

---

**Bárbaros:**  
Panorama de la  
poesía lituana

Revista mensual, Año III, Nº 19,

---

# BABEL

REVISTA DE LIBROS

---

**La esfinge:**  
Entrevista a  
Francisco Madariaga  
septiembre 1990, A 25.000

---



## **Dossier: Sade, la actualidad de un perverso**

Textos de J. - J. Brochier, Alain Robbe-Grillet, Michel Foucault / Escriben: Eduardo Grüner, Germán L. García, Christian Ferrer, Nicolás González Varela y Néstor Silva / Exclusivo: un texto inédito del Divino Marqués.

---

• **Lecturas:** un relato inédito de Thomas Pynchon • **Caprichos:** Bioy Casares habla sobre Borges • Anthony Burgess sobre Truman Capote • Además: comentarios, novedades, anticipos, 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 descarnado de una antigua familia de militares argentinos y nunca ha ejercido la profesión detectivesca. Pero cree que estos datos le permitirán ganar algún dinero. Así se interna en un Buenos Aires degradado donde pululan sepultureros en la mala, traficantes de drogas, enanos comediados, banqueros sin escrúpulos, amantes de todo sexo y color, militares corruptos, mafiosos de las linzas, periodistas ávidos, agitadores lacanianos, psicólogos cuarentonas, mucha mano de obra desocupada y algún tragatuegos 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 Sabel-Revista de libros, Martín Caparrós (1957) ha publicado las novelas Ansay o los fortunes de la gloria (1984) y No velas a tus muertos (1986).



La novela negra de aquí y ahora

## NOVEDADES DE SEPTIEMBRE



### LA CONTRA. UNA GUERRA SUCIA

Enrique Yeves

Colección Serie Reporter

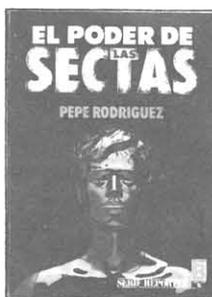
Esta historia de la contrarrevolución armada nicaragüense es oportuna y útil para entender la derrota sandinista en las elecciones de febrero de 1990. Una victoria política proveniente de una derrota militar.

### DARKOVER - LA ESPADA ENCANTADA

Mario Zimmer Bradley

Colección Nova Fantasía

En Darkover la magia y la telepatía son elementos esenciales de una cultura antitecnológica que resiste con éxito los variados intentos de lograr su integración en una unión política y económica con el Imperio Terrano.



### EL PODER DE LAS SECTAS

Pepe Rodríguez

Colección Serie Reporter

Desde su perspectiva informativa y de análisis social, es otra contribución a la que debe ser permanente autocrítica colectiva, para mantener despierta la conciencia del valor de la libertad, evitar la credulidad o excesiva buena fe sobre la que puede fácilmente operar cualquier iluminado de mala fe.

### LA NOVICIA

Giovanni Arpino

Colección Sine Die

Entre miradas furtivas y fervorosas esperas se va tramando un idilio clandestino y azaroso que transforma las vidas de dos individuos solitarios, víctimas y cómplices, de un apego excesivo a los convencionalismos sociales.



### TRUMAN CAPOTE - BIOGRAFIA

Gerald Clarke

Colección Tiempos Modernos

Uno de los más polémicos y célebres talentos literarios de las últimas décadas, testigo de excepción de la vida norteamericana, desde los barrios bajos de Manhattan hasta la Casa Blanca de los Kennedy.

### EL OJO CRITICO

Edición de Constantino Bertolo

Colección Sine Die

El espíritu de este sabroso libro, que reúne críticas demoleedoras a autores y obras que más tarde triunfarían, quiere ser conciliador: es cierto que el ojo crítico a menudo se equivoca. Las peores críticas a los mejores autores.



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

# BABEL

REVISTA DE LIBROS

Babel, revista de libros. Año III, Nº 19.

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); Pablo Avelluto (Imagen y sonido); C. E. Feiling (El cónsul honorario); Salvador Pazos (Humanidades); Américo Cristóforo (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: Adriana Amante, Mágina Averbach, Pablo Betesh, Miguel Dalmaroni, Pablo Fuentes, Fernando García, Germán García, Mario Goldenberg, Horacio González, Néstor Grassi, Alfredo Grieco y Bavio, Paula Hochman, Eduardo Hojman, Alejandro Katz, Estela Larva, Gustavo Lespada, Roxana Levinsky, Pablo López, Omar Mosquera, Fernando Murat, Delfina Muschietti, David Oubiña, Roxana Páez, Alicia Paz, Alejandro Ricagno, Jorge B. Rivera, Antonio Rosa, Luis A. Rossi, Gabriela Saidon, Luis Scafati, Ariel Schettini, Néstor Silva y Sandra Turza.

Foto de tapa: Retrato de mujer, de Dianne Arbus.

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

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

Impresión: 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 483, 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. *El coloquio*, de Alan Pauls. Pág. 4

Sucesos argentinos. Pág. 6

Impresiones del mundo. Pág. 7

Narrativas. Pág. 8

Batidore libero. Pág. 13

Bárbaros. Panorama de la poesía lituana. Pág. 14

Actualidad. Pág. 16

La verónica. Pág. 18

Dossier. Sade: la actualidad de un perverso. Pág. 19

Caprichos. Sobre la crítica de las ficciones. Pág. 29

Historias de vidas. Pág. 30

Imagen y sonido. Pág. 31

La mesa de luz. Jorge B. Rivera/ El buscón. Pág. 32

El cónsul honorario. Pág. 33

La esfinge. Entrevista al poeta Francisco Madariaga. Pág. 34

Historias de vidas II. Anthony Burgess sobre Truman Capote. Pág. 36

El bardo del mes. *Partes del todo*, de Rodolfo Fogwill. Pág. 37

Poesía y teatro. Pág. 38

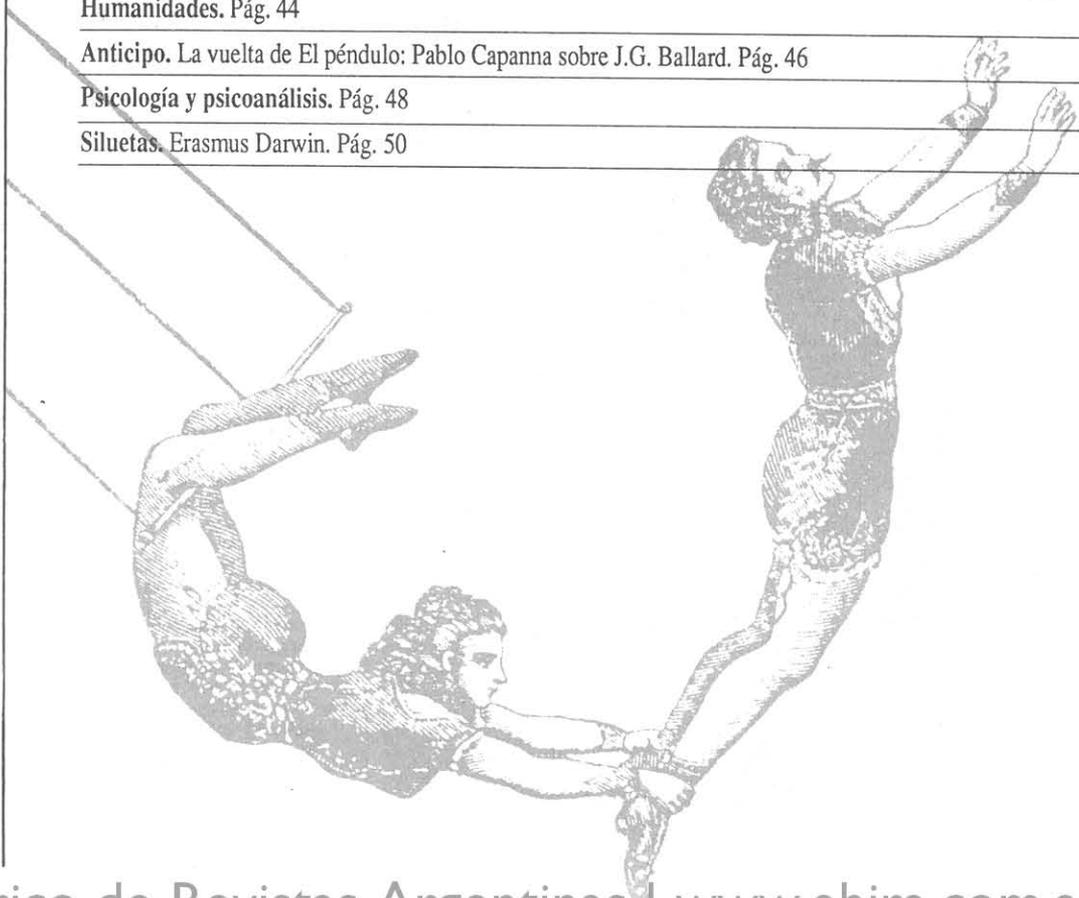
Lecturas. *Tierras bajas*, un relato inédito de Thomas Pynchon. Pág. 40

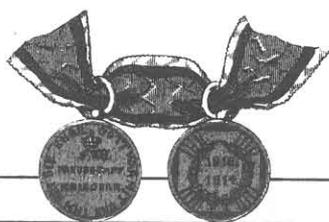
Humanidades. Pág. 44

Anticipo. La vuelta de El péndulo: Pablo Capanna sobre J.G. Ballard. Pág. 46

Psicología y psicoanálisis. Pág. 48

Siluetas. Erasmus Darwin. Pág. 50





EL LIBRO DEL MES

## UNA NOVELA LOGARITMICA

# Alan Pauls: El coloquio



Hará unos dos años llegaron a la Argentina, en calidad de polizones o, quizás, como naufragos, unos cuantos ejemplares de la antología de la obra de Adolfo Bioy Casares que preparó Marcelo Pichon Rivière y se editó en México bajo el título *La invención y la trama*. Un curioso azar quiso que cierto burócrata festejara tal libro. Por alguna razón no menos azarosa me encontré una noche en un salón, previsiblemente solemne, del viejo edificio del Correo Central. Además de solemne, el salón era amplio; las sillas, incómodas; el público, razonablemente heterogéneo: de un lado, señoras mayores en cuyos atuendos se cifraba la trascendencia del evento; del otro lado, yo. El panel era, como debía ser, también variado: en un extremo Marcelo Pichon Rivière, víctima de la congoja; junto a él, sumido en la resignación, Bioy; en el otro extremo un orgulloso director de Asuntos Culturales de la Administración de Correos. De pie, custodio del estrado, un locutor de profunda, engolada voz hizo las presentaciones de rigor y, antes de ceder la palabra al señor director, creyó oportuno hacer el elogio del libro que allí nos reunía: "*La invención y la trama*".

Salí presuroso de la sala, avergonzado por la estentórea carcajada, como se dice, que había yo proferido, y desde entonces no hago más que esperar la edición de *El coloquio*, segunda novela de Alan Pauls. Pues la sabia, magnífica paronomasia del locutor iluminó hasta la risa el territorio que esta novela niega: la invención —la trama como la trampa. Uno de los modos posibles de la literatura se funda justamente en la coincidencia de la trama y de la trampa, en la superposición de una y otra, en la eficacia con que el narrador conduce a sus lectores por un mundo descaradamente ficticio haciéndoles creer que es verdadero. Pero la literatura es también capaz de aceptarse como una realidad en sí, y esa aceptación entraña el reconocimiento de que es en el lenguaje donde ella finca su reino: ser *ser palabra* y no ser *a través* de la palabra. La literatura, así, deja de ser un espacio intermedio entre el narrador y lo narrado para convertirse ella misma en un cuerpo consistente, denso, opaco, que no sirve para ver a su través sino tan sólo para *ser ahí*.

*El coloquio* —no menos, sin duda, que la anterior novela de Pauls: *El pudor del pornógrafo*— participa de este universo en el que la materialidad del lenguaje da a la obra literaria su primera, irrefutable entidad.

Pues *El coloquio* es una novela cuya trama —la historia de un crimen, si se quiere— no está en sí misma, le es ajena y sólo se nos hace presente —necesaria— en tanto alguien, en la misma novela, la hace presente para nosotros por medio de la palabra. Novela de desplazamientos y de sustituciones, *El coloquio* modifica los espacios que nos son habituales: quien narra no es el autor sino los colocutores, y éstos, por tanto, se tornan personajes secundarios en relación con los protagonistas de aquellos hechos que ellos mismos narran para nosotros. (No resisto la tentación de recurrir al álgebra: en *El coloquio* la acción novelesca es la primera potencia de la acción discursiva. Los personajes son, a su vez, la raíz de los protagonistas que ellos mismos, con su lenguaje, crean. Diría, entonces, que estamos en presencia de una novela logarítmica: no se accede a lo narrado por la base sino por el *exponente*).

Sé —presumo— que lo hasta aquí dicho sugiere un horizonte y una tradición. Esta nos es contemporánea, a menos que ejerzamos la violencia de no considerarnos contemporáneos de nuestro propio siglo. *El coloquio* hace públicas las marcas de

una modernidad que asume gozosa aunque prudentemente, y cuyas enseñanzas no ejercita sin antes ponderarlas. En cuanto al horizonte, dos riesgos hay ante nosotros: la vanidad y la muerte. Esta la sufren rutinariamente los vanguardistas fosilizados; aquélla la padecen quienes abominan nuestra tradición. El coloquio elude ambos peligros. Su modernidad —por así llamarla— es un reconocimiento de nuestra condición, de nuestra peculiaridad, es decir de nuestra *cultura* —de la de cada uno de sus lectores. No es, sin embargo, una novela que busca la complicidad por la oquedad de los gestos transitados: ni el tuteo ni el guiño tienen aquí importancia. Es, si cabe decirlo brevemente, una *novela*, no un ejercicio de estilo ni una declaración de afinidades cortesananas.

*El coloquio* es una novela. Y una novela —estoy convencido— no es un puro hecho estético. Su belleza es condición de su existencia. Condición necesaria, pero no suficiente. Quisiera apuntar aquí un esbozo de lectura de esta novela: uno de los posibles espacios en los que la aventura estética cierra filas con la voluntad narrativa.

Creo que, con más tino que aquellas novelas declaradas o veladamente expositivas, en *El coloquio* se manifiesta la Argentina de los años recientes. Es, diría, la novela de un país en el cual cierta gente hace del diálogo su modo de estar en el mundo. En ese mundo en que el objeto privilegiado del intercambio es la palabra: una palabra que puede ser ofrecida, arrebatada, escupida, intercambiada con gentileza o con irritación, pero que sigue siendo esencialmente eso: la *palabra*. En torno de ella se funda la comunidad. Y la primera tarea que la comunidad se otorga a sí misma es la comprensión: comprender qué ocurrió cuando la palabra había sido expulsada y la comunidad se regía por la fuerza, dominada por la incapacidad de escuchar. Parábola si se quiere, aunque me inclino a pensar que *mi* esbozo de lectura no mantiene relación alguna con la voluntad de un autor que supo borrarse hasta el punto de dejarnos un libro que es posible leer.

Alejandro Katz



Foto: Andrea Varela

*El coloquio*. Alan Pauls.  
Emecé. Buenos Aires,  
1990, 185 págs. Alrededor  
de A 50.000

## LA NOCHE POLITICA

En la presentación de un libro reciente (a la que, a pesar de ciertos errores de cálculo, no todos asistieron), César Aira expuso una teoría sobre la literatura mala, en la que tal vez resida el futuro de la literatura —dijo— porque la literatura buena, la verdad, reina sin realza ni enemigos en la llanura de los chistes. Eso está muy bien, puesto que hay muchos que mantienen un imperturbable aire de perdonavidas cuando se menciona a Copi, a Libertella o a Lamborghini (ah, no, claro, ellos estaban hablando de literatura buena, seria, profesional..., perdón). Así que el solo recuerdo de esa exposición me pone de buen humor, porque ... porque me parece lindo imaginar que pasaremos el resto de la vida discutiendo de literatura. Una velada política, sí. Ahora bien, creo (y ya habrá ocasión de que me corrijan) que cuando Aira hablaba de literatura mala no estaba prometiendo cierto consuelo paradójico a los enemigos del libro presentado, ni protegiendo los cánones habituales y distintos del corrector de estilo y el provocador profesional (al fin de cuentas, resulta tan fácil privatizar la agramaticalidad y los asintactismos que cualquiera con pasaporte de listo puede sentirse a salvo en alguno de los dos dominios —buena literatura o mala, como prefiera— sin correr absolutamente ningún riesgo). Una literatura es mala hasta que se demuestre lo contrario, pero a veces, y ocurre cada vez con más frecuencia, cuando se demuestra lo contrario, es demasiado tarde (oh tiempo, tus pirámides) porque todos se han puesto de acuerdo ya... hasta el autor, convertido (por obra y gracia de los buenos servicios de los medios) en un lúcido y oportuno emisor de opiniones contundentes, vale decir en una excelente persona que nada tiene que ver con la literatura. De modo que creo que de lo que Aira hablaba en realidad era del gato del doctor Samuel Johnson. Lamento citar a este escritor tan antipático (que era no obstante infalible en el error profético, y que aseguraba, ufano, que no quería deberle nada a un contemporáneo), pero lo que pasa es que nadie le pisa el poncho al doctor cuando se trata de ser estrictamente paranoico. En fin, el doctor tenía un gato maua que andaba por los tejados, y cuando alguien iba a comentarle algún desastre del barrio, este buen hombre sólo pensaba en el gato de marras. Quiero decir (porque lo figurado cansa) que cuando se habla de literatura mala entre escritores, lo único que preocupa es que el gato propio no haya caído en la voltea. ¡Imagínense entonces qué desastre acontece si alguien revierte la situación y habla directamente del gato!

Esta referencia a lo que nos provoca la literatura de otro (con minúscula prójimo contemporáneo) cuando tenemos que admitir que es literatura pese a nuestro canon de excelencia solipsista (que por lo general es producto de la combinación harlo incómoda de los escriptos más funcionales procedentes de los cánones anteriores) revela a las malas que las malas intenciones no están ausentes en nuestra comprensión y valoración del hecho estético, y que cualquiera puede creer que está resolviendo una cuestión de simetría cuando está cometiendo una venganza. Por lo tanto, y justo al revés de lo que pensaba Samuel Johnson, siempre somos geométricos, y moralistas, en cambio, sólo cuando nos preguntan en privado la opinión sobre algún contemporáneo.

Me parece que éste es un buen punto de partida para escribir sobre El coloquio porque tengo una coartada (conveniencia crítica que los rentistas de la objeción no dejarán de aprovechar). La coartada es la que sigue: esta novela de la que podría decir algunas maldades (que es aburrida merced a una uniformidad de estilo fatigosa, que es inocua merced a maquinismos de una precisión exasperante, que es extemporánea merced a la competencia de un contemporáneo más joven que yo) me encanta. Quiero decir, provoca en mí el vértigo de la literatura, buena o mala, y eso es algo que necesito para escribir, a favor o en contra. Y es que El coloquio, en suspenso entre todo un repertorio de categorías que los profesionales de la literatura (comisarios de estilo, gendarmes de los géneros, patriotas de la desesperanza argentina) pueden modular a gusto, es una novela sobre cierto estado de cosas de la literatura: una novela política. Una novela de la política interna de la literatura (tu libro contra mi libro), de las literaturas buenas o malas, soterradas o exitosas, aclamadas o clandestinas. Cada personaje de El coloquio (Werfel, Brod, Mossalini, Kalewska, etc.) está limitado por su proporción de literatura, que a su vez proporciona la colección de ritos y manías de los mismos. Esta proporción se constituye por dosis acumulativas, al punto de que Alan Pauls podría jactarse, en estos tiempos de reminiscencias balzacianas, de que hay también "psicología de los personajes", porque la abundancia de las intervenciones los convierte en regímenes de consulta tan emblemáticos, digamos como Pickwick o Rubenpré. Sin embargo, los personajes de El coloquio no son interlocutores sino contendientes (la buena literatura de uno contra la mala literatura del otro) en una tentativa de reconstrucción cuyo rigor es malvado: no el ajuste sino el desvío, no el apunte pertinente sino la gratuidad digresiva, no la aproximación sino el alejamiento. Y una vez en este punto, al lector sólo le queda volver a empezar, pero al revés, de acuerdo con un plan que parecerá excesivamente frío e intelectual sólo a aquellos para quienes los problemas de la literatura (que para los que la escriben son problemas humanos, vitales), puedan resultarles, como a invertidos Terencios, ajenos. Y estas resoluciones en espiral, estas alternativas de ida y vuelta que El coloquio exhibe tampoco están desprovistas de significación narrativa (aunque la presencia de referentes que no son el obelisco o la realidad sucia de nuestra posmoderna condición pueda, caramba, marear), puesto que el acto determinante que precipita el parloteo de los personajes, eso que se discute —el asalto de Pablo Daniel F.— está precisamente fuera de la novela, de modo que el lector tiene que subir o bajar las escaleras de su construcción imaginaria para inferir algo que tal vez no importe, aunque importe en el tiempo crucial en el que las literaturas convergen. Porque los personajes son también literaturas, literaturas policíacas (Werfel, Brod), familiares (el padre, la mujer del padre, el doctor Kalewska), costumbristas/vecinales (Mossalini), y es en ese recoveco donde se cifra la tragedia interna de la novela: ¿qué decir de algo que ha ocurrido cuando el índice de relevancia es precisamente el agente de la mutación y los cambios? Casi al final de la novela, un personaje la empeora (en el sentido más airado) y la ilumina: es Bertoldo, el mógolico. Ya aquí, sin aliento, el cartel lógico de El coloquio encuentra su obstáculo. Bertoldo tiene un idioma, una *idioma de idiota*, y tal vez esa versión que falta sea la mejor y la peor literatura. Por eso falta.

Dentro de esta novela sistemática y política, ciertos guiños indignarán seguramente a quienes no están suficientemente cerca ni suficientemente lejos del novelista. Convergamos en que esos reproches a los libros son un poco inliterarios y unilaterales. ¿A quién puede importar el anonimato como notoriedad novelesca sino a quienes han sido presa de un resentimiento tan súbito como el sarampión? En fin, otras cosas hay (como el Ahorcado [que hace pendant con el Estropeado] de "El niño proletario") que críticos más severos se encargarán de asociar con una tradición argentina reciente.

El coloquio es prueba.

Luis Chitarroni

## UN FRAGMENTO

El asalto a la casa de Dora D. llevado a cabo por Pablo Daniel F. debió producirse entre las últimas horas del día sábado y las primeras del domingo. Para disipar toda posibilidad de error, alrededor de la medianoche del día sábado, así al menos se aseguró. Minutos antes de la medianoche, según la Policía, minutos después de la medianoche, según el padre de Pablo Daniel F. Tal vez fuera Brod, uno de los agentes que participaron de la operación, el que propuso el término asalto para referirse a la acción emprendida por Pablo Daniel F. En cambio Werfel, encargado del patrullaje nocturno, prefirió al parecer aludir a la acción con la expresión tentativa criminal, mientras que el doctor Kalewska la denominó, por su parte, arrebató de insania. Invocando su vasta experiencia en la materia, Brod, el agente más viejo del grupo que procedió en el caso, insistió en designar el hecho como un asalto, y habría desistido de discutir el problema de la denominación del hecho con Werfel (por ser Werfel su subordinado) y aún más con el doctor Kalewska (por ser el doctor Kalewska por completo incompetente en asuntos policíacos). Brod se habría hecho presente en el sitio del asalto poco después de que el asalto se hubiese consumado (según Brod), y demasiado tiempo después (según el padre de Pablo Daniel F. y según el doctor Kalewska). En la zona del barrio Este donde estaba situada la casa de Dora D., la medianoche, sus minutos previos y sus minutos inmediatamente posteriores eran el momento de máxima posibilidad de éxito para cualquier intento de asalto criminal. Todos habrían confirmado esa impresión, pero sobre todo Werfel, encargado del patrullaje nocturno de la zona desde hacía cinco años. Si Brod tenía sobrada experiencia en asuntos de asaltos en general, Werfel era absolutamente experto en cuestiones de asaltos particulares, cometidos en esa zona de ese barrio. Durante cinco años había recorrido la oscuridad de las calles y en el transcurso del tiempo había tropezado con toda clase de criminales y delincuentes y con todo tipo de intentos de violencia contra los habitantes de esa zona del barrio Este. Alrededor de este punto, absoluta coincidencia, aparentemente, entre las opiniones de Brod y las de Werfel. Todos los delincuentes aprovechan la hora de la medianoche, esa no hora o ese límite de toda hora, para llevar a cabo sus propósitos, había dicho Brod. Según Werfel, a esa hora no hay testigos, el estado de amenaza y riesgo es permanente. Sin embargo Mossalini, un vecino de Dora D., había asegurado que poco antes de dar el asalto Pablo Daniel F. había estado merodeando la casa de Dora D. Según Mossalini, un hombre extremadamente parecido a Pablo Daniel F. había dado vueltas alrededor de la casa asaltada en vísperas de la medianoche. No sabía, dijo, si quince o veinte minutos antes de la medianoche. Esa hipótesis, Mossalini la había sostenido aun contra la opinión de Werfel, quien evidentemente aseguró que durante su patrullaje nocturno no había visto nada extraño ni distinguido a persona alguna en las inmediaciones de la casa habitada por Dora D. Había pasado tres y hasta cuatro veces frente a la casa de Dora D. y nada le había llamado la atención. Sin embargo, las ventanas del segundo piso estaban iluminadas, aseguró Mossalini. Durante el patrullaje nocturno, las ventanas iluminadas de una casa no constituían señal de alarma alguna, dijo Werfel. Sin duda Pablo Daniel F. debía haberse demorado un buen rato merodeando la casa de Dora D., su ex esposa, según el padre de Pablo Daniel F. Había

examinado la casa desde afuera, del mismo modo en que la había examinado tiempo atrás, cuando por todos los medios había intentado que su ex esposa lo admitiera nuevamente en casa, dijo el doctor Kalewska. Pero Brod no pareció darle la menor importancia a ese hecho: él era policía, habría dicho ante el doctor Kalewska, no tenía por qué mezclarse con esa clase de asuntos. Mossalini había dicho que probablemente Pablo Daniel F. habría merodeado la casa de su ex esposa para cerciorarse de que su tentativa de asalto no encontrara obstáculos en el camino. Brod habría dicho que Mossalini estaba allí en calidad de testigo, y no como autor de conjeturas que no admitían verificación alguna. Que el autor del asalto (otra manera de llamar a Pablo Daniel F.) hubiera merodeado la casa o no, ése era un detalle por completo irrelevante para él, para un policía como él. Todos habrían acordado, sin embargo, que Pablo Daniel F. había postergado el momento del asalto hasta estar completamente seguro de que el único habitante de la casa era Dora D. Según Mossalini, los hábitos y costumbres de Dora D. hacían pensar que nunca pasaba las medianoches acompañada. Había hablado dos o tres veces con Dora D., dijo Mossalini. Las dos o tres veces se había encontrado con una mujer entregada por entero a la soledad, habría afirmado. Durante esos fugaces encuentros, Dora D. le había impresionado como una mujer apartada del mundo, privada de amistades y casi de contactos con el exterior. Brod prácticamente no había oído hablar de la existencia de Dora D. Werfel, en cambio, sabía que Dora D. sólo salía de su encierro para asistir regularmente al Centro de Recuperación de Discapacitados ubicado en el sector norte del barrio Este, donde desempeñaba funciones. Funciones de reeducación de discapacitados, según Mossalini. Al parecer, todos los pobladores de la zona del barrio Este en la que vivía Dora D. estaban al tanto de las actividades que cumplía en el Centro de Recuperación. Partía hacia el Centro de Recuperación por la mañana y volvía al atardecer, dijo Werfel. Mossalini habría asentido. Sólo cada tanto podía vérsela en la zona comercial, abasteciéndose de provisiones. No hablaba con nadie (según Mossalini). Hablaba muy poco (según Werfel). El resto del tiempo permanecía encerrada en la casa, a la que había hecho rodear de un cerco de acacias que le daba el aspecto de una fortificación impenetrable. Ella sola había plantado las acacias, dijo Werfel. De acuerdo con Mossalini, en más de una ocasión él se había ofrecido a ayudarla y en más de una ocasión ella había rechazado cortésmente el ofrecimiento. El doctor Kalewska habría deducido que el cerco de acacias obedecía al temor experimentado por Dora D. de que su ex esposo reanudara alguna vez sus asedios a la casa. Brod desestimó terminantemente esa hipótesis por considerarla fuera de lugar. Nada se podía saber, dijo, acerca del propósito perseguido por Dora D. al plantar el cerco de acacias: para conocer ese propósito había que colocarse en su lugar. ¿En mi lugar?, dijo el doctor Kalewska. En el lugar de Dora D., tal la respuesta de Brod. Los comentarios del doctor Kalewska irritaban en sumo grado a Brod, y los de Brod no irritaban menos al doctor Kalewska. Brod se limitaba a hablar de crímenes, el doctor Kalewska hacía referencia a perturbaciones nerviosas. El doctor Kalewska era un temperamento hipotético (en opinión de Brod), el pragmatismo policíaco de Brod resultaba nauseabundo (según el doctor Kalewska).

