal, a título amistoso: le conviene empezar a fracasar antes de que el error le haga creer que tuvo éxito".

La penúltima vez, nos despedimos. Él, dijo, dejaba de trabajar porque "había encontrado una mujer rica". La prosperidad no logró mejorarle el aspecto. Estaba más abotagado y mustio que de costumbre. Volvió a sentarse como un *cowboy* y me habló un rato largo. Los dos habíamos sido

esclavos, dijo, pero yo lo sería siempre. Lamentablemente, nunca me daría cuenta. Así que en algún momento, después de mirarme la cara en el espejo, yo sentiría asco. Nembutal, pastillitas. No, claro que yo no podría morir como un hombre...

Yo (sin bastardillas, por favor) trataba, como ahora, de escribir algo a máquina. Bastante angustiado. Hasta que me pareció que él se había quedado dormido. Dije entonces en voz alta su nombre completo. El abrió los ojos y me miró como si (yo) fuera una copia del original después de comprobar que pusimos el carbónico al revés. Nunca voy a saber si realmente se quedó dormido. "Soñé que usted era inteligente", me dijo, "y que yo no había tenido la desdicha de conocerlo".

También después de esa vez pensé y soñé respuestas que no es necesario escribir aquí.

Arno Schmidt

Retrato de Arno Schmidt después de ver Shoah: el grueso cuerpo de burócrata embutido en piel, la órbita de miopía que fabrica el claustro, el desencanto solterón. Tener, como Philip Larkin, la cara que no corresponde. Pero, ¿cuál es la cara que corresponde? ¿Fue la guerra, la guerra con su afán de mancha y sus distritos de sombra, la que arruinó todo? ¿Era suficiente una tragedia para que todos se convirtieran en actores?

Las preguntas retóricas acentúan la indecencia. Arno Schmidt, que nació en Hamburgo el 19 de enero de 1914, fue soldado en el arma de artillería en Silesia, Francia y Noruega, donde se ocupó de la sección cartográfica: después, prisionero de guerra durante un corto período en Bruselas. Cuando el nocturno sol de la derrota hizo visibles cosas tan disímiles como la indiferencia y la vergüenza, buscó refugio en el brezal de Lüneburg. Allí escribió libros rarísimos, un archipiélago que va de *Leviathan* (1949) a *Abend mit Goldrand* (1975), pasando por *Die Gelehrtenrepublik* (1957) y *Sitara oder der Weg dorthin* (1963). Ese archipiélago, esa obra, es un catálogo bizarro que el que ahora escribe sólo pudo atisbar con una ignorancia feliz y una curiosidad desconcertada. El saber (eso que de un novelista importa, esa serena vanidad que encuentra oídos mientras la pedagogía naufraga) es en la obra de Arno Schmidt la desobediencia, el desacato: la familia de cosas que se olvidan, la genealogía de la amnesia, la misera respuesta que nos salva cuando nadie ha preguntado nada. La rima impone su letanía, la desazón su arcada. ¿Cómo decirlo? Los alemanes, diestros en regimientos inútiles, tienen, por ejemplo, el "Arno Schmidt Dechiffrier Syndikats", un gremio de descifradores, una cofradía de estudiosos que leen y releen la vasta corporación de letras frágiles con lealtad feligresa. La parroquia de Arno se expande. La traducción al inglés de *Abend mit Goldrand* (*Evening Edged in Gold* — Tarde con orla dorada) fue, acaso, un detonante. Pe-

ro los catecúmenos no necesitan detonantes.

De modo que en cualquier lugar, bajo cualquier disfraz o, mejor dicho, ante nuestros ojos, protegido por el enigma de la apariencia, el lector de Arno Schmidt reserva su memoria para el dato clave y las ideas afines. El polímata de Lüneburger Heide era un trágico que se inventó un estilo de uso exclusivamente personal: una subjetividad al acecho, una primera persona que actúa o mima hasta el cansancio "la corteza que nos separa de las ansias ajenas"; era un romántico en llamas camuflado con el amianto del positivismo. El desarrollo de la percepción del paisaje como estado anímico sorprendió a un "hombrero de recursos" como Günter Grass: "No conozco a ningún otro escritor que haya oído con tanto interés la lluvia, que pusiese en tela de juicio los dictámenes del viento y que haya donado a las nubes apellidos tan literarios". La pasión animista de Arno Schmidt no tiene parangón en la literatura del S. XX, pero es un miniaturismo trabajado con la misma intensidad con la que trabajó su "teoría de los étimos" (el diámetro asociativo de una sílaba, el grado de expansión de un quark de palabra que dinamiza todo un sistema, que obliga a volar a todos los pájaros de la cabeza), o con la que indagó en la biografía de otros escritores —Fouqué, Karl May— hasta transformarla en materia literaria, en *trama estilística*. "Yo pregunto: ¿qué interés intrínseco puede concederse a la técnica del escritor? ¿Quién gustó jamás en la técnica de un escritor algo que no fuese la denuncia de la psicología de un hombre?", compadrea Borges en nota epilógica a Eduardo Wilde. Schmidt, lector de Freud y traductor de *My brother's Keeper* de Stanislaus Joyce (o, como preferiría él, Stanislaue), perfeccionó su singularidad en lo diverso y lo múltiple, como el irlandés; la deshora, el destiempo de intercalar su perfil en el intrincado diseño que traza la obra, es labor que, imitándolo, nos corresponde. *Esa psicología pertenece a la literatura*.