# SUCESOS ARGENTINOS

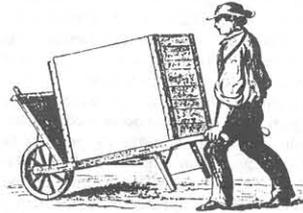
## Doble concurso

Como ya es habitual, Ediciones Colihue llama a dos concursos simultáneos. El primero se intitula "Concurso Anual de Literatura Juvenil 1990", destinado a escritores de habla hispana de cualquier nacionalidad y edad, radicados o no en estas tierras. Las obras deben adecuarse "a las inquietudes actuales de lectores comprendidos entre los 13 y los 17 años" (?). Se establecieron tres premios: 1º) Publicación de la obra y pago anticipado de derechos de autor sobre la venta de 4.000 ejemplares; 2º) Publicación de la obra y pago anticipado de derechos de autor sobre la venta de 2.000 ejemplares; 3º) Mención especial y opción editorial a la publicación de la obra. El segundo certamen se denomina "Concurso 20 jóvenes cuentistas argentinos 1990" y está destinado a escritores no mayores de 20 años, argentinos —nativos o naturalizados— o latinoamericanos con cinco años de residencia en el país. En ambos casos, el plazo de entrega caducará el 31 de octubre de 1990. Los interesados en estos certámenes pueden solicitar las bases a Ediciones Colihue (aclarando el nombre del concurso elegido) Av. Díaz Vélez 5125 (1405) Buenos Aires. Tel: 983-4181/4191 y 983-3674.



## Mudanza

El conocido fotógrafo Ernesto Montevano declara haberse radicado en una nueva dirección, casi ignota para los demás mortales. A saber: Rivadavia 175 - 1º D (1642) San Isidro. Tel.: 743-7166.



## Cursos, recursos

"Poesía y mujer en la Argentina (Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik)" se llama el taller de lectura e investigación sobre poetas argentinas contemporáneas que coordina Delfina Muschietti. Los interesados pueden llamar al 799-2729.

Alberto Laiseca anuncia la reapertura de su Taller literario. Allí, el mítico autor de *Los Sorla* (que en breve será editada en España) acompañará a los concurrentes en un recorrido que va de Confucio a Joyce, con algunas escalas estratégicas. Por informes, llamar al 23-5457 o dirigirse a Estados Unidos 834, 2º p.

Jorge Ricardo Aulicino (Paisaje con autor) y Daniel Freidemberg (*Diario de la crisis*) convocan a su Taller de escritura poética (individual o en grupos). Para más datos e inscripción, puede llamarse a los teléfonos 49-1366 y 87-6488.

Con el auspicio del Instituto Nacional Superior del Profesorado "Joaquín V. Gon-



zález", se llevará a cabo, entre el 25 y el 28 de octubre, el seminario "El '30: coyuntura y estructura de una crisis. La conformación del paradigma autoritario en la Argentina y América Latina. Claves para la interpretación del presente". El seminario tendrá lugar en el City Hotel de Mar del Plata —Av. J. B. Alberdi 2561— y a su término se otorgará certificado de asistencia. El seminario está abierto a profesores de escuela media, niveles terciarios y universitarios, agregados culturales de embajadas, estudiantes acreditados en institutos de enseñanza superior y a todos aquellos que "muestren un serio interés por nuestro pasado histórico". Para mayores datos e inscripción, llamar a los teléfonos: 40-6795, 45-2673, 552-0941, o por FAX 054 1 40-6795.

Susana Cella y Dardo Scavino dictarán, los martes de septiembre a noviembre, entre las 19 y las 21, un seminario sobre "Barroco y Neobarroco". Organizado por SEUBE, Espacios de Literatura en Filo, tendrá lugar en Puán 480, Capital, sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

## Sobre un error imperdonable y una reacción desmesurada

Bs. As., 16/8/1990

A los lectores de la revista Babel:

Como una forma de contribución, asombrosamente paradójica, al menosprecio por el trabajo intelectual, Babel ha obviado, en su N° 18, la firma de una nota de tres páginas (ver "Bárbaros: La mujer y la literatura en la Edad Media").

De este modo, Babel se sitúa a la vanguardia del medio editorial argentino, instaurando un nuevo lema: *mano-de obra-anónima*.

La autora de dicha nota y de estas líneas no puede menos que reconocer que, gracias a tan pequeño descuido, su suerte ha sido asimilada a la de aquellas mujeres medievales que esas páginas "anónimas" procuran rescatar de un largo olvido. Destino argentino, si se quiere, inesperadamente borgeano. Muy femenino además, acotaría Virginia Woolf.

Por ello, la autora agradece a Babel. Y antes de quitarse el velo y firmar —esperemos que ahora sí— esta carta, se pregunta: ¿la leyenda de la oscuridad medieval también habrá narcotizado a los responsables de tan iluminadora revista? Atte.

Cristina Siscar

N.de la R.: Es indudable que Cristina Siscar y los lectores merecen holgadamente nuestras más sinceras excusas por la involuntaria omisión de su firma en la nota en cuestión. Pero la autora de Lugar de todos los nombres debería saber que un nombre *accidentalmente ausente* no la autoriza a asimilarse con tanta ligereza a una tradición tan vasta, rica y compleja como aquella que incluiría, según sus palabras, a las escritoras medievales, el destino argentino, Borges, el feminismo y Virginia Woolf. Ni un pequeño descuido, como ella dice, ni un accidente podrían conferirle una distinción tan inverosímil como impertinente.

## Clásica, Moderna y Cultural

Luego de un paréntesis de tres años, la Librería Clásica y Moderna ha reabierto su "Departamento Cultural". Ocurrió el pasado 1º de agosto, con un generoso ágape donde se presentó la programación inicial, en la nueva sede del anexo: Paraguay 1840, 6º A. Los interesados en seguir los cursos por venir que, según se promete, "darán cabida al pensamiento intelectual de la última década", pueden llamar al 42-4658 o dirigirse a Callao 892.



## Benjamin en el Rojas

Los miércoles 12, 19 y 26 de septiembre a las 19, en el Centro Cultural Ricardo Rojas —Corrientes 2038— tendrán lugar las "Jornadas Walter Benjamin", en conmemoración de los cincuenta años de su muerte. Participarán: Héctor Schmucler, Lucas Ferrari, Alicia Entel y Ricardo Ibarlucía (12/9); Beatriz Sarlo, Nicolás Casullo y Nicolás Rosa (19/9); José María Aricó, Ricardo Forster y Horacio González (26/9).



## Octubre lírico

Una vez más, los sicarios de la lírica vernácula se han confabulado para asestar a la población porteña un octubre pletórico de estrambotes, romancillos y soledades. Se trata del Encuentro de Poesía que organizan Último Reino, Libros de Tierra Firme, Liber/Arte, Diario de Poesía, 18 Whiskies, La Danza del Ratón y Aristóteles España, este último en representación de los vates chilenos. Las jornadas ocuparán buena parte del otrora mes de cambios y consistirán en recitales, mesas redondas, debates y charlas que se prometen de lo más encendidas, todo ello acompañado por la Feria del Libro de Poesía que tendrá lugar en la sede de Liber/Arte, Corrientes 1555.

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

Avda. Callao 449, 12 "A"

40-8273 40-6768/46-1752

## IMPRESIONES DEL MUNDO

Por Andrés Rosler y Nicolás González Varela

Edizioni Einaudi, la prestigiosa casa editorial con sede en Torino, ha editado en su colección "Piccola Biblioteca" un bello ensayo de Claudio Magris, viejo conocido de los lectores de lengua castellana por aquel libro de hermosa factura sobre el Danubio. Aquí vuelve nuevamente sobre su obsesión temática: la cultura de la "Zentraleuropa" materializada en obras, pero centralizándose en la paradójica figura de Joseph Roth (1894/1939). El título es Lontano Da Dove, Joseph Roth e la tradizione ebraica-orientale, y claramente está señalando la búsqueda de los lastres y deudas de la cultura judía del eje Praga-Viena, centrándose en tres obras claves: Job, Radetzkyarsch y Tarabas. Magris reconstruye entre líneas el trasfondo esencial del desgarramiento religioso en clave bíblica, la decadencia irremediable del pequeño universo cultural judío de la vieja capital imperial y el sentimiento fatal, de némesis histórica, que gravita sobre el intelectual de origen hebreo en el *memento mori* de la monarquía de los Habsburgo. El desembolso para el pauperizado visitante de librerías nacionales es de 20.000 liras sin correo. Magris (y Roth) se lo merecen...

Conmemoraciones germánicas: Los pretextos suelen ser de muchas especies, y esto nunca es tan claro como en el caso de los editores de la ahora "Gross" Alemania. Con motivo de cumplirse los 100 años del día del nacimiento de Martin Heidegger se ha producido un pequeño aluvión de obras

en torno de su vida y producción del cual seleccionamos tres títulos, creemos los de mayor trascendencia futura. Norbert J. Schürgers elaboró su Politische philosophie in der Weimarer Republik (Metzler Verlag), donde sintetiza la lucha política de época como una puja, en el nivel de elaboración de la filosofía, entre el principio de liderazgo democrático (el Führerdemokratie, representado por intelectuales como Heller o Grünberg) y la idea burocrático-totalitaria del Estado (que sería una pléyade que incluiría al propio Heidegger, Jünger y Schmitt). Japan und Heidegger (Thorbecke Verlag) es una más que curiosa compilación a cargo de Hartmut Buchner; son 290 páginas, 55 fotografías y 21 facsímiles y es el primer comentario documentado sobre la intensiva *rezeption* de la filosofía de Heidegger en Japón, escritos originales del propio filósofo alemán sobre el problema filosófico oriental y una definitiva bibliografía temática. La última contribución pertenece al editor histórico de Heidegger, Vittorio Klostermann de Frankfurt, que lanzó el compilado de 460 páginas Kunst und Technik, a cargo de Walter Biemel y Friederich V. Herrmann, que incluye contribuciones especiales con motivo de la conmemoración, siempre en torno de la problemática de la relación del arte, la estética y la técnica con la historia acontecida de la verdad, el intento heideggeriano de unidad entre metafísica e historia...

La prensa de la "State University of New York" con sede en Ithaca, anuncia para mediados de agosto sus últimos títulos, algunos de ellos de excelente contenido. Teniendo como *editors* a Diane Michelfelder y a Richard Palmer, Dialogue and deconstruction: The Gadamer-Derrida encounter (352 páginas) es un colectivo acerca del punto de partida de toda nueva hermenéutica crítica, que no es otra que reconsiderar analíticamente los máximos aportes de la corriente continental, representados paradigmáticamente por Verdad y Método y Márgenes de la Filosofía; Fred Dallmayr estrena su Margins of Political discourse (269 págs.), exploración desde la filosofía política de las "zonas-bordes", donde los modelos teóricos se intersectan, en tanto los componentes de orden/desorden y sentido/sin sentido son continuamente renegociados. El "locus" del libro de Dallmayr es una reflexión de cómo política y filosóficamente la filosofía y la teoría política terminan ocupando esos peculiares espacios de los bordes, donde la tradicional composición conceptual que heredan de la metafísica continental europea comienza a hacer cortocircuito entre polis y cosmopolis, modernidad y posmodernidad, razón y contingencia, immanencia y trascendencia. Debemos obrar religiosamente por el "encounter", US\$ 16,95; por la buena nueva del viejo Fred Dallmayr, magros 17,95 verdes...

La política, la guerra y la filosofía: Parecen ser términos difícilmente conciliables los que encabezan la noticia pero algunos libros recientemente aparecidos en Francia lo niegan de forma rotunda. Bergson politique, de Philippe Soulez, es el primero de ellos; analiza aspectos olvidados que implican modificaciones importantes en los modos intelectuales de "hacer filosofía". A partir de estudiar la obra de Henri Bergson (1859/1941) entre los años de la "Grande Guerre" (desde el nombramiento como académico de Francia en 1914 hasta un cierre provisional con el Nobel de literatura en 1928) se presta atención al nexo entre el compromiso de época y sus efectos sobre la aparente asepsia de la dimensión filosófica. Las categorías filosóficas bergsonianas surgen en una toma y daca con su sorprendente politicismo nacionalista que lo llevó a estar inmerso en los procesos de movilización general que abarcaron la economía y el aspecto militar pero, también, el intelectual. Entre la Evolución creadora (1907) y la Energía espiritual (1919) realizó dos misiones diplomáticas a los Estados Unidos a fin de precipitar su entrada en guerra, otra misión en 1918 a fin de intentar provocar la creación de un nuevo frente en la joven "Rusie" bolchevique. Reconstrucción más que apasionante de una teoría filosófica y las bambalinas poco conocidas de un filósofo impulsado hacia el chauvinismo militante del belicismo galo.

Una mujer inteligente es aquella con la que uno puede ser todo lo tonto que quiera (Paul Valéry).

### Escuche filosofía, poética, historia de las ideas

# "BIOGRAFÍAS"

(En Radioteatro)

36 capítulos sobre las vidas de Goethe, Maquiavelo, Baudelaire, Dante, Hölderlin, Sartre, Rosa Luxemburgo, Nietzsche, Robespierre, Alma Mahler, Sade, Walter Benjamin, Lou Andreas Salome, Breton, Miguel Angel, Rousseau, Lenin, Voltaire, Else Lasker, Casanova, Emma Goldman

**Idea y realización:** Nicolás Casullo - **Dirección y Edición:** Ana María Amado - **Guionistas:** Ricardo Forster, Christian Ferrer, Jorge Dorio, Nicolás Casullo - **Musicalizador:** Gustavo Constantini - **Actores:** Oscar Frontini, Andrea Juliá, Osvaldo Santoro, César Pruzzo, Martha Mazzalomo, Ingrid Pellicori, Néstor Sacco, Horacio Medrano, Horacio Rocca - **Narradores:** Guillermo Jelen, Jorge Beltrán.

**Radio FM-Metro:**  
(920)

**Radio Municipal:**  
(AM-710)

Sábados a las 10 hs. lunes a las 21 hs.

Relatos inéditos. Ernest Hemingway. Trad. de Pilar Giral Gorina. Planeta. Buenos Aires, 1990, 171 págs.



En una de las tantas entrevistas que le hicieron los medios de prensa y las universidades en los tiempos en que mantenía su guerra pública de tendencias y personalidades con Ernest Hemingway, William Faulkner dijo que el problema de su rival era que había encontrado una forma de decir lo suyo al comienzo de su carrera y nunca la había abandonado, la repetía una y otra vez sin buscar alternativas ni soluciones nuevas.

Tal vez este conjunto de cuentos y novelas inconclusas, publicado tantos años después de su muerte, sirva para comprobar el sentido de esa afirmación y preguntarse hasta qué punto vale la pena seguir desenterrando textos que nunca se completaron, textos que su autores nunca quisieron publicar. Porque lo cierto es que en estos fragmentos Hemingway sigue siendo el mismo, en lo bueno y en lo malo.

Lo mejor de la colección (para mí, la primera novela inconclusa; un cuento de guerra: "Pesar en la encrucijada" y un relato brevísimo y muy efectivo: "Buenas noticias del continente"), pertenece al Hemingway clásico, el que se estudia en los cursos de literatura. El mismo interés por la violencia: la violencia física y la de los puños crispados, la del suspenso callado y terrible por la presión de algo oculto que parece estar a punto de estallar; los mismos diálogos naturales y fluidos, aparentemente intrascendentes, en los que lo más expresivo suele ser el silencio; la misma simplicidad y concentración gramatical llevadas hasta el extremo; el vocabulario concreto y cotidiano (para nosotros, los que sabemos lo que es el mundo, decía uno de sus personajes, las palabras abstractas son obscenas); la selección cuidadosa de detalles reveladores; el manejo magistral de la tensión a través de los gestos y otros síntomas externos: esa calidad netamente visual de los textos que lo convirtió en uno de los escritores más filmados en los Estados Unidos.

El viaje en tren de la primera novela inconclusa de la colección se parece a los viajes del Hemingway de los cuentos de Nick Adams, que narran la iniciación cruel de un héroe adolescente, testigo de escenas sangrientas y desesperadas que le muestran un mundo con dos características principales: la derrota y la indiferencia; un mundo sin Dios, como el del absurdo. Esos primeros dos fragmentos, poco corregidos pero correctos, nos devuelven al Hemingway de la mirada, el de los ojos muy abiertos que ven lo que no quisieran ver, que aprenden a dominar una sensibilidad interior extrema y a convertirla en dominio, en dureza, en hombría. Los ojos del tipo de personaje que después se transformará en el duro de los años treinta, el detective de algunos buenos discípulos de Hemingway, como Raymond Chandler o Dashiell Hammett.

La primera guerra mundial, que Hemingway retrató tan bien en cuentos como "En otro país" o textos como Adios a las armas (una de las mejores novelas sobre esa guerra en los Estados Unidos), vuelve a aparecer aquí en "Pesar en la encrucijada", otro relato con la misma reflexión aparentemente tranquila sobre la ética masculina que obliga a cumplir con cierto código esencial y personal y a cumplir por encima de todo y a pesar de la crueldad, el horror y la

corrupción de los demás. Hemingway vuelve sobre el tema de la muerte inútil, descripta con sequedad y nada de romanticismo por personajes que saben enfrentarla a pesar de que son muy capaces de sentir una pena profunda por el enemigo muerto, tan profunda como la pena por el compañero, una pena casi metafísica por la humanidad. Y los diálogos, reveladores, perfectos, son los diálogos de los buenos cuentos de Hemingway.

"Buenas noticias del continente" es otra exposición casi magistral del manejo de esos diálogos y de esa ironía extraña y terrible de los textos de Hemingway en la que todo lo que es "bueno" se revela horrendo en el fondo, porque la vida es horrenda, indescribiblemente agresiva como las pesadillas. Incluso de día y con sol.

Pero esta colección refleja las limitaciones de Hemingway en la misma proporción que sus aciertos, o en una proporción aún mayor, lo cual es lógico si se piensa que estos son textos no revisados. Basta con un ejemplo. En el último fragmento de la colección, como cada vez que intenta convertir a una pareja de amantes en el centro de interés, el arte de Hemingway fracasa completamente. Es evidente que el autor de Fiesta no sabía describir en profundidad la relación entre un hombre y una mujer excepto cuando era parte de un cuadro mucho más grande, como en Adios a las armas, o un recuerdo directo y propio como en Las verdes colinas de África. Los diálogos entre sus hombres y muje-



res son tan repetitivos, tan obvios y tan absolutamente machistas (como toda su literatura, claro, aunque en otros momentos esta cualidad esencial no se note tanto) que cometen el mayor de los pecados de un relato según el criterio del mismo autor: se vuelven previsibles y aburridos. La pareja parece ser realmente un "país extraño" para Hemingway, como dice el título de este fragmento y esta exploración de ese territorio desconocido termina en naufragio con otro texto póstumo, publicado hace unos años: la novela El Jardín del Edén.

Relatos Inéditos no reinventa a Hemingway. Lo repite. Como todos los textos publicados después de su muerte, vuelve sobre un ritual conocido. No agrega. Suma solamente. Había que ver si, dejando de lado los dos cuentos que comentamos, esa repetición vale la pena.

Márgara Averbach

Cuentos de Marlowe. Homenaje a Raymond Chandler. Autores Varios. Compilador: Byron Priess. Emecé. Buenos Aires, 1990, 424 págs. Alrededor de A 60.000



Hay tardes en que la ciudad es barrida por un viento seco y cálido que oprime el pecho y hace parpadear miradas asesinas. Entonces, las gargantas se secan y se produce la tendencia a escuchar la cháchara monótona de nuestras mujeres con la vista reluciente apoyada en el abrecartas de acero. No es culpa de nadie, es sólo el viento ahí afuera, en la calle, quemando los capós de los autos que pasan y blanqueando los vestidos de las señoras. Es un viento que eriza el pelo y moja las camisas y vuela los sombreros. Son las tardes del viento rojo. Como la cubierta de esta recopilación de cuentos. En esas tardes sólo queda en la casa un rincón seguro y tranquilo: la lectura.

Para conmemorar el centenario del natalicio de Raymond Chandler, veintidós autores fueron citados por Byron Priess. Si bien la mayoría son desconocidos para el público hispanohablante, no por eso deja de ser notorio el nivel de calidad alcanzado en el conjunto de la selección. La misión encomendada fue, en este caso, resucitar al viejo Philip Marlowe, investigador privado de la ciudad de Los Angeles, personaje muerto hace ya más de tres décadas en cumplimiento del deber o de un matrimonio de éxito dudoso.

Incansable, borracho y duro, pero, en definitiva, dócil, el Marlowe creado por Chandler acepta cada uno de los casos que le encomiendan las plumas de estos nuevos autores. Es así como está la rubia platinada cuyo cadáver parece un alegre títere abandonado; también está la madre demasiado severa y alcohólica; y el juego de póker con trampas. Pero además está el dramaturgo Bertolt Brecht, citado por la Comisión de Actividades Antiamericanas, al cual Marlowe hace un favor impagable, como todos los que él hace; o la niña a la que salva de caer en la prostitución infantil; o el propio Raymond Chandler que, luego de una noche de escolaso, amenaza veladamente a su personaje. Y, sobre todo, está Marlowe recordando viejos casos y personajes que se agitan en su mente como peces de colores.

Pero el estilo literario quizás sea la forma que adopta un cuerpo en el terreno del lenguaje. Tal vez Philip Marlowe, personaje omnipresente en las novelas de Chandler, fue la forma individual de éste de conjurar y exorcizar su propio fantasma, su doble. No que Chandler creyera ser Marlowe, sino que sólo podía expresarse siéndolo; sólo podía hablar así, bajo la apariencia de Marlowe. De alguna manera Philip Marlowe encarna, en estado de pureza, todo el fatalismo, el cinismo y la honradez con que, Chandler sabía, había que contar para hacer algo más que sobrevivir en una ciudad tan grande y corrupta como Los Angeles. Quizás Marlowe fue su voz, su primera persona. En suma, creo, un ejercicio de estilo, único e irrepetible. Imposible de ser retomado. Tal vez sea por eso que, a veces, el Marlowe de esos cuentos suene demasiado cansado o demasiado gracioso, como si hubiera engordado un tanto o hubiera olvidado limpiar su Luger esta semana.

En esas tardes del viento rojo es cuando encontramos olvidadas flores secas entre las páginas del libro que leemos. Flores que se deshacen al tocarlas.

Néstor Grassi

## RECIENVENIDOS

El búho. John Hawkes. Trad. de Antonio Desmots. Empúries/Paidós. Barcelona, 1990, 93 págs. La pequeña ciudad de Sasso Fetore ha perdido a casi todos sus hombres jóvenes. Cuando los padres con hijas casaderas se han resignado a ver en el verdugo al único posible, un soldado enemigo es traído a la ciudad y encarcelado en la fortaleza local. Padres e hijas comienzan a poner sus esperanzas en ese prisionero extranjero y silencioso, pe-

ro la sombra del verdugo parece cernirse sobre él. John Hawkes nació en Connecticut en 1925. Robert Scholes, autor de un prólogo a este relato, asegura que El búho es una de sus mejores narraciones y quizás la mejor introducción a su obra.

Cazadores en la nieve. Tobias Wolff. Trad. de Maribel de Juan. Alfaguara. Madrid, 1989, 255 págs. Nacido en Alabama en 1945, ganador por dos veces del Premio O'Henry, Tobias Wolff es uno de los narradores norteamericanos actuales más destacados. En Cazadores en la nieve — su primer libro de relatos, apareci-

do en 1981—, Wolff se ocupa de sus personajes en aquellos momentos en que éstos hacen, piensan o sienten algo que da la medida de sus vidas. Emparentado con Raymond Carver, aunque menos elusivo que el autor de Cathedral, Wolff encuentra en el relato el módulo ideal para desarrollar su mundo narrativo.

La lluvia de verano. Marguerite Duras. Trad. de M. T. Gallego Urrutia y M. I. Reverte Cejudo. Alianza. Buenos Aires, 1990, 132 págs. En 1984, Marguerite Duras filmó una película titulada Los niños. Con el ambiente y los personajes de ese

film (una pobre familia de inmigrantes en la oscura ciudad de Vitry) ha construido este relato de amor y desencuentros de una belleza crepuscular.

Los cuentos elementales. José María Deville. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, 1990, 112 págs. "En el entramado de los textos — se afirma en la contratapa —, paulatinamente, se esboza un personaje, y una textualidad, que remiten a Franz Kafka y James Joyce como referentes principales, aunque no exclusivos".

Un hombre cualquiera.

Akos Kertész. Trad. de Basilio Losada e Isi Feuerhake. Ediciones B. Barcelona, 1989, 269 págs. Ferenc Makra, el protagonista, dedica toda su vida a ser tan mediocre e indiferenciado como el resto de sus congéneres. En una Hungría convulsionada por los fuertes vientos revolucionarios de fines del cincuenta, Makra, un obrero especializado que trabaja en los talleres de una empresa estatal, sacrifica, en distintos momentos, todo lo que pueda tener de distintivo y singular. Esta novela le valió a Kertész (Budapest, 1932) la consagración definitiva dentro y fuera de su país.

**Niñas malas, mujeres perversas. Una antología de relatos.** Selección de Angela Carter. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 384 págs. Alrededor de A 70.000



Sugerente título que nos hace pensar una serie de féminas fatales estilo Hollywood de los años de oro (idea remarcada por la tapa de la presente edición): rubias, morenas, pelirrojas cuya función en la vida consiste en seducir, con fines no siempre santos, a los integrantes del sexo opuesto. Nada más lejano al contenido de este heterogéneo conjunto de relatos, donde la maldad y la perversión no equivalen a las formas tradicionales de transgresión sexual o delincuencia. El título (en el original *Wayward Girls & Wicked Women: An Anthology of Stories*) es irónico. Así lo afirma Angela Carter, quien en la Introducción, texto guía que se complementa con Notas sobre las autoras al final del libro, señala: "La mayoría de las mujeres de estos relatos, si bien no cosechan grandes éxitos, por lo menos procuran esquivar el papel de víctimas mediante el uso juicioso de su ingenio, y todas tienen en común una cierta obstinación, una especie de malicia, aunque las historias sean muy variadas y procedan de todo el mundo". Y agrega: "Todas las historias que he elegido son reflexiones a partir de una mirada de soslayo, oblicua, penetrante".

En un amplio contexto que es el mundo (lugar del cual han sido excluidas estas lejanas tierras nuestras) se insertan



los dieciocho cuentos de escritoras nacidas entre fines del siglo XIX y mediados del XX, narrados en su mayoría y protagonizados en su totalidad por mujeres, hacedoras de un mal que varía en grado y calidad. Algunos relatos pertenecen al orden de lo siniestro: en "La debutante" de Leonora Carrington, una hiena, para reemplazar a una adolescente el día de su presentación en sociedad, se disfraza con su ropa y usa como máscara la cara de la sirvienta cuyo cuerpo previamente ha devorado con el consentimiento de la joven. La venganza, causa del acto de maldad, es el tema de, entre otros, el cuento de Colette "La luna de lluvia", narrado por una escritora y protagonizado por una joven desechada que intenta matar a su marido mediante brujería. En este cuento puede leerse una doble reflexión sobre el oficio de escribir y sobre la condición femenina. La lucha entre opuestos constituye el motivo de "Las ciruelas", donde se narra la amistad entre una mujer negra y una blanca. Narración rítmica que alterna prosa y verso y ha sido extraída del libro de Ama Ata Aidoo, nacida en Ghana, Nuestra hermana aguafiestas: Reflexiones desde la profundidad de unos ojos negros (1977).

Desde las profundidades de unos ojos más o menos oscuros, más o menos rasgados, han sido concebidas estas historias de mujeres que saben contar (aunque a veces se hayan disfrazado con nombres masculinos, como Rocky —Raquel— Gámez, que en "Gloria" cuenta un caso de presunta transformación sexual). Después de leerlas llegamos a la conclusión de que, por más vueltas que le demos al asunto, las mujeres nunca dejaremos de ser malas y perversas.

Gabriela Saldón

**Historia del cerco de Lisboa.** José Saramago. Trad. de Basilio Losada. Seix Barral. Buenos Aires, 1990, 315 págs.



Con prisa pero sin causas, el nombre del lisboata Saramago José afina en la memoria de las cultas gentes una creencia de nuevo gran autor. José Saramago, que nació en 1922, y que a lucir de la solapa tiene con Félix Luna un parecido que no es sólo pasión de historiador —vea esa peladilla, lector, esos culones quevedos, esa mirada de certidumbre pasmada, pastillita de mentol o flotante dentadura postiza imprimiendo un reflexivo rumiado bucal, y hasta pelito asomando por narina—, ha publicado hasta el día las novelas *Manual de pintura y caligrafía* (1977), *Alzado del suelo* (1980), *Memorial del convento* (1982), *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984) y *La balsa de piedra* (1986). Todas ellas republicadas por Seix Barral (¡qué envidia!). En esta *Historia del cerco de Lisboa*, según promete Contratapa, "un solitario cincuentón, el corrector de pruebas Raimundo Silva, cede al impulso irrazonado de modificar el texto de una historia del cerco de Lisboa que corrige para una editorial, e invierte así la realidad de un hecho histórico conocido: el sitio de la ciudad, en manos islámicas, por parte de los portugueses, con la ayuda de cruzados (*una coma más y zafanos*), en 1147. A partir de este percance (*sic*), el lector asiste a una reinvención novelada del episodio medieval, reelaborado por Silva, al propio tiempo que a la relación amorosa de éste (*es decir, Silva, y no el episodio medieval; pero la confusión es aquí estilo, y sigue al estilo de perfusiones de la obra, ésta es, Historia del cerco de Lisboa, la de José Saramago el lisboata*) con María Sara, otra forma del asedio: así, el suceso histórico se convierte a la vez en leyenda amorosa y en obra literaria...". Luego, elogios a José Saramago.

En verdad os digo que la historia del personaje de *Historia del cerco de Lisboa* no alcanza el menor atractivo e interés hasta que no ocurre la aparición de María Sara, y que la historia de Raimundo Silva y María Sara, en sí misma, no alcanza a atraer e interesar. No obstante, este (relativísimo) interés chismoso que puede deparar la noticia de las módicas proezas del amor entre cincuentón y cuarentona es con mucho mucho mejor que la inclusión en el novelón de la nueva versión de la *Historia del cerco de Lisboa* que Raimundo Silva, en alas del amor, pergeña para que el lector deba leer. El resultado que deparan dos flojas historias yuxtapuestas no llega, por cierto, lejos; la "glosa fantástica del ayer, reflexión sobre el amor convertido en mito y examen de las relaciones complejas entre realidad y escritura" es promesa editorial y no mercadería en la letra puesta, y, si configura o "supone la cima de la trayectoria novelística de José Saramago", así será nomás: nadie ha de discutir la suerte de tan melancólica aseveración.

De todas formas, no hay tinta tan cargada: Saramago parece un loable artesano más pródigo en méritos de técnica que de lengua, y su fracaso no es menos estrepitoso que el del santo patrón de los tecniqueros, William Faulkner, a la hora de acometer la fusión de dos novelas breves. Pero *Las palmeras salvajes* tenía, ¿cómo decirlo?, pathos; en cambio, *Historia del cerco de Lisboa* parece más obra hija de la afición que de las pasiones. Abunda en su sonsonete arcaizante, pero su don lingüístico no complace, y, si por un casual se topa con un hallazgo, malhaya para Saramago que ya intenta estirar la masa para cruzarla con la mera redacción.

Estela Larva

**Entre dos palacios.** Naguib Mahfuz. Trad. de E. Gálvez Vázquez y otros. Alcor. Buenos Aires, 1989, 340 págs.



Cuando la versión de un texto extranjero parece salpicada aquí y allá de ostensibles rípios, el lugar del traductor puede perderse en el malentendido o, si el lector es prudente, en el enigma. Sobre todo si lo que se lee en español es una traducción del árabe. Algo así puede suceder con esta novela del egipcio Naguib Mahfuz. ¿Quién es el culpable de que, por ejemplo, las metáforas médicas (las tribulaciones de los personajes son a veces como "forúnculos", "muelas cariadas", "gripes" o "flatulencias") aparezcan francamente discordantes con el tono decimonónico del relato y con la actitud casi siempre indulgente o compasiva del narrador? ¿A quién atribuir la medida por momentos incómoda que la puntuación confiere a la prosa, los adjetivos tópicos hasta lo previsible, las cacofonías ("cogió el bastón y salió de la habitación")? Porque entre el árabe de Mahfuz y lo que leemos en este libro se interponen nada menos que seis mediaciones: cinco traductores y un corrector de estilo (*sic*). Preguntas inútiles, las de arriba, entonces, que no evitan sin embargo la reemergencia de una sospecha, quizás (¿cómo saberlo?) injustificada para este caso: que el Nobel —Mahfuz lo ganó en 1988— es, entre otras cosas, un rito diplomático de la cultura occidental.



*Entre dos palacios* es la segunda novela de Mahfuz que se conoce en nuestro país (antes se editó *Hijos de nuestros barrios*), y la primera de una trilogía que se completa con *Palacio del deseo* y *La azucarera*. La novela inicia, entonces, la historia de una familia egipcia de clase media, a partir de 1918. Ahmad Abd el-Gawwad es un comerciante de El Cairo que, durante el día, gobierna despóticamente los asuntos de su casa y su prole, con arreglo estricto a los preceptos musulmanes. Y que, por las noches, echa en saco roto las enseñanzas del Profeta y se emborracha metódicamente con sus amantes y sus amigos. Y, si el lector sospecha al principio que tal ambigüedad puede determinar el desarrollo subsiguiente del relato, no tarda en desengañarse. Pues la culpa y el sometimiento estructuran a tal punto las relaciones y las vidas de los personajes, que el conflicto, apenas asoma, es rápidamente disuelto en esa trama de controles y regulaciones donde todo parece previsto: el adulterio y la severidad del padre, los amores casi meramente imaginarios pero ilícitos de las hijas, los compromisos matrimoniales, las relaciones con los vecinos, las discusiones familiares, las bodas, los divorcios, los negocios. Todo lo que se encadena en la narración, así, funciona más como pretexto para la descripción minuciosa de las formas de una cultura que como trama novelesca.

En ese tono casi informativo se desarrollan las primeras doscientas páginas, siguiendo el modelo del relato costumbrista (despojado, eso sí, de la mordacidad y el humor crítico con que lo conocemos en la literatura escrita en español). El último tramo de la novela, en cambio, deriva hacia la crónica histórica, especialmente a través de uno de los hijos, Fahmi, que interviene activamente en las revueltas nacionalistas de 1919, cuando cayó el Protectorado que Gran Bretaña mantenía sobre Egipto, antes de la independencia definitiva del país.

Miguel Dalmorón

**C**lases 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-ESPAÑOL  
 GURRUCHAGA 176  
 TEL. 854-2535/795-1786

**Incendio en el callejón.**

John Douglas.

Trad. de Antonio Bonanno.

Sudamericana. Buenos

Aires, 1990, 225 págs.

Alrededor de A 50.000



Con esta novela de John Douglas, Editorial Sudamericana inaugura una nueva colección policial: "Sol Negro", dirigida por Ricardo Piglia, y dedicada a la tendencia más actual del género encarado en una serie de autores prácticamente desconocidos en tierras hispanoparlantes —varios de ellos empezaron a publicar en la década del '80— que, en su conjunto, han reformulado algunos de los rasgos más identificatorios y standarizados del género.

La literatura policial, se sabe, determina en parte sus mutaciones en función de las transformaciones del paisaje urbano y de ciertas variables sociales. En función de esto se impone percibir que las características del género no pueden ser puntualmente las mismas que definieron el policial de las décadas del '30 y '40, a través de autores como Hammett, Chandler, McDonald, entre otros. Así es que, entre lo más destacable del género, se habla de una nueva generación de novelistas que mantiene con la generación clásica algunos rasgos comunicantes (ambas camadas nacieron en un marco social y económico crítico en EE.UU.) pero se destacan por aportar rasgos novedosos y diferenciales a un género que venía bastante repetitivo y que, a diferencia de la ciencia-ficción, le cuesta bastante producir cambios.

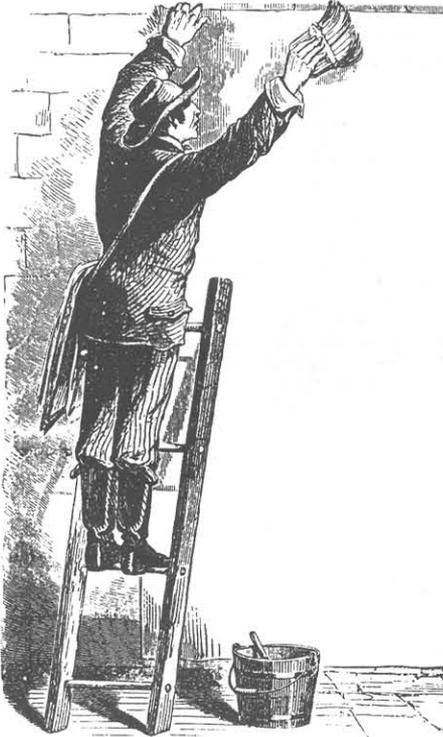
El elemento más visible en esta nueva ola es la categorización de lo policial como molde narrativo madre en el que caben todas las variantes posibles. En este sentido pueden entrar en los textos convenciones de otros géneros como la ciencia-ficción, el folletín pronográfico o la novela de terror. Lo policial configura la trama y la investigación, que es el núcleo estructural del género, se define como el eje conductor de estas novelas que se enmarcan en ese espacio de la narrativa contemporánea inaugurado por William Burroughs que se caracteriza por la mezcla de géneros, la sincronía de registros escriturales diversos (desde la narratividad pura a la discontinuidad experimental) y la preminencia de una mirada paranoica sobre la realidad novelada. Por otra parte, la mayoría de estos autores —a diferencia de los de anteriores generaciones— no se dedican exclusivamente al género, pudiendo entrar y salir de él con comodidad.

**Incendio en el callejón**, primera novela de John Douglas, constituye una interesante muestra de la variante más politizada y austera de esa tendencia actual. Narrada en un tono pausado, teñida de un riguroso ascetismo formal y de una morosa linealidad, lo primero que llama la atención de esta novela es el matiz melancólico, casi depresivo, que parece cubrirlo todo y que funde a los personajes con el paisaje circundante, una pequeña ciudad industrial casi fosilizada como resultado de los años de economía reaganiana, donde la recesión produce escenas como las que cuenta Douglas y que muestran un perfil bastante insólito del imperio: colas de obreros desocupados, ollas populares; algo a lo que el lector del patio trasero está acostumbrado pero que configura un espectacular trastocamiento de la propia imagen para el americano medio. Algo así como el lado oscuro de la revolución conservadora de los '80.

Con ese telón de fondo —que también determina la trama— y con el agregado de otra fauna como políticos archireaccionarios, amantes del aerobismo y evangelistas elec-

trónicos, todos prototipos de la época, Douglas arma una intriga leve que empieza con los asesinatos simultáneos —aparentemente sin móvil lógico ni conexión entre sí— de la ambigua esposa de un acaudalado empresario y de un anciano ferroviario jubilado, narrada a dos voces por el fotógrafo Jack Reese, uno de los protagonistas, y por una tercera persona que centra su mirada en el accionar del detective Edward Harter, a cargo de la investigación. Ambos personajes son hijos de los otrora pujantes clase obrera de la región y los unifica la misma visión melancólica y desorientada, al punto que se los puede ver como un mismo personaje desdoblado: el testigo (actor) y el investigador (observador).

La otra modalidad narrativa que cruza lo policial en esta novela de Douglas es el más crudo realismo social: alrededor de los crímenes se emascara un casi clásico enfrentamiento de clases, la posible caída social, la reivindicación de lo propio es lo que está en juego. A diferencia de la novela policial tradicional, en **Incendio en el callejón** no hay marginales en el sentido clásico del término ni violencia excesiva, sólo una espectral ciudad donde coexisten los trabajadores desahuciados por la reconversión, por un lado, y los pocos privilegiados, por el otro: en la zona gris entre ambos sectores se mueve el policía Harter tratando de defi-



nir su lugar y su identidad en las nuevas reglas de juego que le impone el entorno, sobredeterminando esta búsqueda el enigma a investigar.

Este primer título hace de la colección "Sol Negro" algo promisorio y si, además, se tiene en cuenta la calidad de presentación, la ajustada traducción de Bonanno y los autores anunciados (Daniel Hearn, Celia Fremlin y Robert Upton), se puede esperar alguna modesta alternativa editorial local al monopolio ibérico en materia de autores traducidos, en general, y de literatura de género, en particular. Era hora.

Pablo Fuentes

**Lázaro. Morris West.**

Trad. de Aníbal Leal. Javier

Vergara. Buenos Aires,

1990, 348 págs. Alrededor

de A 60.000



Se ha dicho —entre tantos lugares ya comunes en relación con los *más vendidos*— que su receta no responde tanto a una estrategia de *marketing* como a las necesidades de los compradores. La avidez latente de "alguna cosa" por parte de las masas es detectada y sobre esa base se elabora el producto. Vale decir que el fenómeno de las novelas o ensayos *top* no es una imposición publicitaria simplemente sobre tablas rasas. Los entes parsimoniosos y supuestamente cosificados saben imponer su propia estrategia defensiva, determinando, cada vez, cuál es la fórmula en alza.

En este sentido, el **Lázaro** del australiano Morris West levantó efectivamente las cifras (50.000.000 vendidos en EE.UU.) como para ubicarse sobradamente en la categoría de *mega-seller*. Pero además salió al encuentro del escepticismo reinante que acompaña a los tiempos conservadores. A tal punto es así que en este extremo olvidado podemos hacer nuestra lectura: "... aumentó paulatinamente el número de personas impulsadas (...) a practicar un cisma de indiferencia frente a este pragmático obstinado que aún creía que podía gobernar por decreto...". De hecho se puede, y el que lo ha hecho en la prehistoria de la novela es el ficticio Papa Luis XIV, quien sufrirá un brusco cambio de personalidad.

Morris West —entre otros muchos éxitos— ya era autor de dos libros que tenían como tema el mundo eclesiástico, ámbito donde él mismo hizo sus escarceos en la vida real: **Las sandalias del pescador** —lleuada al cine— y **Los bufones de Dios**. Sin ser en absoluto un moralista pero sí un recto y democrático ciudadano, en sus historias se condena o se alaba aquello que para el sentido común —y dentro de una conciencia más o menos *moderna*— celebra lo que es bueno o lo que es malo. Una suerte de *best-seller* humanista. El retraimiento popular de la vida pública por falta de diálogo, credibilidad y respuestas se lleva en **Lázaro** al campo de la fe y el catolicismo, cuyo centro de poder es la Ciudad del Vaticano. Con las antedichas consideraciones del caso, de aquí en más la fórmula es predecible. El Papa malo, rígido, reaccionario, deviene bueno, comprensivo y liberal, tópico muy usado en los cuentos infantiles, dibujos animados, folletines y telenovelas. Sobre la inmodificable línea argumental que va del pre al posoperatorio que propicia el cambio en la máxima autoridad eclesiástica se adosa la del espionaje. La ingenuidad de las retractaciones de aquél por un pasado *inquisidor* con los condimentos del terrorismo iraní, el *modus operandi* del Mossad —servicio secreto israelí— y la tecnología japonesa al servicio de la violencia urbana no engañan: aun siendo uno de los pioneros del libro ultramasivo, es difícil para M. W. mantener las baterías cargadas en pos de sus permanentes superproducciones. Las novelas que sólo son hijas de la imaginación rápidamente quedan huérfanas del todo.

La batahola generada en la última feria del libro porque **Lázaro** era lanzado en la Argentina al mismo tiempo que en el mundo desarrollado no la hizo subir del tercer puesto del *ranking*. Y es conjeturable que mucho más abajo hubiera estado de haber habido una lista de los *best read*.

Roxana Páez

**RECIENVENIDOS**

Quando yo tenía cinco años, me maté. **Howard Buten**. Trad. de Marcelo Cohen. Empúries/Paidós. Barcelona, 1989, 159 págs. Encerrado en la Residencia Infantil La Confianza por algo inefable que le hizo a Jessica, "una niña muy suave", Burt, el protagonista, cuenta la historia de su relación con esa niña, con

sus padres y con el mundo en general. El autor apela a un humorismo delirante, a veces cáustico, tal vez un tono proveniente de su experiencia como payaso, mimo y ventrílocuo.

El curandero del cuarto oscuro. **Gabriel Báñez**. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 325 págs. Un recorrido melancólico —no por autoindulgente, sino como una forma de conocimiento— por el pasado, que incluye la revisión de diversas etapas políticas de la Argentina y, fundamentalmente, el regreso a ciertos

escenarios e inciertas voces que prometen difusamente alcanzar aquello que es, por su condición, irrecuperable. **Gabriel Báñez** nació en La Plata en 1951 y éste es su quinto libro publicado.

Jardín de las mentiras. **Eileen Goudge**. Trad. de Guadalupe Meza Staine. Emecé. Buenos Aires, 1990, 559 págs. Verano del '43, noche: Sylvie Rosenthal da a luz a una niña cuya paternidad es atribuible a su amante, nunca a su acaudalado esposo. Por temor a que éste la abandone, cambia a su hija, morocha,

por una niña rubia. Los editores dicen, en la contratapa, que este cambio se produce "en medio de la confusión", sin aclarar demasiado si la confusión es un estado normal de las maternidades norteamericanas o un súbito trastorno de la adúltera protagonista. Lo cierto es que, desde ese momento canallesco, Sylvie condenará a su verdadera hija y a la rubia falsa hija a vivir en el título de esta novela, sin ir más lejos.

Kiebitz. **André Kaminski**. Trad. de Begoña Llovet. Alfa-

guara. Madrid, 1990, 408 págs. Un joven judío intenta construir en Polonia una nueva sociedad, basada en la libertad del hombre. Pero rápidamente —en medio de la consolidación de la hegemonía soviética en el área— descubre las dificultades para llevar a cabo tamaña empresa. Envejecido, casi afónico, se retira a pensar en su fracaso en la melancólica Viena. Desde allí, iniciará una relación epistolar con un psicoanalista que, paradójicamente, llegará a recuperar su fe en la humanidad a través de las experiencias de su paciente.

**Las torres del olvido.**  
George Turner. Trad. de Jordi Gubern. Grupo B. Barcelona, 1989, 438 págs.



Tal vez esta novela de Turner pueda definirse como ciencia ficción sobre el futuro cercano (*near future*, en inglés) en Australia, la tierra de su autor, pero aquí, en Argentina, tal vez habría que quitar la segunda palabra del nombre del subgénero y quedarse sólo con la primera, porque la historia de *Las torres* suena a muy cerca en nuestros oídos.

Turner describe a su humanidad del 2000 estancada en un callejón cuyas únicas salidas parecen ser el horror, el genocidio organizado, la barbarie; tan planificadas como la "solución final" del hitlerismo, a la que se alude más de una vez. Esa Australia futura está dividida en castas absolutas (infras, supras, extras) que se odian y se desprecian mutuamente. Los de arriba inculcan a los desesperados de las torres una resignación tenebrosa y absurda a través de la manipulación de los medios de comunicación y los de abajo, muchos, aceptan la lección y sobreviven. Mal.

Todo este planteamiento social que se relaciona directamente con la deuda de los países del Tercer Mundo, de la que se habla más de una vez, es interesante en sí mismo pero tal vez lo más fascinante de la obra de Turner sea la visión filosófico-psicológica de las causas del desastre. En cuanto a una salida ética para la situación, Turner solamente la esboza, como si eso no le interesara tanto como estudiar la forma en que se llegó a ese punto.

La primera de las causas del horror de las torres es la inveterada costumbre humana de dejar los problemas para la generación siguiente ("eso no va a pasar en nuestros tiempos") y acusar al pasado de todos los males mientras el presente repite los errores una y otra vez. Con esa actitud, la tragedia es inevitable y, cuando sucede, es demasiado tarde para arrepentirse.

La segunda idea fatal de la humanidad es casi una repetición de la primera pero a lo largo de un eje vertical, social, no temporal. Es el concepto del sálvese quien pueda: ah, mientras lo mío está bien, lo demás no me importa. "Habíamos creado el abismo entre clases como una necesidad económica para controlar el mundo que se desmoronaba y no nos dimos cuenta de que era el basural que podía engullirnos a todos."