Entre las ambiciones colosales de Schmidt, se destacan estadísticamente las 25.000 horas de trabajo dedicadas a las 120.000 fichas que componen *Zettel's Traum* (algo así como *El sueño de la ficha*, o de la papeleta), novélón o folletín eruditesco observado con telescopio desde el *Mare Crisium*. El argumento, despejado de genio, es minuciosamente banal: un matrimonio de traductores busca el consejo de un maduro escritor; para descartar el triángulo clásico, la hija del matrimonio es una *prima donna* carnal, un repertorio de equivalencias en varias lenguas, un sustantivo colectivo de tentaciones. El motivo de la consulta es Poe, siempre exportado. Poe en positivo, leído a partir de los orígenes del Romanticismo (escocés o alemán, poco importa). La obra ha sido comparada al *Finnegans Wake*, pero hay también quienes alegan que es menos ilegible.

Los libros de Arno Schmidt traducidos al español son, hasta ahora, tres: *La república de los sabios* (Minotauro, Sudamericana, 1973, reedición de Edhasa, España); *Momentos de la vida de un fauno* —*Aus dem Leben eines Fauns*— (Espiral, 1978); *El corazón de piedra* —*Das Steinerne Herz*— (Espiral, Fundamentos, 1975). Las dos primeras, traducidas magistralmente por Luis Alberto Bixio.

A veces, contra la sentencia del obispo Berkeley, ser es pasar inadvertido. Desapercibido por inadvertido. Arno Schmidt vivió calmadamente en su cabaña de madera hasta el 10 de junio de 1979.



puntosur
editores

PUNTOSUR LITERARIA

(dirigida por Jorge B. Rivera)

- Miguel Briante, *Las hamacas voladoras y otros relatos*
- Aníbal 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*
- Sergio Chejfec, *Lenta biografía*

DE PROXIMA APARICION

- Vicente Muleiro, *Sangre de cualquier grupo*
- Carlos Domínguez, *Bicicletas negras*
- Leonardo Moledo, *La estación terminal*
- Libertad Demitrópulos, *Saloma*

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. Aproximación a la obra de Griselda Gambaro*
- Varios autores, *Teatro Abierto 1982*

DE PROXIMA APARICION

- Ricardo Talesnik, *La flaca*
- Ricardo Monti, *Obras completas*

LA IDEOLOGIA ARGENTIN

(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*
- Jorge Dotti, *Las vetas del texto. Una lectura filosófica de Alberdi, los positivistas, Juan B. Justo*
- Hugo Vezzetti, *Freud en Buenos Aires, 1910-1939*

DE PROXIMA APARICION

- 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*
- Aníbal 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*
- Atilio 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. Marí, *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. Dalha 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

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

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 soap-box for some of Latin America's most respected novelists and commentators—among them Gabriel García Márquez,

FRANCIA



«arrivisme politique», etc. Les révélations de *Página 12* les manœuvres: affaire n'est pas en presse s'en sur l'origine des

SUECIA

SVENSKA DAGBLADET

han skrev för första numret 26 1987:

«Página 12 är en tidning där och ting kommer att kallas vid sitt rätta namn. De döda

ESPAÑA

cambio

La indignación se mezcla con la tristeza: «Es cierto que la indignación lleva a pensar que este es un país menos serio que Burkina Faso», dice desde una columna de opinión Jorge Lanata, de *Página Doce*.

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.

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».

BRASIL

O GLOBO

Até o momento, *Página 12* tem cumprido suas promessas aos leitores: duas de suas matérias provocaram crises nas Forças Armadas e na Justiça, mas em compensação aumentaram as vendas num País desacostumado a denúncias. A primeira foi a publicação de

FRANCIA

Le Monde

Página/12

el país a diario

EL NUEVO PERIODISMO

Director: Jorge Lanata