Estas dos reacciones bárbaras provienen, según el texto de Turner (que las analiza una y otra vez sin dejar que la acción decaiga ni un instante), de lo que el ser humano define como necesidad, una necesidad egoísta y suicida: "Todo hombre, en caso de necesidad, puede hacer cualquier cosa. Todo hombre, toda mujer, puede matar". El egoísmo personal y clasista aparece así como fuente de la casi autodestrucción de la humanidad y de las "soluciones finales" que pretenden detenerla sacrificando siempre al otro, olvidándolo y justificándose con algo que tal vez deberíamos llamar pragmatismo.

Con todos estos elementos, mucho de aventura y un ritmo apasionante, Turner desarrolla su novela sobre la base de cambios constantes en el narrador y relata la caída de la especie humana en el infierno y el lento despertar de algunas conciencias. *Las torres del olvido* asusta más que cualquier historia de fantasmas porque es el espectro de lo nuestro agitado frente a ojos que no pueden menos que abrirse y ver, ojos obligados a no olvidar. Y este horror de saber, el horror de la memoria y la conciencia, es tal vez el único camino ético abierto hacia la esperanza en el mundo de las torres... y en el de afuera.

Márgara Averbach

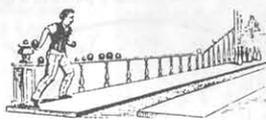
**Pericles el ateniense.** Rex Warner. Sudamericana. Buenos Aires, 1989, 200 págs.

**El joven César.** Rex Warner. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 300 págs.



Como un pasaje de la antigüedad celeste a la antigüedad pandémica puede describirse el vuelco de los estudios clásicos en los últimos años. Griegos y romanos vivían en sociedades de especial vitalidad y creatividad, la polis y la República o el Principado. Su política exterior llevaba el orden, la estabilidad, la prosperidad, el derecho, a los otros pueblos —bárbaros. Una serie de grandes hombres (se mencionaba poco a las mujeres), donde descollaban Pericles, Alejandro, César, Augusto, había forjado esa "civilización occidental", patrimonio de las educaciones liberales. Existían ciertamente disensos entre los *scholars*, pero prevalecía el firme consenso de que la Antigüedad había enseñado lecciones perennes, tan aplicables a sus días como a los nuestros.

Lo que se ha llamado "imagen Apolo de Belvedere" o, pero aún, "imagen Wedgwood", del mundo antiguo clásico, se quebró para siempre. Las viejas emulación y adulación fueron abandonadas y una nueva distancia crítica hizo posible ver los fracasos y dificultades de aquella civilización, y especialmente aquellos que afectaban a esclavos, mujeres, extranjeros. Roma había sido la primera en el camino de la crítica; esto se hacía, en gran medida, a expensas del tradicional paralelo con Atenas, pero también le llegó el turno a esta última. En el imperialismo ateniense se vieron reflejadas en forma extrema las cualidades características de los



griegos: interpenancia, inclinación a los litigios y pleitos, *philotimia*, bellicosidad. La economía de Atenas encuentra entonces su base de sustentación en el tratamiento brutal de los súbditos de ultramar y en la explotación regular de los esclavos en Atica. Es con respecto a Pericles donde se ve de un modo más conspicuo el "giro copernicano". En la Alemania de la posguerra comenzó una revisión radical de Pericles y su *Führertum*.

La novela histórica de tema clásico, si existe tal categoría poética, reflejó de un modo sesgado la oposición anterior, desde *The Last Days of Pompeii* hasta la contrafigura de Droysen en Peyrefitte, el *camp hollywoodense* de Gore Vidal, o la perversidad lenitiva de Mary Renault.

El joven César y Pericles el ateniense datan de 1958 y 1963, y habían sido publicadas en la Argentina por Emecé en los '60. Su gran interés proviene de la posición que ocupan, de encabalgamiento, en la evolución de los estudios clásicos. Si bien Rex Warner pertenece a la escuela del *common sense* victoriano (aunque la más celebrada de sus novelas, *The Aerodrome*, sea el ejemplo, también clásico, para los seminarios sobre "la recepción de Kafka en Inglaterra"), salva a estas dos novelas por la sabiduría narrativa de sus puntos de vista. Si Pericles es visto todavía como *procer*, lo es desde la perspectiva de Anaxágoras, "colaboracionista" con los persas al decir de Diógenes Laercio, y enjuiciado en esa "era de persecución" que, según Dodds, fue el siglo V a. C. En El joven César la sorpresa es la reticente primera persona, contra la tercera persona pública de De Bello Gallico —o el César "existencialista" de Wilder.

Alfredo Grieco y Bavio

## RECIENVENIDOS

**Bochenski y compañía.** J. M. Fonalleras. Trad. de Roser Berdagué. Empúries/Paidós. Barcelona, 1990, 125 págs. Diecinueve relatos de un joven escritor (Gerona, 1959) que giran, de un modo u otro, a través del personaje que da nombre al vo-

lumen y que se caracterizan, según los editores, por "un sentido surrealista del humor, una rara habilidad para sorprender al lector y, además, una lengua espléndida, excepcionalmente viva y expresiva, usada con un gran talento narrativo".

**Cara a cara.** Waltraud Anna Mitgutsch. Trad. de Basilio Losada e Isi Feuerhake. Ediciones B. Barcelona, 1990, 292

págs. Segunda novela de esta narradora austríaca (1948), *Cara a cara* es la historia de dos amigas —Jana y Sonja— que vivieron juntas la infancia y la adolescencia y vuelven a encontrarse tras cuatro años de separación. La incompreensión mutua, el fracaso, la imposibilidad de acceder al amor van invadiendo el relato, a través del ajustado contrapunto de las voces de ambas protagonistas.



**ALGO ESPECIAL**  
**gedisa**  
PARA EL MES DE SETIEMBRE

**EL DESORDEN. LA TEORIA DEL CAOS Y LAS CIENCIAS SOCIALES**  
Georges Balandier  
De cómo se puede hacer un buen uso de las crisis: un cierto desorden puede ser fecundo para lograr el movimiento que hace evolucionar a la civilización.

**LA TIERRA, ESE PLANETA DIFERENTE** S. Ichtiaque Rasool y Nicolas Skrotzky  
Desde el nacimiento de nuestro planeta hasta los esfuerzos denodados del hombre actual por destruir su equilibrio: a pesar de todo, la Tierra sigue siendo el mejor lugar para vivir.

**MITOS, EMBLEMAS, INDICIOS**  
Carlo Ginzburg  
Como Sherlock Holmes o Sigmund Freud, buscadores de indicios para desnudar una verdad oculta, Ginzburg elabora una profunda reflexión sobre la cultura occidental, como cultura impuesta a las clases populares

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

**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.**

**Las aventuras de Tom Sawyer** de Mark Twain

- 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**

Mis novelas escogidas.  
Silvina Bullrich. Emecé.  
Buenos Aires, 1990,  
702 páginas.  
Alrededor de A 80.000



Algo parece haber en los libros de Silvina Bullrich que los convierte en una buena renta. Porque estos libros se venden y, aunque duela, este dato no se elude, ya que además, y esto es quizás peor, se leen. También se filman y se traducen. Sencillamente, un escándalo. Porque para ser honestos y no dar vueltas con eufemismos, las páginas de Silvina Bullrich son un acto de crueldad y setecientas dos páginas encuadernadas para terminar con su insomnio, una pesadilla melodramática. Hay hombres crueles y banales; mujeres estoicas y resistentes; sagas matrimoniales y teorías del amor; recetas para el éxito y derroteros del fracaso: explicaciones para todo y para todos, por una módica suma de australes, con moraleja incluida.

Se sabe que la literatura argentina no es la panacea del espíritu, aunque tampoco es ese paisaje desértico y rocoso con que suele presentársela. Hay momentos ineludibles y caídas memorables. En el último rubro se alista con denotado fervor Silvina Bullrich. Y es de un patriotismo severo ya que no economiza un solo traspás, comenzando, gloriamente, por el título de su encuadernación.

Las setecientas dos páginas agrupan ocho títulos y un prólogo imprescindible, que entrega las coordenadas exactas donde se ubica Bullrich. Entre los ocho títulos se pueden leer, para regodeo de fanáticos, el ya célebre *Los pasajeros del jardín*, *Los burgueses*, *Mal don*, *Bodas de cristal* y *Te acordarás de Taormina*. El conjunto parece sostenerse en dos puntos de apoyo formados por *Bodas de cristal* y *Mal don*. Respectivamente: un entretener matrimonial de engaños, fidelidades, culpas y conformismos (un "clásico" según la autora) y la historia del ascenso de cierto muchacho que, de limpiar automóviles y casas de veraneantes en *Mal don*, pasa, por el tenaz esfuerzo de su trabajo, no sólo a ocupar una posición de prestigio (léase: puesto alto en Banco importante) sino a casarse con la hija de uno de los directivos, que es, precisamente, quien le abre las puertas. Luego, el pobre muchacho caerá en manos de un grupo guerrillero, amigos de su infancia, que lo secuestran y lo matan por haber traicionado a los ideales de su clase. Le cobran su adscripción al grupo de los "veraneantes", le cobran el delito de haber accedido a los placeres de la clase a la cual ellos servían. Hay algo que queda muy claro en Bullrich: habría una clase que ha sido injustamente apropiada de sus bienes naturales y es, obviamente, la clase a la cual ella pertenece. Desterrados, también, de ciertas zonas de lenguaje: todo *Mal don* gira en torno de la reapropiación de la palabra "trabajo". Lo que se puede leer como expropiación, Bullrich lo traduce como un juego de dones y donaciones que ha llegado a su límite, como se lee en el Prólogo: "Ya les hemos dado un póker de ases comparado con lo que tenemos la mayoría de los veraneantes".

El mundo de Bullrich pareciera no traspasar la alcoba y el reiterado "almohadón de plumas" y, cuando lo hace, escribe verdaderas provocaciones. Las trivialidades se convierten en gestos de ternura cuando irrumpe el catálogo de ropas, olores, costumbres, comidas, que definen a los de acá y a los de allá. Postales de esta escritora que nos mira cada domingo desde el jolgorio de la revista *La Nación* y que tiene la capacidad de hacer de la literatura un pequeño acto impune. Es lo que sabiamente enseñan las escogidas páginas de Silvina.

Fernando Murat

No volveré a matar a mi padre. Pablo Lerman.  
Grupo Editor  
Latinoamericano. Buenos Aires, 1990, 232 págs.  
Alrededor de A 80.000



Un muerto, un testamento y un hijo recorren el texto de *No volveré a matar a mi padre*, la tercera novela de Pablo Lerman (argentino, 1948). Desde lejos, el padre muerto desencadena el conflicto (la herencia, memoria, origen). El hijo, desheredado desde la niñez, busca recuperar a partir de esa muerte su propio pasado, en un vaivén esperable de culpas y odios. De fondo, un presente minuciosamente situado en tiempo y espacio: estamos en Buenos Aires, fines de la última dictadura militar (milicos en las calles y en los televisores; protestas en Plaza de Mayo, especulación en la city; desaparecidos y Doctrina de Seguridad Nacional).

Entre el padre y el hijo gravita el testamento, instrumento recíproco de venganza, que es a la vez la ley y la delación. La intriga se mueve en torno de este objeto y sus apariciones y destrucciones en escenarios atiborrados de elementos inútiles. A partir de él —Palabra del Padre hecha Ley— se va imponiendo a la lectura un código psicoanalítico-lacaniano cada vez más obvio, hasta llegar a un final a toda orquesta (simbólicamente, claro). Sin embargo, superando la tentación de la evidencia se abre otra zona de problemas.

El discurso de la dictadura, en bastardillas, emerge de televisores y recortes de diarios irrumpiendo en las existencias privadas. Pero la historia del hijo (que es la que se cuenta) pasa lateralmente por esta invasión. El roce de "la otra letra" no la modifica; la relación no excede lo anecdótico. A pesar de tanta cita textual y puntual, o quizás a cau-



sa de esto, la jerarquización es clara: importa lo individual, el drama está entre el hombre y su sangre; lo de afuera, mero tópico de la época. La escritura, en un gesto de omnipotencia, se hace cargo sólo de aquello que va a poder resolver. En oposición, la irracionalidad de la realidad, insolente, trasciende la sublimación compulsiva que impregna todo lo escrito. La literatura parece ubicarse, entonces, oscilando entre concesiones a una sociedad que se plantea la memoria como vacío y el olvido como violencia, y el popular "yo, argentino". Solución de compromiso, en el sentido menos sartreano posible, que genera un texto tamizado, en el que se filtró exclusivamente lo controlable.

Es un relato saturado de cosas, éste. Saturado de papeles inservibles que ocultan lo verdaderamente valioso y llenan todos los espacios. Ambientes cerrados y sucios, cargados de muebles, valijas, fotos y balas sin pistolas (las del padre son las que faltan) forman parte de la herencia. Pero todo se tira, se limpia y purifica antes de cerrar el libro.

Relato de clausuras, que en definitiva puede leerse con tranquilidad: lo que se abrió, se cerrará; toda excitación llevará (años más, años menos) al orgasmo; el que ha muerto será resucitado. La catarsis es plena, y podemos ir en paz.

Sandra Turza

Reina mugre. Elsa Osorio. Puntosur. Buenos Aires, 1990, 150 págs.  
Alrededor de A 50.000



Soñ quince los relatos compilados por Elsa Osorio para dar sustancia a su *Reina mugre*: cifra generosa que podría avalar la multiplicidad temática: la mujer como campo de batalla de fuerzas contrapuestas, la estetización de lo feo, el problema del original y las copias, la revelación de la verdad, la escritura como destino irremediable.

Los dos primeros cuentos ("Su pequeño y sórdido reino" y "Joy") se quieren una patadita al decoro enunciando la existencia de ciertos elementos bastardos para las artes bellas. En el primero la mugre oficia —paradójicamente— de purificadora. Recluida en un departamento ganado por las manchas de grasa o de café, la protagonista encuentra en el desbaratado orden de la suciedad una forma catártica de descansar del orden convencional, mandato paterno que se sostiene como forma —visible— de vida. En "Joy" la roña se trastoca en olor, inexplicable, invisible. Rozando la ciencia ficción, ese olor humano que sólo Joy percibe toma cuerpo cuando "puja con vigor, se abre entre las piernas y nace de Joy, como una hija, la que su mamá no tuvo porque Joy se la tragó".

Con "Restos" los hedores ya se convierten en metáfora de una pareja que se rompe. Y, a partir de allí, el libro comienza a expandir un tufillo a escritura impostada, cierto tono de máxima que sugiere, al lector, la posibilidad de echar mano a una librería de frases fastuosas para transcribir fragmentos de *Reina mugre*.

Así como en los dos primeros relatos la mujer estaba dividida entre lo que debe ser y lo que quiere ser o entre la fortaleza y la debilidad, otro conflicto —esquizofrénico— aflora en "Como yo", donde "una escritora como yo que es una señora como yo tiene tantos problemas como una señora como yo que es una escritora como yo. Es difícil decidir la situación de cuál de ellas es más conflictiva. El litigio es permanente". Allí el problema de las fuerzas contrapuestas se anuda a la escritura como tema. Pero ese tema se convierte, además, en tono y —más allá de una inevitable parodia posible— lo que subyace es una concepción solemne de la literatura. A pesar de los esfuerzos por tornarla cotidiana, la escritura se vuelve exhibicionismo, como si necesitara explicitar con la ostentación de saberes y frases algo rimbombantes la intención de ser literaria.

Será por eso que en aquellos relatos donde es posible sacarse el apresto que endurece el ademán la literatura gana. Como en "Capicúa", "Juegos de salón", "El sueño imposible", o "Encerrada", relato de una mujer a quien su marido deja bajo llave en su habitación todas las noches y que elige, para evitar la catástrofe que provocaría la clara verdad, la negación por somniferos o por la duda.

En su título, *Reina mugre* entrelaza las dos tendencias hegemónicas que manifiesta. El reinado: una zona de fulgor provocante, gesto de concentrar la atención de los otros en las luminarias de la que se ofrece, escribiendo. Y la mugre, como filón perfecto para desbaratar prejuicios acerca de que lo femenino se encarama —inevitablemente— en los sublimes paraísos de las bellezas perfumadas y etéreas. Pero, en el fondo, por impostada, la escritura deja vislumbrar su deseo de Chanel Nº 5.

Adriana Amante

## RECIENVENIDOS



Ceremonias. Julio Cortázar. Seix Barral. Buenos Aires, 1990, 295 págs. Bajo este título común, se han reunido en un mismo volumen dos célebres colecciones de relatos de Cortázar: *Final del juego* y *Las armas secretas*. En ellos, como se sabe, puede darse con relatos tan me-

morables como "El perseguidor", "Continuidad de los parques", "Los venenos", o "Las babas del diablo".

El día de la creación. J. G. Ballard. Trad. de Carlos Peralta. Minotauro. Buenos Aires, 1990, 332 págs. El doctor Mallory ha llegado a Por-la-Nouvelle, en el África Central, a hacerse cargo de una clínica que, en virtud de la acción de la guerrilla y las fuerzas paramilitares, se queda rápidamente sin pacientes. Se

dedica entonces a buscar agua para la árida región. Y la encuentra, alucinado, de un modo accidental. Convencido de que ese río es, de algún modo, su propia creación, lo bautiza con su nombre y se dedica a remontarlo hasta sus fuentes.

Querido papá. Danielle Steel. Trad. de José Manuel Pomares. Grijalbo. Buenos Aires, 1990, 400 págs. Dicen los editores: "Esta novela ahonda en las mentes y los corazones de unos

personajes que, de la noche a la mañana, ven cómo se desmorona su mundo seguro y estable. Al verse abandonado por su esposa, Oliver Watson tiene que aprender a relacionarse de nuevo con sus tres hijos y con otras mujeres, afrontando una libertad que nunca quiso".

Siete minutos. Stephen Sheppard. Trad. de Cristina Pagés. Planeta. Buenos Aires, 1990, 310 págs. George Elser, fabricante y reparador de relojes,

vuelve desde Suiza a su Alemania natal. Es el año 1938 y, en poco tiempo, el artesano comprende en qué se ha convertido su país desde el encumbramiento de Hitler. Con la ayuda de su amada, la camarera Annalise Palin, Elser intentará la desmesurada empresa de aniquilar el régimen nazi, comenzando por el asesinato del siniestro Adolf. Los editores se empeñan en asegurar que esta novela está basada en hechos reales "que han permanecido ocultos hasta hoy".

# BATIDORE LIBERO

Por Marcelo Cohen, desde Barcelona

## La educación por el éxtasis

En las novelas de Peter Handke la soledad no parece al principio una condena sino una fuerza generadora. Hastiado o aturrido, el personaje se aísla para reconstruirse y, si puede, pensar el vínculo de los hombres con lo imperecedero, la perdida condición de la epopeya. Pero, antes de dar con la grandeza, el solitario se vuelve misántropo porque, vemos enseguida, ciertas decisiones las había tomado de antemano. "¿Dónde seguía dándose aquel enfoque de eternidad?", se pregunta el protagonista de *La tarde de un escritor*, harto de su siglo; y razona: "Ya en el hecho de hacer mi vida aparte para poder escribir reconocí mi derrota como persona adscrita a una sociedad: yo mismo me excluía... Y aunque siga sentado hasta el final entre la gente, y me saluden, me abracen y me hagan partícipe de sus secretos, nunca seré uno de ellos".

Pero la misantropía es un endeble punto de partida: sólo autodefensa. Más que ocasión de encuentro con el dudoso "uno mismo", es la prueba de un rechazo porfiado. "No ser uno de ellos", para los personajes de Handke, quiere decir: no dejarse representar por la serie de sucesos que se ensamblan en la historia —ese incómodo monobloc—; no ser un tipo psicológico ni caer en un rol; no pensar que uno no es sistemáticamente inocente; no decir, ver ni hacer lo que es de exclusiva actualidad; hablar de otra cosa; romper el protocolo; fluir —rilkeanamente si es posible—; atravesar las palabras consabidas hacia "el momento de la sensación verdadera" (así se llama una novela de Handke). Si es inevitable, matar de una pedrada, como el protagonista de *El chino del dolor*, al furtivo pintor de esvásticas. Puede, al fin y al cabo, que una epopeya sólo sea un ataque de furia enaltecido por la imaginación.

Antes que una forma de cultivar la indiferencia, la soledad de estos personajes es un producto de la incomodidad y el miedo. No es una ética previa, no tiene nada que ver con el aislamiento programático de San Antonio; es un hecho consumado: hosquedad, decepción. "¿A quién venerar?", se pregunta Sorger, el geólogo de *Lento regreso*, que en la descripción rigurosa de una llanura fluvial busca una vía para incorporarse al mundo. "¿No era la veneración aquello que necesitaba? ¿Dónde estaba aquel para quien él podía hacer algo? ¿Dónde estaba en ese momento?"

Son preguntas retóricas. No hay una fuente emanadora, no hay altos dadores de sentido. Las altas aglomeraciones de hormigón y acrílico, las tiznadas periferias donde el huertillo linda con la grúa, la sudorosa flourescencia del supermercado (paisajes habituales de los héroes de Handke), no obedecen al mito ni al sistema. Por lo tanto la soledad no puede ser el camino hacia algo superior. En el mundo sin dioses la soledad es hándicap, intemperie, a lo sumo un gesto digno. Y en cuanto al saber clasificatorio o acumulativo, más que una forma de acercamiento, más que una reparación, es un arma: al dar poder, separa. Para el aislado de estas novelas, que querría encontrar un vínculo franco con el mundo, la única tarea verdaderamente heroica es desaprender, deponer discretamente el arma del concepto y la armadura de la cronología: destiempizarse. Con la irrupción del tiempo relativo, parece decir Handke, empieza la forma laica del mito: el relato. El relato cuenta cómo el misántropo (ese que puede haber asesinado) parte en busca de un copartícipe (en *El chino del dolor* la palabra es "testigo"). En el fondo, Handke persigue una poética de la comunidad.

La oportunidad suele darle un accidente. Ya en *Desgracia indeseada*, la muerte de la madre aguzaba el deseo de escribir una historia severa y comunicante, libre de artimañas: "Pero, a alguien que no sea yo sólo puede interesarle las generalizaciones

sobre mi madre como protagonista, posiblemente único, de un relato que a lo mejor también es único; la mera narración de una vida, con cambios permanentes y con un final súbito, no sería otra cosa que una ocurrencia más". En *La mujer zurda*, un sueño premonitorio impulsaba la separación de la pareja.

En las novelas más recientes el accidente deja de tener peso trágico. Si sacude más, es justamente por su levedad. En *El chino del dolor*, Andreas Loser se lleva por delante, no sin ganas, a un hombre que poco antes lo ha empujado por la calle. El hombre cae, lo mira desde el suelo, y Loser recuerda el ojo de un alumno al que una vez abofeteó. A la vista de ese ojo "ni maligno ni rabioso, sino solamente inexorable", se trastoca la visión de Loser; el pueblo donde vive le parece "un grupo distorsionado" que sube por la ladera del monte Gaus. "Enfrentarme finalmente en forma de realidad con lo que durante tanto tiempo me acosó como mera sombra, ésta es ahora mi meta", reflexiona. "Y 'suspensión' no significa 'peligro', sino precisamente suspensión, o dándole otro sentido a la palabra: 'irresolución'". Al día siguiente Loser, profesor de instituto, pide una excedencia por tiempo indefinido. (Después matará —impunemente—; pero cuando ya esté en otra zona mental).

El solitario se ha descolocado. Una vez roto el continuo de la convención, el mundo se transforma en escena de innumerables, suaves epifanías. Para el ojo anómalo, todos los detalles son acontecimientos y todos los acontecimientos se relacionan. Si el héroe cruza el umbral (o bien: si da un adecuado paso atrás) podrá reemplazar las noticias de la prensa, un paroxismo de ficción, por una incesante crónica personal de sucesos. "A los pies de Sorger, en una inmensa extensión, el barro seco de la orilla estaba resquebrajado en una red de polígonos casi regulares (la mayoría de seis lados). Mientras observaba las grietas, éstas empezaron a actuar sobre él, pero en vez de dividirlo en fragmentos, como habían hecho con el suelo, ensamblaron todas sus células en un todo armónico... de la hendidura superficie terrestre volaba hacia él algo que daba a su cuerpo fortaleza, calor y gravedad". No es que Sorger esté al borde de algo superior. Al contrario: como San Juan de la Cruz, está no sabe dónde, "toda ciencia trascendiendo". Ve lo que hay. No juzga. También para la mujer zurda, olvidar lo que había aprendido en fórmulas era ver y sentir más claro.

La experiencia del éxtasis, parece, es inseparable de la comunicación, porque lo que el éxtasis revela, dice Bataille, es que "yo no soy, tú no eres, en los vastos flujos de las cosas, más que un punto de parada favorable a un resurgir". Considerando el gran aprecio que todos tenemos por nosotros mismos, este descubrimiento, advertía Nietzsche, debería provocar estrepitosas carcajadas. De modo que el que ve más



claro no tiene por qué regodearse en la superioridad. En el éxtasis no se "llega a", no se adquiere un conocimiento aplicable, nada que permita dominar o instrumentar. El éxtasis no es un blásón ni un premio. Se vislumbra, más bien, y no sin miedo, que la vida no tiene fundamento, que todo podría haber sido de otro modo. La "comunicación" es la incorporación de la mente al conjunto de las cosas creadas (Durrell), y también la necesidad inmediata de transmitir la experiencia. Handke piensa que en el éxtasis hay una educación para la muerte y algo considerablemente, cívico.

Necesitamos contar, y necesitamos que nos cuenten. En las últimas novelas de Handke el héroe duplica el impulso del escritor: va en busca de un testigo. Pero la literatura es simulacro y organización; el lenguaje es un medio. ¿Cómo contar la experiencia y retener al testigo necesario sin avasallar? ¿Cómo se relata el descubrimiento sin pagarle comisión a la impostura? El dilema de una ficción que no sea simple mentira o artificio puede solventarse —y nunca bien, y éste es el dilema de muchos narradores contemporáneos— de varias maneras. Se puede exagerar el simulacro, y denunciarlo desde la ficción misma, y encontrar un motor que ponga todo en movimiento: es el sistema paranoico de las novelas de Pynchon (el éxtasis, aquí, es el descubrimiento de un complot originario). Se puede usar al otro como espejo deformante y obtener para el relato la sinceridad de una larga invectiva: es el método psicopático de Bernhard.

El recurso de Handke es la descripción. No el rigor objetivista, ni la ilusión de un mundo que se constituye por su cuenta —porque en estas novelas no se trata de soslayar la conciencia—, sino apenas una lentitud de la mirada, y un adelgazamiento

de la peripecia. El suceso existe, pero pierde carácter de nudo; el clímax se dispersa, se multiplica en un sinnúmero de detalles sin jerarquía. Lo que el lenguaje cuenta es que, cuando el ojo por fin ve, y no calcula, y no quiere apropiarse de lo visto para algún fin, puede ver todo de golpe. Es de noche y Andreas Loser (profesor en excedencia) mira por la ventana: "De vez en cuando destacaba del interior de los coches algún que otro cuello de camisa blanca. Las luces de los coches... resaltaban en los copos y parecían cables de tracción. Allí, al borde de la carretera, había yacido una vez un herido, gimiendo, con las piernas encogidas y la saliva entre los dientes... El río estaba muy crecido, pero casi insonoro, y llevaba arbustos en flor completos. Ninguna campana sonaba. En una casa solitaria, en el monte Kapuziner, se apagaron poco a poco las luces. Un despertador emitía su tictac; el tampón de un sello de caucho se secaba."

La percepción de la sincronía —la abrumadora riqueza del momento, el atisbo de la tragedia en la profusión de las cosas— es el verdadero centro de estas novelas. La acción es la aventura de entregar ese descubrimiento a otro. La descripción no busca componer una figura, sino narrar la incesante creación de realidad; no de traducir un orden oculto sino de acercarlo lo fugitivo; no de exponer un paradigma (por novelístico que sea) sino de "observar", en el sentido visual y en el de hacer comentarios. Sólo así el relato puede estar a la altura del mito. Y, ya que sin la atención del testigo el relato no culmina, el testigo es informado, o más bien formado en la mirada, para que no se pierda la leve aparición del acontecimiento. La novela, para Handke, es la educación del testigo.

Se imponen algunos requisitos. Primero, esta poética no administra conceptos. Segundo, no magnifica la voz del narrador. Tercero, prefiere los caprichos de la memoria accidental a la eficacia archivística de la memoria vigilante. Y sobre todo (y así obtiene una añadida virtud terapéutica), desconfía de ritmos trepidantes y efectos imprevistos: se entrega a la lentitud. La mirada lenta "tiene tiempo"; y el estado de tener tiempo no es para Handke una simple sensación, sino una alternativa: significa "detención y apertura, independencia y dedicación, desarme y capacidad de resistencia, calma y espíritu emprendedor". La lentitud de la descripción prepara al testigo para el momento decisivo del relato, que es también su condición de existencia: la aparición del vacío.

Como se advierte en *La tarde de un escritor*, el vacío no precisa grandes marcos para manifestarse. Aunque esquivo, siempre está ahí: "La plaza cuadrangular, en el extremo de la urbanización, se hallaba en ese momento vacía; pero en ese vacío seguía balanceándose un columpio, y uno podía contemplar cómo esa inercia terminaba en una mera vibración de las cuerdas expuestas al viento y a la nieve. 'Vacío, tú eres mi verdad, mi bienamado eres'". El vacío es el brillo de la realidad, su condición verdadera.

¿Y qué es entonces lo humano? Lo humano es el relato. El relato es como el canto: comprenderlo no requiere tanto análisis como entena. La mejor respuesta a un relato no es una interpretación, sino otro relato. Hace ya muchos años, en *Cuando desear todavía era útil*, Handke arriesgó su idea de un civismo poético: "¿Cómo se convierte uno en un hombre poético? A todas las preguntas, incluso a ésta, puede darse una respuesta bonita e ingeniosa: eso es una larga historia. Cuando pretendo brindarle a alguien solidaridad, atenciones sociales, amistad y paciencia, no lo alejo con la lógica occidental, sino que intento explicarle lo que me ocurrió a mí en una situación parecida; es decir, intento recordarlo."



B A R B A R O S

## Poesía lituana

# SEÑAS DE IDENTIDAD

Por Christian Kupchik

Los países bálticos han vuelto a figurar en los mapas de la memoria occidental a partir de que el 11 de marzo último el Parlamento lituano declara a su territorio como república independiente. Si bien el mundo ha seguido con cierta atención la tensa relación producida respecto a la Unión Soviética al mismo tiempo que la forzada indiferencia diplomática con que reaccionaron todas las potencias aliadas (ninguna fue más allá de una expresión de buenos deseos), no está demás recordar la trágica y larga historia cultural de Lituania. Cuando entra en cuestión su identidad histórica y cultural, los lituanos llevan el orgullo nacional hasta los límites mismos de la soberbia nacionalista. A fin de cuentas, razones no parecen faltarles para ello: cuentan con una historia milenaria, un territorio que apenas abarca 65.000 kilómetros cuadrados, tres millones y medio de habitantes (de los cuales el 80% son lituanos), una lengua incomprensible, y un pasado en el que luego de ser Gran Ducado independiente, fueron ocupados por alemanes, polacos y rusos. Al igual que Estonia y Letonia, durante este siglo los lituanos sólo pudieron vivir veintidós años como nación independiente (1918-1940), antes de ser anexados por la Unión Soviética. Sin embargo, aun en los momentos más adversos dejaron testimonio de su herencia cultural e hicieron de la creación una suerte de escudo indispensable para la supervivencia.

Las naciones comienzan por buscar sus voces poéticas en los distantes ecos de su propio pasado, un tiempo místico alejado de la confusión urbana en que se halla sumido el hombre contemporáneo, y son estos sonidos remotos los que van integrando las señas de identidad de un pueblo. Los lituanos no son una excepción a ello, y los cantos populares son también los únicos signos conocidos como producción cultural hasta bien entrado el siglo XVIII. No son muchas las raíces de estos cantos primitivos que podemos desentrañar en la actualidad, pero sí es seguro que provienen de tiempos realmente lejanos: algunos afirman que ciertos elementos de la imaginería popular lituana (fragmentos de una concepción del mundo) pueden llegar a más de mil años de antigüedad, e incluso remontarse a los pueblos preindoeuropeos

que poblaron las playas del Báltico. En la medida en que los textos de estas canciones conservan ciertas normas del lenguaje oral, es probable que hayan contribuido a la prolongación de los rasgos arcaicos del lituano como idioma, que incluso supera en edad al griego y al latín.

Paradójicamente, recién encontramos la primera forma escrita en el poema épico *Las Estaciones*, de Kristonas Donelaitis (1714-1780), que intenta romper con los cantos populares en lo que se refiere a estilo y lenguaje simbólico. A este pastor luterano no le agradaban demasiado, al parecer, las sombras paganas que sobrevolaban muchos de los cantos y se decidió por utilizar un idioma más terrenal, prosaicamente campesino, que transformó hábilmente en vigorosos hexámetros clásicos para contrarrestarlos.

Otro poeta importante, el obispo católico romano Antanas Baranauskas (1835-1902), creó una brillante y al mismo tiempo triste visión de Lituania bajo la forma de una amplia alegoría, una saga que toma como eje a un hermoso árbol joven de su pueblo natal, Anyksčiai.

Su estilo está inspirado de modo manifiesto por los románticos polacos, muy en especial Adam Mickiewicz (1798-1855), y practicó un verso silábico que poco tenía que ver con las muestras rítmicas del folklore nativo.

## Avatares de la fe

La herencia folklórica acabó siendo un factor decisivo en la poesía lituana durante los primeros años del siglo XIX, etapa en que el despertar de las corrientes nacionalistas se apoderó de amplias zonas de Europa Oriental. Al encenderse la chispa del orgullo nacional, los lituanos redescubrieron su impresionante historia medieval e incluso abandonaron la obsesión que sentían por las leyendas románticas del pasado y las lamentaciones del presente, para dar espacio a una investigación académica más seria sobre la propia herencia cultural. La imagen del pueblo lituano como campesinos nobles, generosos, trabajadores y heroicos no encontraba su fundamento en

la realidad sino en los ardientes versos de sus patrióticos creadores, como es el caso de Jonas Maciulis-Maironis (1862-1932), un excelente poeta aunque con cierta inclinación por la idealización y la retórica.

Los albores del siglo XX produjeron un enérgico crecimiento de la nueva intelectualidad lituana, formada fundamentalmente en Rusia, Polonia y varios países de Europa Occidental. De regreso a la patria, los poetas se sentían colmados por las nuevas y apasionantes ideas descubiertas en el exterior, entre las que merecían destacarse el simbolismo ruso y francés, el futurismo y el expresionismo alemán. La aspiración central de estos escritores era crear una poética lituana que reflejara las nuevas tendencias en boga sometiendo a las corrientes principales de la tradición nativa. En las obras de Balyš Sruoga (1896-1947), Vincas Mykolaitis-Putinas (1893-1966) y Jurgis Baltrusaitis (1873-1944), puede apreciarse cómo las estructuras lingüísticas y temáticas de los cantos populares se enlazan con reflexiones e imágenes simbolistas. Kazys Binkis (1893-1942) practicó un estilo alegre y arrogante, a través del cual combinó la audacia del lenguaje furorista con las formas líricas más tradicionales. En el ala izquierda del cuerpo literario, se destacó la figura de Julius Janonis (1896-1917), quien a pesar de morir muy joven le dio vuelo poético a los ideales revolucionarios a partir de las reivindicaciones exigidas por el campesinado. Salomeja Neris (1904-1945), en cambio, experimentó una transformación que lo llevó de un patriotismo emocional, romántico e intimista (a menudo teñido por la atmósfera espiritual impuesta por la fuerza del catolicismo lituano), a un cerrado militanismo ideológico. En ambos casos, no obstante, Neris logró conservar los símbolos e imágenes de la cultura campesina. La fidelidad al catolicismo fue un factor decisivo en el despertar nacionalista, y siguió teniendo peso en la vida intelectual del país durante todo el período de independencia que comenzó en 1918. En los dominios de la literatura, esta imagen (una poesía terrenal, que se expresaba en ritmos suaves y que, en definitiva, tendía a idealizar el "alma lituana"), sirvió como contrapunto espiritual a la realidad económica y social, que poco a poco se vio transforma-

da en un modelo de rasgos autoritarios y nacionalistas.

Para un grupo de creadores, empero, el marco idílico propuesto por la poesía catolicista resultaba insuficiente.

Ellos luchaban por romper con toda base dogmática y hacerse de una identidad artística que les fuera propia.

Tal es el caso de Bernardas Bradzonis (1907, actualmente reside en California), quien luego de atravesar por un obligado catolicismo (caracterizado por una lírica nostálgica de la eternidad) y un apasionado patriotismo que lo llevó incluso a adoptar ciertas poses teatrales, derivó hacia formas más melódicas, emparentadas con un modernismo tardío, para acabar en grandiosos experimentos emocionales centrados sobre la experiencia del yo. Otro poeta, Jonas Aistis (1904-1973), pasó la mayor parte de su vida en Francia y los Estados Unidos. Comenzó siendo un caminante con fino oído para captar los secretos del paisaje lituano, y recogió los ecos dormidos de la sabiduría popular. Luego desarrolló una poesía más ensimismada, que tradujo con maestría los tonos emocionales del país a través de imágenes simples pero cargadas en un sutil equilibrio de modelos semánticos. En la poesía de Aistis también está presente una cualidad ascética, tal vez como una derivación de la influencia de algunos poetas franceses, por la cual nuestro autor expresó una meditada acusación (de la que no se eximía) así como un oculto dolor por el destino de la nación.

## Las dos orillas

Y el destino de la nación, con los años, llegó a límites catastróficos: los ejércitos alemán y ruso los invadieron sucesivamente, se destruyeron todas las estructuras edificadas durante períodos independientes, la resistencia fue reducida a una huella de sangre. Muchos lituanos intentaron despertar de la pesadilla de la guerra dispersándose por todo el planeta (las mayores colonias se encuentran en Estados Unidos y Canadá). La literatura se vio partida en dos exilios: uno interno, como república de la Unión Soviética, y otro externo, al otro lado del Atlántico. Los lituanos buscaron recuperarse del trauma del exilio de

# Henrikas Radauskas:

## EL CANTO DEL ESCEPTICO

Henrikas Radauskas fue un maestro riguroso en la utilización de formas clásicas, y sin embargo está considerado el más moderno de los poetas lituanos. Ello es debido a la inteligente absorción de experiencias provenientes del simbolismo y el surrealismo, que con Radauskas se introducen por primera vez en la poesía lituana.

Nació en Vilna en 1910 y estudió literatura en la Universidad de Educación de Lituania antes de emigrar, en 1940, a Alemania primero y posteriormente, en 1949, a los Estados Unidos. Murió en este país en 1970. Considerado en la actualidad como uno de los mayores poetas lituanos del siglo, sólo logró publicar en su país una obra, *Fontanas* (Las Fuentes, 1935), alcanzando su mayor altura en el exilio. Entre sus modelos se contaban Rilke, Verlaine y el vate nacional Baltusaitis. Además de la obra mencionada, Radauskas produjo los siguientes poemarios: *Strele Danguje* (La flecha en el cielo, 1950), *Zlemos Daina* (Cantos de invierno, 1955, premiado con el Premio Nacional de Literatura), *Ellerascial* (Poemas, 1965), y dos obras que adjuntan la totalidad de sus escritos junto a piezas inéditas, *Zalbal Ir bejal* (Rayos y vientos) y *Ellerascial* (Poemas, 1978). Varios de sus trabajos han sido traducidos al inglés, francés, alemán, sueco y ruso.

El estilo de Radauskas se diferencia de todas las corrientes lituanas. El poeta contempla el mundo con escepticismo e ironía, sólo escucha los mitos que él mismo ha creado, una nueva realidad más tangencial que la que lo rodea, si bien las imágenes básicas están tomadas de ella. Todo canta a su alrededor, y esta musicalidad ha sido uno de los rasgos fundamentales de su poesía.

## FENOMENO FISICO

Ella está allí, en la noche, aniquilando la cama con su obstinada suavidad.  
 el cuarto, todo el mundo, encerrada en su coraza, como una ostra húmeda,  
 sin vida, sin recordar los susurros,  
 ni las manos,  
 ni el peso del cuerpo, como tampoco el extraño calor que la envolvía, sólo a sí misma transformada en una serie de olas electromagnéticas, sin habla,  
 sin sentido.  
 La felicidad gira en el espacio exterior.

## CLIO, MUSA DE LA HISTORIA

Sopla el viento de las pirámides,  
 De reyes y castillos,  
 De iglesias, esbeltas como lanzas.  
 De rellenas flores barrocas.

¡Oh, qué hermosa es la historia!  
 Las letras ruegan sus plegarias en las piedras.  
 Estremece el aroma a rosas marchitas.  
 El eco de los cantos de guerra se derrite.

¡La historia apesta como un depósito de cadáveres!

Un hombre poderoso gobierna el país.  
 Esclavos negros arrastran piedras.  
 La sangre fluye, veneno y vino.  
 Suenan las espadas, y el dinero.

Cuando leo la historia, tiemblo.

Y Clio, vieja puta,  
 Que vende verdades gastadas,  
 No le teme al veneno ni a las espadas,  
 Sólo a la luz del sol.

## DIA CALUROSO

Un delgado ciprés araña el cielo,  
 Y el perfume del día caluroso  
 Se expande sobre las heridas del paisaje.  
 Hermosos hilos atraviesan el corazón;  
 Sonríe aturdida y escucha  
 Sus propios gritos sin poder morir,  
 Como ni tú ni yo podemos.

Ella escucha: un pájaro de metal canta  
 En un árbol de cristal, caen frutos de cobre,  
 Tiembla en el vértigo de la muerte,  
 Por el pie dorado de un viejo fauno  
 Fluye una música suave.  
 Cuando te hayas fundido con los capullos invisibles  
 del árbol de cristal,  
 No te preocupes si la mañana  
 nunca llega.

dos maneras: las generaciones mayores se hicieron más introspectivas, reconstruyeron una visión idealizada de la Lituania que abandonaron y que ya no existía más que en su memoria. Protestas y lamentos fueron los rasgos más predominantes de su poesía. Solamente Henrikas Radauskas (1910-1970) se mantuvo ajeno a estas características y (tal vez gracias a ello) hoy está considerado como uno de los poetas lituanos más importantes de este siglo.

Las generaciones más jóvenes también fueron sorprendidas por el trauma del exilio, pero su lenguaje poético aún no había encontrado un anclaje demasiado profundo en la tradición nacional, pudiendo entonces dar voz a su angustia existencial de un modo sumamente original, muy personal, como si la pérdida de la patria incluyese el regalo de un nuevo idioma poético. Jonas Mekas (1922), quien comenzó también idealizando las duras condiciones de vida en su pueblo natal, fue profundizando en distintos lenguajes artísticos (el cine en modo especial) hasta conseguir una voz propia, dada al experimentalismo formal, al tiempo que adoptaba una posición más contemplativa e intimista. Uno de los más jóvenes autores que murió en el exilio fue Algimantas Mackus (1932-1965), cuya poesía desprovista de compromisos intenta reflejar el exilio como condición inevitable y fundamental del hombre del siglo XX.

Modificando el lenguaje popular del folklore lituano, Mackus mantuvo intactos sus lazos de parentesco con la herencia poética recibida de sus mayores, pero la intensidad de su simbolismo transformó las afirmaciones poéticas tradicionales en una metamorfosis donde la pasión de las fuentes dio lugar a una realidad nueva en que la imagen de la muerte lo invade todo.

En tanto, luego de atravesar una etapa en que la retórica del realismo socialista imponía su credo, los poetas residentes en

el país comenzaron a ver algunos frutos alentados por los suaves vientos de libertad que trajo Nikita Kruschov a partir de 1956.

Eduardas Mieozaitis obtiene en 1962 el Premio Lenin por su libro *El Hombre - Un Canto a la Humanidad*, una obra que unía resonancias socialistas a un humanismo poético inspirado sin duda por Whitman.

Justinas Marcinkevicius (1930), por su parte, no sólo se ha destacado como poeta, sino que también abrió nuevas posibilidades a la prosa y el teatro lituanos. Su tragedia *La Catedral* (1971) contiene un difícil y peligroso equilibrio político al confrontar la fe en el arte con las exigencias de una tiranía.

Sigitas Geda (1943) es quizás el poeta más interesante surgido en las últimas generaciones. En él se concretan elementos propios del clown de pueblo con tonos que recuerdan a la *Commedia dell'Arte* e incluso a François Villon, a quien Geda le dedicó un brillante ciclo poético. Crítico de las barreras impuestas por el realismo social, Geda alcanza su máximo vuelo al tematizar antiguos mitos del campesinado lituano o bien concentrados motivos urbanos por medio de un lenguaje sugestivo, rico en asociaciones e imágenes no siempre transparentes. Por último, en otro extremo pero no menos significativo, encontramos a Tomas Venclovas (1937), un poeta de enorme complejidad, sumamente intelectual y con una rigurosa estructura exterior que encuentra frecuentemente su marco de referencia en una cosmopolita concepción del mundo. A partir de 1978, Venclovas se halla radicado en los Estados Unidos. No obstante, puede señalarse sin mucho margen de error que tanto su poesía como la de Geda y también la de Radauskas, a pesar de las diferencias que encierran entre sí, han fundado las bases para una nueva tradición.

A través del desarrollo de la poesía lituana, con su creciente riqueza interior y sus ansias de apertura a las distintas voces de ultramar, se expresa todo un pueblo que espera encontrar en el espejo de los tiempos sus postergadas señas de identidad.

## PETRIFICACION

En la oscuridad no pude distinguir  
 Si se trataba de un muchacho o una chica,  
 Pero pude sentir su delgado tallo  
 Y escuchar el corazón inerte.

Una paloma llegó del cielo  
 Y se posó sobre la mano muerta.  
 Sé transformó en piedra. Vi aterrado  
 Cómo las ondas de mármol  
 Se expandían sobre el espacio y el tiempo.  
 Ni siquiera Dios podía detenerlas.



## Tomas Venclova:

en este fuego en este fuego en este fuego en este fuego  
 todo el espacio se ha replegado sometiéndose al tiempo  
 me sientes caer con dureza pero mi alma no se amilana  
 y esta Nada absoluta en que viven los desterrados  
 debería ser chispa y sustancia y un rayo de luz una apertura en este fuego

en un río en un río en un río en un río  
 las cúpulas del imperio están llenas de ecos y escarcha  
 en cuyas aguas tú eres mía un testigo y amparo que hoy  
 no ha visto mi rostro no me permitas regresar  
 de la imagen de los ocho puentes colgantes en un río

en nuestra tierra en nuestra tierra en nuestra tierra en nuestra tierra  
 las piedras estallan en pedazos y se detienen en arroyos silenciosos  
 mientras el invierno ha madurado y las hojas pierden su color  
 y nuestro cuerpos se resumen en cenizas y las cenizas en Nunca  
 y de Nunca a Nunca se escurrirá todo el espacio en nuestra tierra.

en esta noche en esta noche en esta noche en esta noche  
 la música se ha congelado y la materia dispersado  
 todo está preparado para morir si una sílaba fuese repentinamente libre  
 mientras las letras negras se destacan sobre papeles públicos  
 como esta noche la delgado ciega de las noches que no conduce a ninguna parte.

## Sigitas Geda:

He caminado por toda Lituania.  
 Encontré pájaros, mujeres y vientos.

Todas las vacas marchaban hacia el alba  
 y una enorme alondra marrón  
 aleteaba y se agitaba en el viento.

Largas alas y serpenteantes ríos,  
 y toda las mujeres eran mariposas.  
 Mis ojos cubiertos de hierba.

De las profundidades emergían  
 animales y se revolcaban en la tierra.

Estuve allí o no,  
 ¿o acaso sólo fue un sueño de lodo?

## RUSIA ARA

Rusia ara. Lejos de aquí.  
 Brilla el barro rojo.  
 Rusia es completamente roja.  
 Las cúpulas de las iglesias y la hierba.

Veo con grandes ojos  
 A los profetas rusos en el cielo.  
 Rusos y abedules  
 Se han envuelto en la extensión desnuda.

Nadie sabe cuántos días,  
 Cuántos soles amanecerán.  
 Pronto llega el otoño. Los bosques se herrumbran.  
 Sí, estamos en la edad de hierro.

## La educación presidencial.

Horacio Verbitsky.  
Editora/12-Puntosur.  
Buenos Aires, 1990,  
298 págs.  
Alrededor de A  
70.000



Hay dos grandes tradiciones de la reflexión política que están muy vivamente presentes en uno de los más complejos géneros periodísticos contemporáneos: el análisis del presente, visto como trama de intereses en perpetuo movimiento, pero también en unidades de tiempo que va entregando retazos semanales, hojas de un calendario que escapan al gran ciclo histórico pero que tampoco se entusiasman en la magia mítica de un día o de un instante.

Pondremos nombre a ambas tradiciones: una, podemos llamarla la de los infortunios del príncipe y del poder; otra, la de una escena pública regida por una lógica sonámbula y alienada que oculta el "alma verdadera" de la vida social. A los efectos de remitirlas a paternidades insospechadas, puede agregarse que los capolavoros a las que cada una homenajea acabadamente, son sin duda El príncipe de Maquiavelo en el primer caso; El 18 Brumario de Marx en el segundo caso. Joaquín Morales Solá, cuando escribía en Clarín, marcó el momento más alto de la primer tradición en el periodismo político argentino. El poder era una momentánea fortuna, los hombres políticos, inconscientes u obcecados, gozaban fatuamente un breve momento de gloria sin sospechar que podían estar marchando hacia el patíbulo. Una visión semejante, pero de raíz católica, y mucho menos pesimista por sus mayores compromisos con el orden político conservador, la expresa Mariano Grondona en La Nación y sus comentarios televisados.

Horacio Verbitsky pertenece a la tradición "brumaria". Observemos en su construcción del objeto histórico el contraste permanente entre una "escena abyecta" y un submundo yacente que encarna una veracidad histórica encubierta, pero cuya manifestación puede ser perseguida a través de los deformados síntomas que bullen en la superficie de la sociedad política, del Estado, de los grupos de poder, de las biografías afortunadas o arquetípicas.

Perseguidor de síntomas es Verbitsky, capturador de las señales visibles que a primera vista conforman un jeroglífico jurídico-económico pero que pueden ordenarse en un cedazo donde los datos adquieran el sentido de una sociedad histórica que es "una sola" pero con "múltiples sectores" (pág. 87) y en la que se trasluce una misma lucha social. Esta, aunque remotamente, remite para Verbitsky al dilema clásico de la apropiación equitativa del producto social en un espacio democrático sin distorsiones. Completa el ejercicio el agregado de un "toque Walsh".

Para Walsh, una escena muy comprimida y dramática, un bar en Avellaneda, un descampado suburbano, el escenario de un personaje, un nombre mal pronunciado escuchado por la radio, eran signos, pistas literarias cuya consistencia era la de un "crimen iluminador", una singularidad "tinta en sangre" que debía conducir a un desciframiento en dirección a las luchas sociales. Pero éstas estaban fuertemente "personalizadas", sometidas a biografías infames o a los heroísmos imprevistos de un hombre común. El maximum de esa personalización se obtenía con

la propia inclusión del periodista-novelistas en la trama histórica, para vivir la vida de sus personajes. La última "pista" de la verdad revolucionaria o, en su defecto, el olfato del represor, debía leerse en las huellas que terminaban en la máquina de escribir del periodista.

Verbitsky ha atenuado estos rasgos porque vivimos un momento atenuado, pero se percibe la propensión walshiana a organizar la información en un "cuadro de época" retratado en sus "tendencias encubiertas". Para Walsh, reconstruir el corazón de las tinieblas implicaba un golpe de destino en la vida del periodista-escritor. Quien había interpretado y rearmado las piezas de un enigma debía pagarlo con su autoincorporación a la zona de peligro que había quedado automáticamente configurada para el denunciante. Pero las "tramas ocultas", que en Walsh eran de naturaleza eminentemente militar y política, en Verbitsky son jurídico-económicas. Con ello, el relato pierde en dramatismo. Mantiene en cambio la carga de sarcasmo y moralización.

De todas maneras, el título y el subtítulo del libro ("De la derrota del '70 al desguace del Estado") sugieren líneas maestras de interpretación que los textos semanalmente concebidos no dejan entrever con tanta transparencia. Demasiadas veces el nivel ligado a los acontecimientos resulta innecesariamente enmarañado, así como suele desdibujarse la tesis central vinculada a la escasa resistencia del sistema político frente al empuje de los grupos económicos y mili-



tares. Nada de esto fragiliza esta considerable tentativa para erigir nuevamente un género privilegiado de escritura histórica, aquel que fusiona denuncia, información cotidiana compleja, construcción de cuadros generales de conflicto y sentimiento abismal por las incógnitas del presente.

El único modo en que no pierda actualidad un comentario periodístico no es su don de previsión ni su fortuna para detectar legalidades históricas. Es su escritura crítica y las reglas de verosimilitud interna a su lenguaje. Este libro de sonoro guiño flaubertiano mantiene el interés de lo escrito "al calor de la hora" porque preserva la tensión entre la inverosimilitud siempre calculada de los hechos y la verosimilitud irracional de la narración periodística.

Horacio González

## Fútbol argentino.

Oswaldo Bayer.  
Sudamericana. Buenos  
Aires, 1990, 155 págs.  
Alrededor de A 50.000



"La vida es una pelota", dice Bayer al final de su libro, "pero por lo menos pateámosla con alegría y hacia adelante". Este texto compuesto por el autor de Los vengadores de la Patagonia trágica y de Di Giovanni, el idealista de la violencia no podría ser, con esos antecedentes, una mera cronología de los artistas que ilustraron nuestro deporte más popular. Están, sí, muchos de los apellidos que cualquier hincha de fútbol conoce por haber oído hablar de ellos o por haberlos visto jugar, desde Ochoa, Erico, Bernabé y Sastre hasta Aymar, el "Beto", Bochini y Maradona. Para evitar que la enumeración de jugadores se convirtiera en un simple catálogo de los sabios del balompié, cada tanto Bayer detiene su relato y deja hablar a quienes formaron parte e hicieron el fútbol: Pedernera, Marzolini, Boyé, Houseman y otros interviene con comentarios que resultan particularmente atrayentes cuando el tema es polémico, como la expulsión de Rattin en el partido contra Inglaterra, en donde las versiones de Perfumo, del árbitro Coerezza y del propio Rattin se contradicen entre sí.

Pero Bayer incursiona en terrenos del ámbito futbolístico mucho menos concurridos por la mayoría de los lectores aficionados, como las historias de los clubes, de sus orígenes sociales y de sus nombres (así, Argentinos Juniors se llamaba inicialmente Mártires de Chicago). También deja delineados los momentos más importantes de la lucha sindical de los jugadores, la creación de Futbolistas Argentinos Agremiados, los conflictos y las huelgas.

Las interpolaciones de carácter político que acompañan al relato pueden resultar, en más de una oportunidad, algo molestas. A veces por innecesarios, otras veces por dudosos (refiriéndose al inicio del Mundial '78 y a Videla, Bayer dice que "mientras la platea lo aplaude, las populares lo silban. Una forma de resistencia popular"), estos comentarios no dejan de ser, a pesar de todo, saludables para un lector que desde hace setenta años prácticamente sólo tiene acceso a la versión oportuna y casi siempre malintencionada de la revista El Gráfico.

No es éste un trabajo del calibre y de la profundidad que caracterizaron al de Di Giovanni... Por momentos, hasta hay un tono de voz falseado que recuerda al prototipo del hincha de fútbol, como si Bayer se viera obligado a rebajarse para ser comprendido. Tal vez, y muy probablemente, el lector de Fútbol argentino no sea el mismo que el de Di Giovanni..., pero también es cierto que los temas condicionan el tono del discurso, y que no hay una terminología técnica para decir "toco y me voy".

El fútbol como expresión de masas ha sido analizado con anterioridad en diversos trabajos. La originalidad, o la validez, de Fútbol argentino reside, entre otras cosas, en que es un texto escrito por un hincha para hinchas, lo que no deja de ser un acto muy generoso.

Pablo Betesh

## RECIENVENIDOS

Menahem Begin. Anatomía de un líder. Sasson Sofer. Gedisa. Buenos Aires, 1990, 290 págs. Con pretensiones de superar los límites de la "mera" biografía, intenta contribuir a la historia de las ideas revelando cómo el oscuro conspirador Brest-Litvok llegó a encarnarse como el líder de la joven nación judía. Merece mencionarse la exposición de puntos ciegos de la poco conocida campaña de independencia nacional, así como también la interesante hipótesis sobre el modo en que la facción intelectualmente superficial de la derecha sionista ganó el dominio

político. Sasson Sofer es conferencista sobre Relaciones Políticas Internacionales en la Universidad Hebrea de Jerusalén.

La Perestroika económica. Una revolución en marcha. Abel Aganbegyan. Grijalbo. Buenos Aires, 1990, 321 págs. El punto de vista privilegiado del "arquitecto" del proyecto reformista que encabeza Gorbachov en la Unión Soviética. Este especialista en Economía Teórica y Aplicada sostiene que se ha abierto una nueva y novedosa fase histórica en lo que él llama la renovación de la dirección en el campo socialista. Esta comenzó luego de una etapa (1985 - 1987) que se dedicó a elaborar la concepción de un nuevo sistema

global de conducción junto al programa encaminado a implantar una verdadera reforma económica radical. El nuevo desafío, según el autor, es pasar adecuadamente de las palabras a los hechos o, dicho de otra manera: comenzar el período de transición del antiguo sistema de administración mediante órdenes a uno basado en la civilización de los métodos económicos (desarrollo del mercado, mecanismos financieros y crediticios, estímulos e incentivos económicos). Finalmente, sostiene que el primer y fundamental motor de la reforma de los años '80 y '90 es la "democratización", que estará basada en los insuperables mecanismos de la racionalidad y el consenso.

La vieja guardia sindical y Perón. Sobre los orígenes del peronismo. Juan Carlos Torre.

Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 269 págs. El autor, ya conocido por sus estudios sobre la relación entre los sindicatos y el peronismo, intenta esta vez diseccionar el momento cumbre que tuvo lugar entre el golpe de estado de junio de 1943 y las elecciones de 1946. El enfoque se centra sobre la relación fundamental que se establece entre la figura del coronel Perón y la llamada "vieja guardia sindical", nudo esencial en la prehistoria del novedoso movimiento. Una de las hipótesis que se confirman a lo largo del libro es en torno del perfil del peronismo, que deja de ser el

mítico lugar de reencuentro feliz de lo nacional y popular, pasando a ser la confluencia histórica de los sectores obreros urbanos con un liderazgo que derriba las barreras que los confinaban a una ciudadanía de segunda clase.

De este modo, el peronismo es reincorporado a la historia como un capítulo, por cierto decisivo, en la integración de la comunidad política nacional. Las vicisitudes de la vieja guardia sindical pueden ser consideradas como la expresión indirecta de la presencia de una clase trabajadora fuertemente constituida, en la fusión compleja de antiguos y nuevos mundos obreros en el marco de una coyuntura de industrialización.

**La revolución tecnológica y la telefonía argentina.**  
*Alejandra Herrera.*

Legasa. Buenos Aires, 1989 (distribuido en 1990), 273 págs. Alrededor de A 100.000



La cuestión de la Revolución Tecnológica en la Argentina ha trascendido sólo en sus aspectos más frívolos, creando la ilusión de un futuro plagado de botoncitos y figuras de múltiples colores.

Los cambios políticos e institucionales necesarios para arribar a ese provenir venturoso se han presentado con alegre fatalidad. El cambio hacia el mundo destellante de la tecnología es uno: privatizar.

Mientras lo moderno está allá lejos, nosotros, los antiguos, damos un salto por sobre las cabezas de los creadores de las nuevas sociedades y firmamos al pie de extensos contratos de transferencia, sin detenernos a leer sus términos.

Así las cosas, la discusión queda encerrada en un mecanismo binario: lo bueno o lo malo, lo moderno o lo antiguo, lo privatizante o lo estatizante. Mientras tanto, costosos estudios financiados por centros de poder político y económico alimentan esa lógica en función de nuevas estrategias de acumulación de capital.

El caso telefónico, modelo elocuente de lo que representa esta nueva tendencia —en tanto ha incorporado una parte importante de la más reciente generación de tecnología (la electrónica) y lleva la delantera en cuanto a los cambios institucionales más impulsados por el nuevo esquema de poder (privatización-desregulación)— se ofrece como ejemplo para un análisis profundo. Eso es lo que hace Alejandra Herrera.

Su texto es producto de una minuciosa investigación de más de cuatro años, en donde se encuentran muchos elementos para formar un criterio de evaluación de las decisiones tomadas en el sector de la telefonía y sus implicancias en la estructura económica del país.

Sin embargo, cabe objetar que el libro en cuestión no termine de elaborar una respuesta capaz de doblegar el discurso dominante. Rompe de intención con lo que aquí se denuncia como frivolidad, pero su lectura se vuelve de difícil acceso, requiere un detenido estudio y un previo aprendizaje de cuestiones técnico-económicas específicas de la materia.

Quizás esta dificultad insalvable, por la complejidad del



tema, sea una causa del apresuramiento por materializar el esquema más difundido en la actualidad.

Queda claro luego del análisis realizado por la Herrera, que la privatización-desregulación es una opción (no la única) que interesa a los grandes grupos económicos y que no es garantía de avance.

Esto no quita que los teléfonos puedan andar mejor si el Estado se desresponsabiliza del servicio, pero no asegura un beneficio social. Sólo contribuye a reforzar un modelo de acumulación que tiende a concentrar el poder y el dinero en pocas manos.

Pablo A. López

**Sajarov. La razón y lo sagrado.** *Jean Pierre Barou.* Editorial Gedisa. Barcelona, 1988 (distribuido en 1990), 141 págs. Alrededor de A 60.000



Los biógrafos pretenden estar dotados de sentimientos especiales, intuiciones agudas acerca de los motivos que empujan al género humano. Pretenden, incluso, ser los verdaderos historiadores, los que están relacionados con la verdad de manera más adecuada. La antigua y honorable distinción analítica helénica entre historia y biografía (Polibio, con el posterior reconocimiento de Plutarco) ha sido



negada, sistemáticamente, por una corriente del siglo XX (no sólo el detestado Ludwig en su "Die Kunst der Biographie") que ha ido embolsando, en noche hegeliana, todos los aportes que soporten la idea eminentemente política que al "hombre total" lo forman arquetipos ancestrales, alejados de las fuerzas productivas y la materialidad de la "Kultur". Así, la biografía es un tipo aceptado de historia, quizás el mejor. De instrumento de investigación social e histórica ("onomatización" de la historia) se transforma en escape de la investigación social e histórica.

Jean-Pierre Barou cumple al pie de la letra con lo previsto. El libro es, según sus palabras, un homenaje-biografía, es decir: un experimento de escritura ("omematge") es una ceremonia de fidelidad) encaminado a capturar la potencialidad de la vida individual de Sajarov, más que su realidad. Sajarov no es el real, sino el potencial, el guía del espíritu hacia territorios inexplorados de la sensibilidad humana. El físico ruso, creador de la bomba termonuclear soviética (1953), es el soporte de carne y hueso de un movimiento que pasa, según una lógica irrefutable, del científico-sin-igual al metafísico fuera de lo común (sic). Se parte de "el aprendizaje" (p. 25) donde se comprueba la pureza del *ens moral* (¿Marxista? ¡Jamás! ¿Revolucionario? Menos aún, nos advierte Barou), su carácter sagrado, divino. Aquí la biografía a la Maurois se une con una variante ideológica de la nueva derecha francesa: el "disidentismo". La biografía-homenaje se trastoca en una manera pobre de reconstruir la historia y, a la vez, en una caricatura del *progress* francés sobre la disidencia política interna real en la URSS.

El desarrollo "plutarquiano" de la formación de Sajarov sigue con la descripción minuciosa de los mojones existenciales de este miembro de los *exempla maiorum*. El lector participa del viaje de la bomba a la disidencia, de Stalin a la libertad de conciencia, de físico a ciudadano del mundo: la liberación progresiva de la mente de las cadenas odiosas que la contaminan sin remedio (sic. p. 72). Barou encuentra fuertes paralelos con otros pensadores que enfocan el problema del planeta (sic) a una gran distancia (por decir lo menos) de la política y las ideologías, colocándose en el único ámbito justificable: la moral. Sajarov es un Bergson, un Jankélevitch, un Foucault, todos víctimas del control con "C" mayúscula...

¿Quién es él?, se pregunta Barou (y también el lector perspicaz). Es... un Pushkin, un poeta de estatura moral gigantesca que jamás olvidó la tierra nutricia (sic), la voz eterna de la felicidad de las tradiciones humanas de la Rusia prebolchevique...

Este libro de Barou, sin duda, sería una excelente ilustración en el libro del historiador alemán Eduard Meyer, los *Kleine Schifften* (1910), cuando afirmaba bruscamente: "...aber eine eigentlich historische Tätigkeit ist sie (Biographie) nicht..." ("...la biografía no es una verdadera labor histórica...").

Antonio Rosa

# Cántaro

## NOVEDADES

**La chispa de Perón**  
de Fermín Chávez y dibujos de Nik.

El arte de la política en setenta relatos con humor, sarcasmo y sentencia.

La Chispa de Perón



De Washington a Reagan: **Trabajadores y conciencia de clase en los EE.UU.**

Pablo Pozzi y otros.



## Los Libros del Universitario

**Estado y Sociedad en el Pensamiento Clásico.**

Prólogo y compilación de Juan C. Portantiero y Emilio de Ipola.

**Autores:** Stuart Mill - Toqueville - Marx Engels - Durkheim - Weber - Parsons - Lenin y Gramsci.



**Estado y Sociedad en el Pensamiento Norte y Latinoamericano.**

Prólogo y compilación Alberto J. Pla.

**Autores:** Beard - Monroe - Parrington - Roosevelt - Bolívar - Arnaud - Martí - Calero - Thernborn - Mariátegui - Bolaños - Castor - Cancino y Blakburn.



**Estado y Sociedad en el Pensamiento Nacional.**

Prólogo y compilación de Waldo Ansaldi y José L. Moreno.

**Autores:** Allub - Chiaramonte - Halperin Donghi - del Campo - Ikonicoff - Portantiero y Groisman.

**La batalla de la inteligencia:**

Ciencia, universidad y crecimiento. De Augusto Pérez Lindo.

I. Ciencia y sociedad. II. Teoría del sistema universitario. III. Diagnóstico. IV. Alternativas.

## Los Libros de HOY

El Peronismo Alternativo: **J. W. Cooke**

Una obra de Richard Gillespie (autor de Soldados de Perón)

**Argentina entre el orden y el desorden internacional.**

**Autores:** Carlos Escudé - José F. Westerkamp - Roberto Bouzas - Pablo Pozzi - Silvia Canela - Marcos Alvarez García

J.W. COOKE



**Cara y contracara de los grupos económicos:**

Estado y promoción industrial en la Argentina. De Eduardo Basualdo y Daniel Azpiazu.

**Respuestas a la crisis educativa.**

Compilado por Cecilia Braslavsky y Daniel Filmus.

**Autores:** Saviani - Braslavsky - Brunner - Sa Barreto - Carbone - Malta Campos - Namo de Mello - Llomovate - Filmus - Barco de Surghi - Rodríguez - Vior y Tedesco.

**Cántaro editores**

Córdoba 2227 - (1650) San Martín Tel. 755-4400

"Todos somos humanos" no es una disculpa, sino pura arrogancia (Karl Kraus).

# LA VERONICA

Una columna de Martín Caparrós

Como el vuelo de un capote que no espera toros, que aletea por el solo placer de la verónica: es posible que La Perla del Emperador, de Daniel G., sea finalmente la novela de la finura: todo allí queda dicho como al desgaire, con meñique rizado. Nadie se hace cargo de palabras que fluyen desde narradores etéreos que toman siempre la palabra ajena para contar historias cuyo significado pretenden —sistemáticamente— desconocer —en cualquiera de las filiaciones posibles de la palabra: desconocer. No se impone al lector la ordalía de discriminar voces e intenciones, no se ve cuerda que se tense para disparar una escritura: el blanco y la flecha y el arquero son por momentos todo uno, indefinición gozosa donde nada fuerza, historias precisas por lo ambiguo, frases que bogan aristócratas en una máquina de deslizamientos y deslices: objetos como hielo entre las manos, que se deslizan hacia la desaparición. La desaparición. En la finura,

la luna...". Los cuernos de la luna, islámicos, caricias.

A veces, los pases del cornúpeto se resuelven en un arte geométrico. Otras, pocas, la geometría se disuelve en el aire: hu-yó lo que era firme, y solamente.

Lo fugitivo permanece y dura.

Aunque quizás todo se resuelva citando al Eclesiastés: "Y dije para mí: 'Heme aquí engrandecido y crecido en sabiduría, más que cuantos antes que yo fueron en Jerusalén, y hay en mi mente mucha ciencia y sabiduría'. Di, pues, mi mente a conocer la sabiduría y a entender la locura y los desvaríos, y vi que también esto es apacentarse de vientos, porque donde hay mucha ciencia hay mucha molestia, y creciendo el saber crece el dolor, y todo es vanidad" (1.16). O, si no: "La sabiduría da al sabio una fuerza superior a la de diez



ra, una metáfora —voluntaria involuntaria— de una cierta idea de la patria. En los mares lejanos, lo argentino no existe porque ya no existe y dejan de existir, también, los mares y los témpanos. Todo fluye hacia ninguna parte y vuelve a conformarse —¿conformarse?— en una inexistencia diferente. Ya lo decía, previsor, el zélide San Isidoro: "*Margarita prima candidarum gemmarum*... La primera de las piedras blancas es la perla, o margarita, que se forma con el rocío del cielo, absorbido por las conchillas en determinadas fases de

poderosos que estén en la ciudad" (7.19), y seguir citándolo: un libro que encierra a uno y su contrario, ser y no ser, como en la mejor película de Lubitsch, transformado por obra del poder del libro en tener y no tener como en el peor guión de Faulkner. Decía: ¿si un libro quiere poder debe abarcar todas las posibilidades? O si no: ¿el poder está en el libro groseramente sólido, monolítico, el que se vuelve uno en la embestida? O incluso: ¿hay, en libros, poder?

Un traje que nada justifica.



La autoconciencia de las palabras, digo: aquello que las lleva a ponerse de manifiesto, a exhibir sus plumas en juegos, citas, referencias. Metáfora pobremente biológica: pensarla como una crisis del crecimiento, del reconocimiento de sí, afirmación lactante, o adolescente. Y que sólo una vez dejada atrás, las palabras, las frases, pueden hacer su vida. (Poder) usarlas, entonces, con la inocencia que trae haber perdido la inocencia, con la supuesta inocencia de no tener que demostrar a cada paso que se la está perdiendo. Extender: quizás pensar lo mismo para las estructuras narrativas. Resignarse: ellos, de todas formas, ya lo saben.

Ayer no fue martes y, al final, hoy será martes todo el día.

El gesto, la verónica, que se crece en la repetición que en ella significa. No hay Platón: la repetición no degrada: es condición de su existencia. Había, en Pinar del Río, una repetición que no era parodia; si acaso invento de lo que ya fue, condición siempre previa. En un bar con colores de trópico, un grupo de músicos —guitarras, guitarrones, tumbadoras, maracas— tocan para que el cantor improvise décimas. Hay sudor, y alcohol en los sudores. Hasta que

entra un negro, pide su lugar, y los músicos lo acompañan con aire caribeño en su décima, que ataca a la del otro cantor. Por menos que eso —por una escena idéntica, sin trópico, vieja de cien años— se cerraba la época que quiso fundar los restos de un país ya demasiado tarde. Aquí también suben los tonos, los versos se exaltan, flechan las palabras. Vuela un conato de violencia que no llega a serlo, y todo se resuelve, finalmente, en los compartidos por los dos contendientes a Martí, Fidel, la patria, la plaza y el alcohol lugareño. Acerca del nacionalismo —los símbolos sacros— como potencia unificadora de las pasiones, disolvente de las pasiones, como instancia reguladora para eliminar los conflictos. Pienso con terror en un final del Martín Fierro en que el epónimo y el negro cantasen, a dúo, las estrofas del himno de la Patria.

¿La derrota de no ofrecer batalla?

Como si el toro y el torero se concertaran para morir a coro, después de la verónica, más tarde, en la estocada final. Como si imaginaran —ambos— que existe un pathos que no establece diferencias. Como si no supieran —ambos— que en esa igualdad se cierra cualquier posibilidad de ir más allá.

Porque las últimas palabras siempre son falaces. Wilde, supuestamente, pidiendo champaña en su agonía: "Me muero co-



mo he vivido, por encima de mis posibilidades". En las antípodas, un gramático francés del siglo XVII: "Me estoy por morir o estoy por morirme: ambas locuciones son correctas".

¿Qué sabe el toro de la verónica en el aire, del pase en el que pasa?



**Torcuato S. Di Tella, Hugo Chumbita, Paz Gajardo, Susana Gamba**  
1ª Reedición del **Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas**

Este diccionario comprende más de quinientos conceptos básicos de sociología, política y economía. Se trata de un ámbito de las ciencias sociales y políticas cruzado por diferentes visiones y teorías, las cuales están representadas en los aportes de un centenar de especialistas que colaboraron en los artículos temáticos.



**Escuela freudiana de Buenos Aires**

**La formación del analista**

La formación del analista se inscribe en una ética que bordea lo real y articula análisis del analista, práctica clínica y lectura de textos. Implica, también, un trabajo siempre fragmentario. En esta perspectiva, el presente libro reúne escritos psicoanalíticos que en su diferencia invitan a continuar la lectura sin proponer el saber de una obra que se pretenda completa.



**Puntosur editores**

# SADE: LA ACTUALIDAD DE UN PERVERSO



*Muy lejos ya de la hojarasca del escándalo, Sade ocupa hoy un lugar bastante apacible en las divinas marquesinas de la cultura.*

*Condenado al oprobio, la cárcel y el silencio póstumo, el autor de **Justine** llegó a imprimir su propio nombre a uno de los rasgos esenciales de la humana criatura. Muy lejos ya de pornógrafos y taxonomistas, su obra reviste un interés que alcanza igualmente al Siglo de las Luces y las*

*sombras de estos días. Artículos importados de la misma Francia y textos de fabricación vernácula intentan precisar las razones de esa contemporaneidad. **Babel**, publicación señera en la equivocación puntual y la efemérides tardía, recuerda de este modo que el 2 de junio pasado se cumplieron doscientos cincuenta años del nacimiento del discípulo Marqués.*

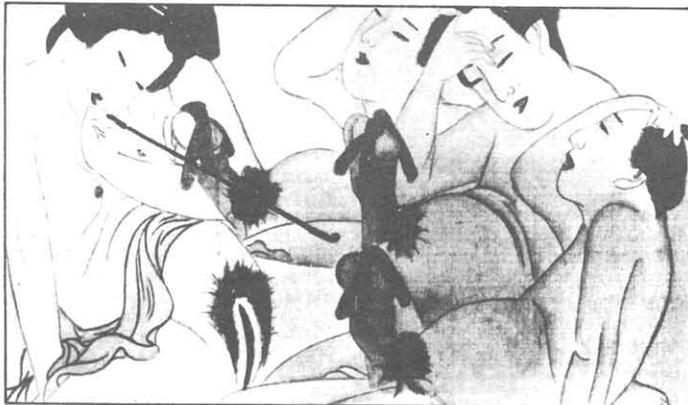
## SADE EN NUESTRO HORIZONTE

Contar al marqués de Sade entre los clásicos del siglo XX no es una paradoja. Con seguridad, muchas de sus obras fueron publicadas durante su vida, y, entre ellas, la más importante de cuantas ha escrito, la *Nouvelle Justine*, seguida de *Juliette*. No obstante, de aquello que se conoce de Sade, más de un tercio está constituido de obras póstumas. Pero las obras de Sade no han hecho su aparición oficial sino en nuestros días. Entre 1800 y 1920 se supo, por la aureola sangrienta que rodeaba el nombre maldito de Sade —y que sus descendientes en el siglo XX procuraron heredar—, que “las infames novelas de *Juliette* y *Justine*” existían; pocos las habían leído, nadie había osado citarlas o indicar sus títulos en una obra publicada. Aunque Flaubert (lo sabemos gracias a su correspondencia) era llamado por sus amigos “el Viejo” —nombre que ellos daban igualmente a Sade. Baudelaire seguramente lo ha leído, así como Maupassant; él ha alimentado subterráneamente una gran parte de la literatura del siglo XIX, si bien Hugo no le consagra más que una mención imbécil en *Les Tables tournantes de Jersey*. El era demasiado prudente y “poético” como para hacer hablar al León de Androcles en alejandrinos.

Y entonces vino Apollinaire. El consagró al Marqués una de las recopilaciones de los *Maitres de l'amour*, citó abundantemente *Justine* y *Aline et Valcour*, escribió un prefacio donde se puede leer: “Sade, uno de los espíritus más libres que ha existido jamás”. Maurice Heine le consagró parte de su vida, publicó las ediciones definitivas de los textos inéditos o mal leídos, escribió prefacios y artículos de una impresión y una elegancia notables. Pero fue Gilbert Lely quien se encargó de publicar, con más de diez volúmenes de inéditos, las obras completas del Marqués. Nadie hoy en día se atrevería a sostener que un conocimiento pormenorizado del siglo XVIII pudiese obviar la lectura atenta de sus obras.

El término sadismo —uno de los dos componentes de la pulsión sexual del hombre— se encuentra íntimamente vinculado al nombre del Marqués. En sus libros apenas se habla de otra cosa que de crímenes; su obra, en efecto, es escandalosa. Blanchot veía la fuente de este escándalo en la preferencia de un “individuo aberrante” sobre el cual toda la obra se halla fundada. La fórmula es perfecta, en cuanto contiene los dos términos: aberración e individuo.

Toda historia de la filosofía enseña que de Descartes a Hegel se pasa de las filosofías de la conciencia a las filosofías de la conciencia de sí. Aquellas se apoyaban precisamente sobre la noción de individuo, al cual sacrificaban al hombre, representante de su especie y testigo de la naturaleza humana. El siglo XVIII se encuentra totalmente de aquel lado; deístas o ateos, todos reemplazaban la metafísica de Dios por la metafísica del hombre. Sade se sitúa resueltamente del lado de la conciencia de sí, junto a la filosofía de las luces y todo el pensamiento de su siglo. Pues Sade es un filósofo, en tanto sus novelas son una reflexión sobre la libertad y la liberación de los hombres. Sumergido en la historia de su tiempo, él sabía que el motor de toda acción es la negatividad, que se manifiesta bajo la forma del deseo. Conocía, al mismo tiempo, que deseo y goce no deben confundirse —siendo el uno el asesino del otro. Muchos de los moralistas de su siglo lo habían notado, y habían decidido una supresión o una limitación ordenadora del deseo: las pasiones no tenían buena reputación en el siglo XVIII. Sade adopta el partido inverso, que luego sería reivindicado en la *Fenomenología del espíritu*. Para pasar de Descartes a Hegel —del sensualismo a la ética de la negatividad— se debe leer a Sade.



### LA FAMILIA

El marqués de Sade nació de una de las más antiguas familias provenzales: sus antepasados pueden rastreadse al siglo XIII, en Avignon. Hugues de Sade, llamado “el Viejo”, desposó en 1325 a Laure de Noves. Laure, célebre por haber sido el objeto de la pasión de Petrarca, vela como un ángel sobre la familia: el abad de Ebreuil, tío del Marqués, le consagra una obra precisa y agradable, y el Marqués mismo, en una carta a Mme. de Sade, cuenta cómo se le apareció en sueños en la prisión. Jean-Baptiste-Joseph-François, conde de Sade, señor de La Coste, de Saumane, co-señor de Mazan, hizo carrera de diplomático y militar. En 1733 se casó con Marie-Éléonore de Maillé de Carman, emparentada con los Borbones y dama de honor de la duquesa de Bourbon. En Aline et Valcour, Sade escribe: “Aliado, por mi madre, a todo aquello que la realeza tenía de más grande; heredero, por mi padre, de todo aquello que la provincia de Languedoc podía tener de más distinguido; nacido en París, en el seno del lujo y de la abundancia, creo, desde que tengo uso de razón, que la naturaleza y la fortuna se han reunido para proporcionarme sus dones”.

El nació el 2 de junio de 1740, y pasó los primeros años de su vida en el hotel de Bourbon, como acompañante del pequeño príncipe Louis-Joseph. A los cuatro años fue confiado a su tío, abad comendatario de Ebreuil, famoso por su actividad literaria y por su vida sentimental. El abad fue para el niño, de quien se ocupa entre 1744 y 1750, no un profesor de moral, pero sí, al menos, un excelente profesor de letras, convirtiéndose, a través de la debilidad y el escándalo, en uno de los parientes más próximos a su suerte.

Egresado del colegio Lous-le-Grand, Sade entra a los catorce años en la Ecole des Che-

vaux-Légers, de donde sale tres años más tarde como corneta del regimiento de carabineros del conde de Provenza. En 1763, al fin de la guerra de los Siete Años, es promovido al grado de capitán de caballería. Pero entonces el Marqués comienza a hablar de sí mismo como de un jugador y un libertino (uno de sus amigos habla de su promesa de no jugar más de un luis por día; esto es: entre 150 y 200 francos de la moneda actual). Los asuntos financieros del conde de Sade, su padre, están lejos de ser prósperos, por lo cual convenía que Sade tuviese un matrimonio que asegurara su situación económica. Por esta época él se hallaba enamorado de Mlle. de Lauris, joven hija de la nobleza de Avignon, pero su padre resuelve su matrimonio con Renée Pélagie de Montreuil —hija de un presidente de un tribunal impositivo, de nobleza reciente. Dicha boda tuvo lugar el 17 de mayo de 1763.

Claro que este matrimonio de razón, al que se oponía el amor violento que Sade sentía por Mlle. de Lauris no podía dejar de ser una cadena. Renée de Montreuil se muestra al comienzo como una esposa reservada, sin ningún atractivo aparente, para transformarse súbitamente, en el momento de los procesos judiciales, en una leona dispuesta a todo por defender y ayudar a su esposo, así como a proporcionarle, en cuanto ella podía, sus placeres. Luego de su detención, ella fue admirable, soportando la cólera injusta del prisionero, para, después de la liberación del Marqués en 1789, separarse de él y adoptar el partido de los niños. En cuanto a éstos, ella le había dado tres: una niña y dos varones.



### LOS ESCANDALOS

El 29 de octubre de 1763 el Marqués de Sade, acusado de libertinaje y sacrilegio, es arrestado y detenido en Vincennes (la relación, para Sade como para los otros grandes libertinos del siglo XVIII, entre sacrilegio y sexualidad es, desde ya, notoria). El conde de Sade, contando el suceso a su hermano, el abad, habla de “una pequeña casa arrendada, muebles tomados a crédito, un libertinaje desmedido que se había realizado fríamente, impiedad horrible, de la cual las niñas han sido obligadas a hacer la declaración”. El 13 de noviembre, Sade es liberado, con orden de residir en Echauffour, Normandía, en el castillo de los Montreuil.

Durante cinco años, Sade mantendrá relaciones diversas con actrices: una que ama, Mlle. Collet, y, sobre todo, la Beauvoisin, que lleva consigo a Provenza, permitiéndole hacerse pasar (ya que no necesita obligarla a hacerlo) por su esposa. El 3 de abril de 1768 —domingo de Pascua— el Marqués conduce a una mendiga a su “pequeña casa” de Arcueil, y la fustiga vigorosamente. Amenazada de muerte, ella escapa, y consigue amotinar a las comadres de la villa. El 8 de abril, el Marqués es encarcelado, por orden del rey, en el castillo de Saumur, y después es transferido a la fortaleza de Pierre-Encise, en Lyon. Después de haber indemnizado a Rose Keller —que por algunos golpes de látigo recibió la suma de 24.000 libras— y de haber hecho valer delante del Parlamento de París las cartas de abolición obtenidas de Luis XV, el Marqués es liberado, asignándosele su castillo de La Coste como residencia forzada.

En junio de 1772, durante una orgía en Marsella, él hace absorber pastillas afrodisíacas a varias prostitutas reclutadas por su lacayo. Las jóvenes se creen envenenadas, y el Marqués, acusado de envenenamiento y sodomía, es confiado al canciller de Maupeou, enemigo de la familia Montreuil. Si bien los cargos carecen de fundamento, el Marqués es condenado a muerte, junto con su valet. Consigue huir, pero su condena lo obliga a la muerte civil.

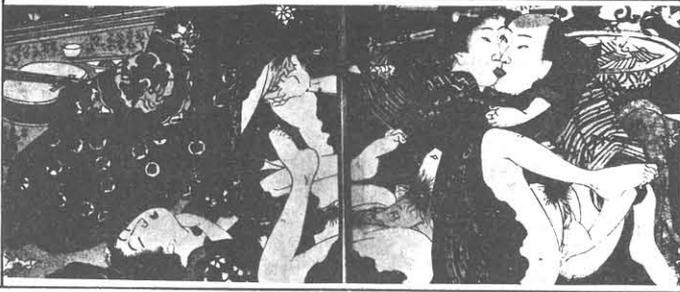
El 3 de julio de 1772, Sade escapa hacia Italia, llevando a su cuñada, Anne de Launay. Su suegra, que no le perdona la deshonra de la segunda hija, obtiene del rey de Cerdeña el encarcelamiento de su yerno en el fuerte de Miolans en diciembre de 1772, donde debía permanecer hasta el 20 de abril de 1773. Sade adopta la conducta habitual de un detenido: abrumar a la administración de cartas y recordatorios para afirmar su inocencia, la injusticia de su encarcelamiento y el mejoramiento de sus condiciones de vida. Al mismo tiempo, prepara su evasión, que realizaría en abril, gracias a los relajamientos del régimen penitenciario que él mismo había obtenido.

En 1774, en Lyon, el Marqués y su lacayo Carteron habían contratado, para su servicio en La Coste, una cocinera, cinco criadas y una secretaria muy jóvenes. Este “servicio” excedía las normas habituales del trabajo doméstico, y los parientes presentaron querrela y reclamaron a sus hijos, de los cuales uno por lo menos debía ser confiado al abad de Sade, y difundieron los “horrores” de la marquesa y de Sade. El asunto fue silenciado. Después de varios escándalos con niñas de Montpellier contratadas como sirvientas, el segundo escándalo se desata luego del regreso de Sade desde Italia, en noviembre de 1776. Un tal Trillet viene a reclamar a su hija Catherine, si bien ésta, ya mayor, no está obligada a seguirlo. El padre, furioso, dispara dos veces sobre Sade, afirmando “que le había sido dicho que podía matarme, y que nada le ocurriría” (Sade). El hombre luego huye a Aix, donde Sade sigue amenazado de muerte.

Mme. Montreuil solicitaba en París que concluyese el arresto en Aix, en interés de su hija y de sus pequeños niños. Así, el 13 de febrero de 1777, el Marqués es arrestado y enviado a Vincennes. Una carta sellada indica que él depende del rey, y no del Parlamento de Aix, y que la cesación del arresto de Aix no le devolverá la libertad. Pero él es reconocido inocente de la doble acusación de envenenamiento y sodomía, y su pena por “orgia escandalosa” es reducida a una amonestación del Parlamento y a una prohibición de per-

manencia en Marsella por tres años. No obstante, permanece encadenado en París por tres años por el inspector Marais: la carta sellada no lo impide.

El 16 de julio de 1778 el Marqués escapa de su escolta. Vuelve a La Coste y lleva una vida semiclandestina, pero el 26 de agosto es vuelto a arrestar por Marais, que rodea el castillo. Sade entra en las tinieblas de la prisión por once años.



## LAS PRISIONES

El castillo fortificado de Vincennes, donde se encerraba a los detenidos de derecho común y a ciertos prisioneros de alto rango, no era desconocido para Sade. El había estado allí en 1763, y permaneció durante dieciséis meses antes de su evasión a Valencia. No obstante, durante los primeros meses de su detención, él atraviesa períodos de esperanza luego de otros de desaliento. La marquesa de Sade le hace comprender que su liberación depende de que Mme. Montreuil presente la carta que ha reclamado.

Sade no cesa de protestar contra el carácter arbitrario del reglamento penitenciario, que no hace nada por el bienestar de los detenidos, presentando, al mismo tiempo, el carácter absurdo e ilógico de todos los reglamentos. Pero nada le resulta tan insoportable como ignorar el término de su encarcelación: "No puede existir razón alguna para que yo no conozca mi término. Resulta claro que él está fijado, que es una consecuencia de mi juicio, y que ha sido fijado como aquél".

Dos eventos destacables: en primer lugar, la ferocidad del prisionero —que reprocha a su esposa las cosas más extravagantes: así, por ejemplo, la acusa de engañarlo con uno de sus viejos valets. Pero esta obsesión se manifiesta también de una forma más sutil: el Marqués está persuadido de que cada carta que recibe posee indicaciones ocultas sobre el momento de su liberación. Claro que la detención no está consagrada solamente a esas locuras: su ocupación es la lectura, cuando se le permite. Un catálogo de sus libros, en el momento de su transferencia a la Bastilla, reúne títulos tan diversos como *Dolbreuse*, la *Logique de Nicole*, *Marivaux*, las obras de *La Harpe* y los *Voyages de Bougainville*. Por otra parte, Sade escribe *G. Lely* ha encontrado, entre los archivos familiares, un volumen de *Oeuvres diverses*, anterior al texto más antiguo que conocemos, el *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, que data de 1782, donde Sade afirma sus ideas materialistas, su negación de la inmortalidad del alma y su ateísmo.

En 1784 el fuerte de Vincennes debió ser desafectado en tanto prisión de Estado. En consecuencia el Marqués es transferido, el 29 de febrero, a la Bastilla, aunque sólo el 29 de abril entra en posesión de sus libros y ropas. Desde entonces hasta 1789, Sade entra en un período de intensa actividad literaria. El 22 de octubre de 1785 comienza a pasar en limpio una de sus obras maestras, *Les Cent vingt Journées de Sodome*. En 1787 escribe el poema *La Vérité*, a la gloria de *La Matrie*, y concluye *Les Infortunes de la vertu*, del cual debía surgir, por una ampliación cada vez más renovada, *Justine* y, luego, *La Nouvelle Justine*. Desde 1786 exige a la marquesa informes sobre España y Portugal para su novela *Aline et Valcour*. El 1º de octubre de 1788, redactando el "Catálogo razonado de (sus) obras", él puede reivindicar como suyos catorce volúmenes.

El 2 de julio de 1789, el Marqués de Sade, a quien se le había prohibido la caminata a la que tenía derecho, intenta sublevar a la población gritando que allí se degollaba a los prisioneros. Utiliza una suerte de tubo "al extremo del cual había un embudo" y "que se le había hecho fabricar para arrojar más fácilmente sus aguas al foso", como portavoz. Durante la Revolución él demandará, a título de prueba de su civismo, la carta que el gobernador de Launay había dirigido al ministro de Estado Villedieuil. Pero este último prefirió desembarazarse del Marqués, y decide transferirlo a Charenton. Dicho hospicio era tanto asilo como prisión. Foucault muestra cómo, en el siglo XVIII, los locos y los detenidos son mezclados en establecimientos que cumplen ambas funciones. En el curso de esta primera estadía, Sade permanece allí entre el 4 de julio de 1789 y el 2 de abril de 1790. El 13 de marzo la Asamblea decide abolir las cartas selladas, y prescribe la liberación de "todas las personas detenidas por carta de sello o por orden de agentes del Poder Ejecutivo, a menos que ellas sean legalmente condenadas, decretada su captura, o que haya contra ellas un proceso por un crimen importante, pena aflictiva, o se hallen enfermos por causa de la locura". El Marqués de Sade finalmente es liberado.



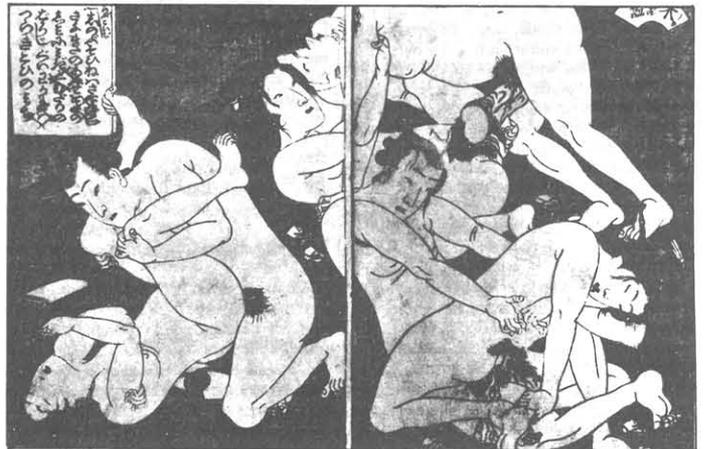
## LA REVOLUCION

Al salir el Marqués de Charenton, una partida de manuscritos, la más importante, que incluía los *Cent vingt Journées de Sodome*, fue destruida o dispersada por la prisión de la Bastilla. La negligencia de la marquesa fue causa de que su biblioteca, sus papeles y ro-

pas, quedaran en la fortaleza. El cree sus manuscritos perdidos durante toda su vida; los llora "con lágrimas de sangre", e intenta paliar la pérdida de los *Cent vingt Journées* con la *Nouvelle Justine* y *Juliette*, aunque el manuscrito perdido, sin que se conozca su historia, reaparece a comienzos del siglo XX. La marquesa se niega a devolverle las obras que él le había entregado durante las visitas; demanda, y obtiene, la separación de cuerpos y de bienes; reclama el reembolso de su dote, aunque luego se contenta con una renta. Entre tanto, la situación financiera de Sade no deja de empeorar. El 25 de agosto de 1790 conoce a Marie Constance Renelle, "abandonada, con un hijo, por Balthasar Quesnet"; es cierto que él la ama, y que ella siente por él una pasión que la lleva a aceptar, sin abandonarlo, el encierro de Charenton, después de 1801. Ellos llevan una vida por momentos desahogada, por momentos miserable.

En cuanto a su actividad política, Sade se convierte en miembro activo en la sección de la plaza Vendôme (sección de Picas); nombrado comisario de los hospitales, él forma parte de una comisión de informes, y redacta o firma un expediente. El 2 de noviembre de 1792, él lee la *Idée sur le mode de sanction des lois*, que es celebrada por los miembros de la sección, al punto de merecer la impresión y distribución entre las secciones restantes. Allí desarrolla la tesis de una sanción necesaria de todo el pueblo para todas las decisiones. Luego es nombrado jurado de acusación, así como secretario y, finalmente, presidente de la sección des Piques —cargo que luego debe abandonar, por su oposición a la pena de muerte. El 29 de setiembre pronuncia el *Discours aux manes de Marat et de Le Pelletier*, y presenta en noviembre un proyecto para bautizar las calles de París con nombres de revolucionarios. Pero el 8 de diciembre de 1793 él será arrestado por haber ofrecido su candidatura a la guardia constitucional del rey en 1791, y es encarcelado en Madelonnettes.

Después de pasar por la *maison des Carmes* y por *Saint-Lazare*, él arriba a Picpus, hacia donde es transferido "por razones de salud". El 15 de octubre de 1794, el Marqués —que se ha salvado milagrosamente de la guillotina— es liberado, luego de que la sección des Piques entrega una declaración de su civismo. El se entrega cada vez más a su actividad literaria. Desde su liberación en 1789, él había propuesto a los *Comédiens-Français* varias piezas, de las cuales sólo una (*Oxiteron* ou *les Effets du libertinage*) pieza moral muy del gusto del *drame larmoyant*. En el dominio de la novela aparecen en 1791, *Justine* ou *les Malheurs de la vertu*; en 1795, *Aline et Valcour* y *La Philosophie dans le boudoir*; en 1797, *La Nouvelle Justine* ou *les Infortunes de la vertu* (segunda ampliación de *Justine*), seguida de la *Histoire de Juliette sa sœur*; y, finalmente, *Les Crimes de l'amour*, en 1800, colección de cuentos precedida de un prefacio: *Idée sur les romans*.



## CHARENTON

Desde agosto de 1800 una edición completa de la *Nouvelle Justine* había sido requisada por la policía. El 6 de marzo de 1801 Sade es arrestado junto con su editor, y encarcelado en *Sainte-Pélagie*; no sólo, al parecer, por la publicación de obras inmorales, sino también por su oposición al tirano naciente y a su chusma. El 14 de marzo de 1803 él es transferido a *Bicetre* y, finalmente, el 15 de abril de mismo año, a *Charenton* —que había sido transformado en asilo psiquiátrico. Allí Sade encuentra alguna comprensión, y puede continuar sus trabajos literarios. Sade organiza, en efecto, espectáculos que serán presenciados por los dementes. Al mismo tiempo, continúa escribiendo las novelas. En abril de 1807 concluye la *Histoire d'Emile*, que debía formar la última parte de las *Journées de Florbelle* ou *la Nature dévoilée*, pero seis semanas después el ministro de policía ordena extraer el manuscrito de su cuarto. En 1812 y 1813 él escribe *Idélaide de Brunswick* e *Isabelle de Bavière*, en tanto aparece anónimamente *La Marquise de Gange*.

El 31 de mayo de 1814 un ministro de la Restauración asume la dirección de *Charenton*. Parece poco dispuesto a compadecer a un anciano de setenta y cuatro años que no puede caminar ni comer, pero que ha cometido el crimen irreparable de escribir varias piezas, una de las cuales —*horribile dictu*— se llama *Le Magistrat prévaricateur*. El Marqués muere el 2 de diciembre de 1814.

En 1806, él había escrito su testamento: "Prohíbo absolutamente que mi cuerpo sea abierto bajo ningún pretexto; demando que la más viva urgencia que éste sea guardado en un ataúd de madera que no será clavado antes de las cuarenta y ocho horas prescriptas, a la expiración de las cuales dicho ataúd será clavado". Luego se deberá "llevar mi cuerpo... al bosque de mi tierra de la Malmaison, donde quiero que sea ubicado, sin ceremonia, en el primer monte que se encuentra a la derecha. La fosa, una vez recubierta, será tapada con bellotas, para que la tierra sea vuelta a guarnecer... mi tumba desaparecerá de la superficie de la tierra como mi memoria del espíritu de los hombres, exceptuando el pequeño número de los que me han querido". Sólo su primer exigencia fue satisfecha: su cuerpo no tuvo autopsia. Pero él fue inhumado religiosamente en el cementerio de la casa de *Charenton*.

Jean-Jacques Brochier

(Traducción y refundición de Alfredo Grieco y Bavio).

## EL ORDEN Y SU DOBLE

De buen grado nos imaginamos a la pasión, cuando toma proporciones fuera de lo común, como una ola devastadora que arrastra todo a su paso; para ella la menor barrera se transforma en una insoportable molestia. La obra de Sade nos enseña todo lo contrario: en ella, la pasión más excesiva es siempre ordenadora, metódica, acompañada simultáneamente de reglamentos minuciosos y de una rigurosa puesta en escena, a tal punto que se hace imposible separar estas exigencias de la materia erótica a la cual imponen su orden.

Sin embargo, la sinceridad del sadismo de Sade no puede ponerse en duda: sus fantasías le procuran un placer evidente. Pero este enemigo declarado de las reglas establecidas (leyes policiales, morales, pretendidamente naturales), que pregona el odio al orden y la destrucción de la sociedad (odio más bien dirigido a la aristocracia en el poder que a las clases menos favorecidas), habrá estado, después de todo, obsesionado por la imperiosa necesidad de crear disciplinas, instituciones, estatutos. No sólo las actividades eróticas están allí codificadas de antemano por reglas detalladas o incluso minuciosas, sino que también, en el ejercicio mismo de los placeres, por medio de las crueldades más delirantes, el maestro de ceremonias, al darse cuenta de que cada uno comienza a improvisar a su modo, llama de pronto a todo el mundo a entrar en razón y declara seriamente a los amigos de la "Sociedad" que conviene "poner un poco de orden en todo esto"; no para impedir que se cometa el crimen, sino para evitar que se cumpla en medio de la confusión. Es decir, las torturas y ejecuciones, individuales o en grupo, dan lugar a toda una contabilidad de almacenero, que apunta a la utilización progresiva y total de hasta el más ínfimo centímetro de carne por víctima, con catálogos, calendarios, recuentos, estados recapitulativos y verificación final de los stocks. En este sentido, la más asombrosa de las obras de Sade sigue siendo *Las 120 Jornadas* que (*¿inacabada?*) se encuentra prácticamente reducida a una vasta y exhaustiva nomenclatura de perversiones, comparable a la clasificación botánica de Linneo o la tabla periódica de los elementos de Mendeleieff, precedida de una legislación completa, digna de Napoleón, y seguida de consideraciones aritméticas sobre el número de niños, adolescentes y sirvientes masacrados a lo largo del libro, salpicada de notas angustiadas del tipo: "Verificar por qué falta uno".

El psicoanálisis no se inmuta ante todo esto: Freud y sus discípulos han relacionado en su momento, por un lado, las operaciones de recuento con el onanismo y, por otro, el gusto por los martirios con lo meticuloso. Pero lo que aquí nos interesa es la incidencia de esta conjunción en la escritura. Es evidente que el sueño sadiano se consuma no en su realización práctica (todos los biógrafos del Marqués acuerdan sobre la timidez de sus intentos personales, en una época sin embargo rica, en este sentido, en concreciones de todo tipo), sino en la redacción de un texto. Las diferentes versiones sucesivas de *Justine* destacan la importancia otorgada por el autor a la elaboración paciente, incansable, aunque siempre puesta en duda, de esta palabra que se querrá total, irrefutable y definitiva. Es inquietante comprobar cómo las funciones y relaciones que subtienden aquí el universo erótico son de hecho inseparables de la propia creación novelesca, comenzando por su primera condición: estar solo y, a partir de su proyecto, organizar el mundo.



### SOLEDAD Y ORGANIZACION

Lo hemos visto desde el comienzo: aunque el gesto sexual de Sade sea en principio solitario, sus héroes, por más próximos que se encuentren de sus propias obsesiones, conforman permanentemente a su alrededor grupos sociales con relaciones definidas, donde los amos disponen de hecho de tan poca libertad en sus movimientos como los propios esclavos. Y, paralelamente, aunque la reivindicación de individualismo y espontaneidad esté siempre presente en la teoría (donde cada uno es declarado libre de satisfacer sus gustos personales según sus fantasías), las pasiones y su satisfacción se encuentran entrelazadas a tal punto en un sistema organizador que afirma su omnipotencia a cada momento, que la organización misma termina apareciendo como un elemento más importante para la actividad erótica que la propia materia carnal, a la cual se trata en principio de organizar. Así ocurre, precisamente, con toda literatura digna de su nombre.

### EXCITACION Y PROHIBICION

Lo excitante es lo prohibido (por el código moral reinante). La superioridad, afirmada sin descanso, de la sodomía sobre el coito *in vase naturalum* no tiene otro origen, a pesar de las justificaciones objetivas descubiertas luego en la conformación de los orificios. Del mismo modo, no hay que buscar otras razones a la utilización de niños de poca edad, puesto que la de ancianos de uno u otro sexo terminará por considerarse igualmente deliciosa, o más. En una palabra, todas las relaciones incestuosas de pasmosas complejidades sólo pueden explicarse por las "palabras" —hermana, madre, hija, etc.— que etiquetan los objetos sometidos a los caprichos de los libertinos.



### PLACER SEXUAL Y VOCABULARIO

La excitación sensual se revela por lo tanto, aquí, como altamente ligada al vocabulario que sirve para hacer hablar al gesto. Una vez realizado este descubrimiento, será explotado de modo sistemático por el empleo pervertido de las palabras: los términos "ladrona" o "asesina" para designar a una joven de moral muy

estricta, mujeres virtuosas tratadas constantemente de putas, castigar las faltas de un individuo claramente inocente, elevación de los verdaderos culpables a los más grandes honores oficiales, orgías que se desarrollan en una iglesia con niñas vestidas con los hábitos del santoral. Sabemos que la escritura según la definición dada por Barthes es, precisamente, una intervención ejercida sobre el lenguaje ("cuerpo de prescripciones y costumbres" común a todos los ciudadanos de un país en una época dada).

### LA INVERSION DEL SENTIDO

Invertir el sentido de las palabras por la práctica tipifica así el acto erótico mismo, como gesto creador del escritor: transgresión de una regla, desafío de toda prohibición, violación del lector... El autor afirmará su libertad creadora haciendo suyo el escándalo permanente en relación con las palabras corrientes que usa (y que deberá sólo, como Humpty-Dumpty, pagar más caro los fines de semana por el excesivo trabajo que le requiere). Se casa con un muchacho, se alimenta con excrementos y termina haciéndose azotar por la víctima, a fin de comprobar que él es el verdugo.



### EL REVES Y EL DERECHO

Revés de las palabras, revés de las muchachas, revés de las cosas, el universo de Sade es un universo de elementos dados vuelta. Como por otra parte es un territorio eminentemente socializado, el revés de las leyes tendrá un lugar preponderante en la dialéctica general del negro y el blanco. "La injusticia excita", dice Sade. Ahora bien, el revés sólo tiene significación si el derecho se afirma de un modo incuestionable. Comprobación banal: el violador tiene necesidad de leyes: el escritor, corruptor de palabras, debe hacer uso constante del diccionario: el novelista es aquel que desquicia el orden establecido por la narración, cuyas leyes —fijas o cambiantes— se hacen indispensables a través de los siglos.

### LO REAL Y SU SOMBRA

Pero, paradójicamente, el escritor —como el erotólogo— sabe que el único mundo real es aquel que él crea. El hombre sólo existe en la medida en que modifica las cosas a su alrededor, aunque más no sea con su mirada: y es este mundo "natural" el que se torna, por el contrario, una suerte de revés insignificante. Proyecta mi propia sombra sobre las paredes de la caverna, mientras que afuera no hay nada, pues la luz proviene tan sólo de mí mismo. Se ha dicho frecuentemente que el otro no existe para Sade, que es un puro objeto, y, sin embargo, el sujeto sólo existe en tanto ejerce su coerción sobre el otro.

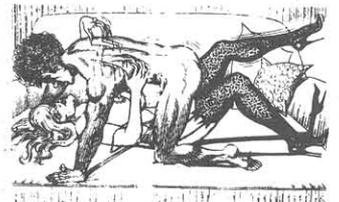


### COERCION Y EROTISMO

Puesto que el sadiano nunca busca la participación, sino tan sólo la violación, el placer es arrancado al otro del mismo modo que el sufrimiento. La víctima debe estar encadenada, incluso —y sobre todo— para recibir caricias. ¿No tiene acaso el amante más inocente, de algún modo, la impresión de torturar a su pareja cuando la hace gozar? Y ése es precisamente el momento en que descubre con violencia el peso de su propia realidad. Nueva comprobación banal: la coerción impuesta al otro es la fuente de mi verdadera libertad, desde el momento en que la moral me enseña que mi libertad debe finalizar donde comienza la del otro. De un modo similar, toda literatura tiene como punto de partida la retorsión, la dislocación, la destrucción del universo que rodea al novelista.

### MATAR PARA DAR EXISTENCIA

Si Dios es una invención del hombre, como el mundo mismo, no hay orden natural, y por lo tanto se me hace necesario instaurar aquí mi propio orden, es decir, violentar sin cesar esta naturaleza cuya existencia es negada por mi sola presencia sobre la tierra. No más que el jardinero o el domador de bestias, ni el amante ni el escritor pueden dejar en libertad al objeto de su pasión. Inmovilizarlo, esclavizarlo, sujetarlo bajo mi mirada, torturarlo, provocar su muerte es querer que él se vuelva "yo" y que en consecuencia empiece también él a existir. El verdugo y su presa se encuentran aprisionados en el mismo deseo, en el mismo fin. Los dos no forman más que un solo cuerpo, contradictorio y fugitivo.



### ENTRE LA COSTUMBRE Y LA MUERTE

En efecto, lo que importa es que la víctima sufra y expire sin cesar: su muerte consagra por el contrario el fracaso de mi tentativa (existir yo mismo y ofrendarle mi existencia). El silencio, la página por siempre blanca, el borrador destruido, es hacia lo que tiende la literatura pero es también su comprobación de quiebra. De allí las maravillosas carnes frágiles imaginadas por Sade, que pueden soportar durante meses los tormentos más horribles sin perder una pizca de su frescura, los

balsamos secretos que hacen desaparecer en un instante las llagas y desgarramientos, virginidades recuperadas o remendadas, pobres cadáveres a los que se obstina en atormentar. El otro peligro, la otra muerte, es la costumbre, la desaparición del impulso creador: acostumbamiento de la víctima al dolor o al placer, hastío del verdugo que termina perdonando, academización de las formas escritas: la imposición de los cuerpos, como la arquitectura exigida a las frases, debe ir siempre más lejos, situarse más allá de lo esperado, ser más irregular y violenta, incómoda, revoltosa, inadmisibles. Una vez aceptada la ofensa importa inventar otras nuevas.

## ¿QUE ES LA LITERATURA?

¿Y qué es entonces el erotismo? Un gesto solitario que a cada instante, en cada palabra, inventa al otro, al lector, a la pareja, al mundo exterior, pero que a fin de cuentas no crea nada: es un gesto gratuito, sin antecedente causal, sin resultado, sin finalidad, cuestionado a medida que se realiza. El mundo sólo existe para él en el instante, e inmediatamente retorna al vacío. La palabra ordenadora de Sade, que en cada página delega sus poderes a narradores del imaginario, teóricos del delirio, historiadores y hagiógrafos del crimen, legisladores de la injusticia, dramaturgos de la traición y de la mentira, escultores de cuadros vivientes dedicados a la muerte, escenógrafos de un teatro desprovisto de fuerza dramática, maestros de ceremonias sin etiqueta ni religión, no teme el exceso ni la repetición abrumadora, ni la contradicción, ni el humor destructor de toda ilusión realista: el erotismo no gesta niños, es un puro movimiento del espíritu, un puro movimiento creador que, como el seductor Kierkegaard, atraviesa el mundo —es decir, la nada— sin dejar trazos.

Alain Robbe-Grillet

(Traducción de Roxana Levinsky)

## ULTRAJE, BLASFEMIA, ANTICONTRACTUALISMO

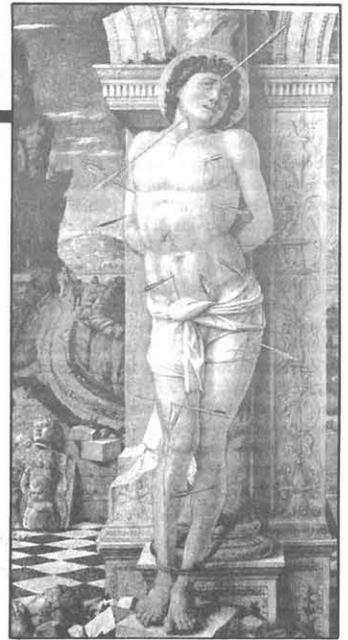
Leviathan reconoce, entre sus súbditos, dos aberraciones morales intolerables: el solitario, quien no necesita de la sociedad para existir por haberla expulsado de sí, y el amoral, quien no pretende mejorar la vida comunitaria, sino agravar sus males. Ambas figuras de desinterés egoísta concitan el odio estatal y el pánico ciudadano porque no estampan su rúbrica en ese cemento de contacto llamado contrato social. Si el solitario deviene entomólogo aficionado —observador curioso del manicomio urbano—, el amoral agita las aguas donde mora *Behemoth*, personificación hobbesiana de la anarquía generada por la disputa entre pares. En los años fundacionales del contrato, cuando se elabora una teoría y práctica de la obligación política a fin de que cada individuo libre se vea obligado a vincularse a la autoridad estatal, Sade invierte el pacto: en las ruinas humeantes de la Bastilla y en la cabeza tajada del monarca, sospecha que la ausencia absoluta de normas podría sostener un ordenamiento social cuyo libérrimo lazo social sería el libertinaje. Puede hallarse en la obra sadiana, entonces, una teoría de la libertad fundada sobre el Estado de Naturaleza.

El proyecto anticontractualista en Sade consiste en la desculpabilización ante la Ley para trastocarla: la transgresión como vacuna contra el legitimador central. Descabezado el reino, quedó acéfalo el cielo; de esta manera, un orden jerárquico babilónico perdió su prerrogativa de entronizar un nuevo amo. Pero los acontecimientos revolucionarios decepcionarán al noble Sade: los partidarios limpian el cuchillo con el manto de la prudencia e inventan un orden jurídico como modo de expiación. La oposición de Sade a los tratos entre ciudadanos mediados

por la Ley no tendrá límites, y supone que, si las leyes asfixian la voluntad y desinflan el deseo, el desorden libidinal permitirá degenerarlas. Pues todo orden legal se nutre de la renuncia individual a la soberanía sobre sí mismo.

La autoapropiación de las potencias subjetivas, imaginativas y políticas coloca al individualismo aristocrático del Marqués en posición antípoda, no sólo a las caídas teocrática y monarquía, sino a la masa republicana y sus retóricas jacondinas. *Está solo*, y en la imaginación de todo solitario bulle un bestiario colorido e infame. Sade retruca: puesto que mi soberanía es inalienable y la sociedad me exige delegarla, todas las armas me están permitidas para defenderla: comenzando por la inmoralidad y el crimen, cuyas consecuencias son la vulneración de todo contratante. Negándose a colaborar en la forja de una moral que continúe el linaje de la dominación consentida y presumiendo que de la desmesura y el exceso brota una verdad subjetiva, Sade puede propugnar, mediante una lógica irrefutable, un orden inmoral como etapa superior del deísmo y la monarquía. Soslayando los pactos entre abstractos ciudadanos —a quienes Sade recuerda que el gorro frigio de la libertad está teñido del mismo color que el de los galeotes—, este embajador de Sodoma y Gomorra prefiere la afinidad carbonaria entre iguales a fin de perpetrar aventuras ignominiosas.

Sade fue el primer moderno en contrariar la voluntad general afirmando que la mayoría estadística no es capaz de crear derecho: sólo la soberanía individual puede forjar valores. E inicia un árbol genealógico donde la libertad natural es apodada *egoísmo* por Max Stirner, *heroísmo* por los ro-



mánticos, *voluntad de poder*, en Nietzsche, *operación soberana* en Bataille, *emboscadura o anarca* en Ernst Jünger, *rebeldía* por los anarquistas. En Sade, se llamó *libertinaje*, cuyos métodos son la blasfemia y el ultraje —penetración en la norma con fines de forzamiento—: dos modos de impugnar una injusticia primigenia llamada Estado ante el cual los demás se empecinan en doblegar su voluntad. Por estas sinrazones y por haber sido el único que abogó por la emancipación de todo Centro y de todo Incensario, es posible afirmar que el Marqués fuera propietario de la conciencia más limpia de toda su época.

Christian Ferrer

## UN LENGUAJE PARA NADIE

Por mucho tiempo —desde la aparición de los dioses homéricos hasta el alejamiento de lo divino en el fragmento de Empédocles— hablar para no morir ha tenido un sentido que hoy nos es extraño. Hablar del héroe o como héroe, querer hacer algo como una obra, hablar para que los otros hablen al infinito, hablar para la "gloria", era avanzar hacia y contra esa muerte que sostiene el lenguaje; hablar como los oradores sagrados para anunciar la muerte, para amenazar a los hombres con este fin que marchita toda gloria, era todavía conjurarla y prometerle una inmortalidad. O sea que, para decirlo de otro modo, toda obra estaba hecha para acabarse, para callarse en un silencio donde la Palabra infinita iría a recobrar su soberanía. En la obra, el lenguaje se protegió de la muerte por esta palabra infinita, esta palabra de antes y después de todos los tiempos, de la que ella se hacía solamente el reflejo rápidamente cerrado sobre sí mismo. El espejo al infinito que todo lenguaje hace nacer desde que se yergue verticalmente contra la muerte la obra no lo ma-



nifestaba sin esquivarlo: ella colocaba al infinito fuera de sí misma —infinito majestuoso y real del que se hacía el espejo virtual, circular, terminado en una bella forma cerrada.

Escribir, en nuestros días, se ha aproximado infinitamente a su origen. Es decir, a ese sonido inquietante que, al fondo del lenguaje, anuncia, tan pronto como se estira un poco la oreja, aquello contra lo que uno se resguarda y, al mismo tiempo, hacia lo que uno se dirige. Como la bestia de Kafka, el lenguaje escucha ahora, en el fondo de su madriguera, ese rumor inevitable y creciente. Y para defenderse es necesario que siga los movimientos, que se convierta en su fiel enemigo, que no deje entre ellos más que la delgadez contradictoria de un tabique transparente e irrompible. Es preciso hablar sin cesar durante tanto tiempo y tan alto como ese ruido indefinido y ensordecedor —más largo tiempo y más alto para que al mezclarse su voz con él se llegue si no a hacerlo callar, si no a dominarlo, al menos a modular su inutilidad en ese murmullo sin término que se llama literatura. Desde ese momento no es ya posible una obra cuyo sentido sería cerrarse sobre sí misma para que sólo hable su gloria.

La aparición simultánea, en los últimos años del siglo XVIII, de la obra de Sade y de los relatos de terror marca aproximadamente esta fecha. No es un parentesco en la crueldad lo que está en cuestión; ni el descubrimiento de un lazo entre la literatura y el mal. Si no algo más oscuro y paradójico a primera vista: esos lenguajes, constantemente sacados de sí mismos por lo incontable, lo indecible, el escalofrío, el estupor, el éxtasis, el mutismo, la pura violencia, el gesto sin palabras, y que son calculados con la mayor economía y la mayor precisión, por el efecto (al punto que ellos se hacen transparentes tanto como es posible en este límite del lenguaje hacia el cual se apresuran, anulándose en su escritura por la sola soberanía de lo que ellos quieren decir y que está fuera de las palabras), son, muy curiosamente, lenguajes que a sí mismos se representan en una ceremonia lenta, meticulosa y prolongada al infinito. Estos lenguajes simples, que nombran y que hacen ver, son lenguajes curiosamente dobles.

Sin dudas, será necesario todavía mucho tiempo para saber lo que es el lenguaje de Sade, tal como permanece para nuestra lectura: no hablo de lo que ha podido significar para este hombre encerrado el acto de escribir al infinito textos que no pudieron ser leídos (un poco como el personaje de Borges prolongando desmesuradamente el segundo de su muerte por el lenguaje de una repetición que no se dirigía a nadie), sino de lo que son actualmente esas palabras y de la existencia dentro de la cual ellas se prolongan hasta nosotros. En ese lenguaje la pretensión de decir todo no es solamente la de franquear las prohibiciones, sino la de ir hasta el fondo de lo posible; la colocación de todas las

configuraciones eventuales, el dibujo, en una red sistemáticamente transformada, de todas las conexiones, inserciones y ajustes que permite el cristal humano para el nacimiento de grandes formaciones centelleantes, móviles, indefinidamente prolongables, el largo encaminamiento por los subterráneos de la naturaleza hasta el doble relámpago del Espíritu (aquel, irrisorio y dramático que fulmina a Justine, y aquel invisible, absolutamente lento, que, dejándola sin huesos, hace desaparecer a Juliette en una suerte de eternidad asintónica a la muerte), designan el proyecto de reconducir todo lenguaje posible, todo lenguaje futuro, a la soberanía actual de este Discurso único que quizá nadie podrá escuchar. A través de tantos cuerpos consumidos en su existencia actual, todas las palabras eventuales, todas las palabras aún por nacer, son devoradas por ese lenguaje saturniano. Y si cada escena en la que ella muestra es doblada por una demostración que la repite y la hace valer en el elemento universal, es que en este discurso segundo se encuentra consumado y de un modo distinto no ya todo lenguaje futuro, sino todo lenguaje efectivamente pronunciado: todo lo que ha podido ser, antes de Sade y alrededor de él, pensado, dicho, practicado, deseado, honrado, escarnecido, condenado a propósito del hombre, de Dios, del alma, del cuerpo, del sexo, de la naturaleza, del sacerdote, de la mujer, se encuentra meticulosamente repetido (de allí esas enumeraciones sin fin en el orden histórico o etnográfico, que no sostienen el razonamiento de Sade sino que dibujan el espacio de su razón) —repetido, combinado, disociado, invertido, luego invertido nuevamente, no hacia una recompensa dialéctica sino hacia un agotamiento radical. La maravillosa epistemología negativa de Saint-Fond, el castigo que la reduce al silencio, Clairville arrojado al volcán y a la apoteosis sin palabra de Juliette marcan los momentos de esta calcinación de todo lenguaje. El li-

bro imposible de Sade hace las veces de todos los libros —de todos esos libros que él vuelve imposibles desde el comienzo hasta el fin de los tiempos; y bajo el evidente pastiche de todas las filosofías y de todos los relatos del siglo XVIII, bajo ese doble gigantesco que no carece de analogía con Don Quijote, es el lenguaje en su integridad el que se encuentra esterilizado en un único y mismo movimiento cuyas dos figuras indiosocias son la repetición estricta y que invierte lo ya dicho y la nominación desnuda de lo que se halla en el extremo de lo que se puede decir.

El objeto exacto del "sadismo" no es el otro, ni su cuerpo, ni su soberanía: es todo lo que ha podido ser dicho. Más lejos y todavía hacia atrás, es el círculo mudo donde el lenguaje se despliega: a todo ese mundo de lectores cautivos, Sade, el cautivo, le reitera la posibilidad de leer. La pregunta para saber a quién se dirige (y se dirige en nuestros días) la obra de Sade no tiene más que una respuesta: nadie. La obra de Sade se sitúa en un extraño límite, que ella no cesa sin embargo (o antes bien por la misma razón por la que ella habla) de transgredir: se quita a sí misma —pero confiscándolo en un gesto de apropiación repetitiva— el espacio de su lenguaje; y esquivo no solamente su sentido (lo que no deja de hacer a cada instante), sino su ser: en ella el juego indescifrable del equívoco no es sino el signo, grave, de este cuestionamiento que la fuerza a ser el doble de todo lenguaje (que repite quemándolo) y de su propia ausencia (que no cesa de manifestar). Podría y, en sentido estricto, debería continuar sin interrupción, en un murmullo que no tiene otro estatuto ontológico que el de un cuestionamiento semejante.

Michel Foucault

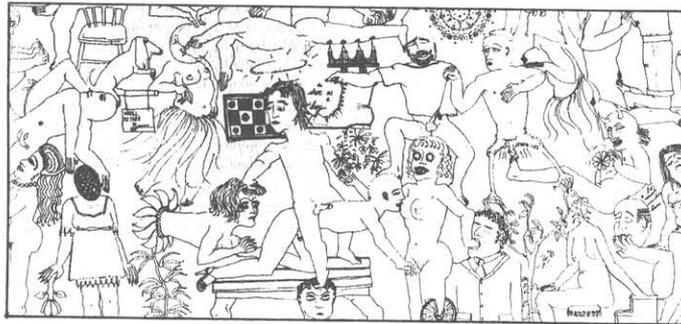
(Del libro *El lenguaje al infinito*, Las ediciones de Diana, Córdoba, 1986)

## EL HUEVO, LA BOLA DE BILLAR Y EL CIEGO

La obra de Sade permite, en un análisis mediatizado, llegar a tratar algunas "formas" o "modos" que adoptó, en la Francia del siglo XVIII, la aspiración al desarrollo de una nueva sociedad. Aspiración implica referirse —en el caso de Sade— a un proyecto de teoría política cuya comprensión cabal, en cierto sentido, siempre será deficiente, pues viene radiada en segundo o tercer grado desde un centro de prácticas literarias, y no, inmediatamente, desde la química pura de una filosofía política hecha y madura. El Sade político es en realidad una sucesión irregular de intentos de que obras literarias "hablasen" el discurso de logos y acción que caracteriza al alma de la política y cuya senda más concreta es la sucesión cronológica. Las "cosas de política" del Marqués son altamente asistemáticas, y lo son por dos motivos historiográficos de peso contundente: por el mismo carácter que le infundió a su propio trabajo como escritor, y, en segundo término, lo político tal como se constituyó hacia fines del siglo XIX no tendrá mucho que ver tal como se lo entendía en el 1700.

Sade ha sido propuesto, por los previsibles teleólogos retrospectivos de la historia de las ideas, como brillante precursor de nuestra época: un "adelantado en éticas", precoz socialista autogestionario, semiólogo del gesto, antepasado de Nietzsche y Freud, Santo Padre del placer del texto, fulgurante teórico de la ciencia política, verdadero libertino, precursor en la búsqueda de un revolucionarismo multidimensional, fundador de la unidad entre soberanía política y moral. Este movimiento de escribir la historia intelectual hacia atrás encuentra o descubre muy poco, razonablemente sólo lo que ha puesto su deseo; el autor y el pasado se incorporan, en el estilo de la historiografía eclesiástica, como sagrados "bueyes gordos" a los que se les pasa revista en cada período conmemorativo, con el útil corolario de distribución de medallas "al mérito". Precursores canónicos, en ordenado y pulido serial cronológico, cada uno con su etiqueta que resume la imprescindible "contribución" en todo el amplio espectro de las diversas disciplinas. Este tipo de indagación no puede alegar ningún interés como conocimiento de la historia intelectual real, aunque sí tiene su aporte duradero en el cuerpo de las ciencias de la legitimación: la historia "consuelo" o "alimento" que sobrepona su propia cartografía del presente destruyendo, sin remedio, aquello que ya ha pasado.

La falsedad de la historia de los Sagra-



dos Bueyes Gordos nunca es tan clara como en el caso "Sade político". En su obra política carece de autonomía significativa, montado (o subsumido) aparece el tema de más éxito en el siglo XVIII: el problema utópico. Ochenta títulos nuevos, basados en la construcción de la utopía, aparecen desde el 1700 hasta el año de la revolución (Goulemot). Respuesta casi espasmódica a procesos de largo plazo que destruían las formas políticas que dominaban la edad del clasicismo, reflejo paródico dominado por la premisa absolutista, el centro del poder que ilustra y refuerza. El paradigma clásico será la *Utopía* (1516) de Moro, aunque a Sade se le impongan con más fuerza la *Historia de los Sevarambos* (1702) de Vairasse D'Alais, el *Descubrimiento Austral* (1781) de Rétif de la Bretonne, la *Isla desconocida* (1783) de Grivel. Es así que el tema irrumpe, entre líneas y decodificado, en las páginas de Aline et Valcour. Ou le roman philosophique (1793), su novela filosófica más ambiciosa, el producto, según sus propias palabras, de "muchos años de insomnio". Sobra una base de breve argumento novelesco, en el capítulo IV (p. 306-326) el relator principal, Sainville, se encuentra en la Isla Tamóe con un sistema de gobierno propuesto como ideal político a las Europas. El sabio Zamé (vagamente inspirado en el filósofo-rey de La República de Platón) explicará minuciosamente a Sainville el éxito de este nuevo Estado. La legitimación de su origen es típica de las filosofías naturalistas desde Hobbes hasta Hegel: la ciencia política, a través de la tradicional figura del legislador estatal, *nada* tiene que dictar, sólo precisa saber con más certeza (des-cubrir) qué es lo que en verdad perturba a la sociedad y *establecer* el equilibrio roto por medio de la ley develada. La voluntad organizadora de la racional-

idad natural es, paradoja en las visiones de un Sade libertario, un Estado extraordinariamente poderoso y ampliado que diseña, a través del legislador-filósofo, las formas adecuadas del intercambio comunitario y las instituciones sociales. El espacio privado lo es *en tanto* transparencia legítima de la totalización que produce la forma-Estado. A esta altura Sade se ve claramente molesto e incómodo en su contradictorio cuello de socialista autogestionario.

En 1793, es decir *después* del primer terror, Valmy, la crisis de la primavera, la *Vendée*, el fin de la Gironda, un desclasado nobiliario (al igual que otro famoso girondino, Condorcet o el marqués de Saint-Huruge) ligado al girondismo moderado propone, con el soporte de la novela erótica prerrevolucionaria (basta pensar en Teresa filósofa del marqués de Argens en 1748 o la "anti-Justine" de Rétif de la Bretonne de 1793), una *utopía monárquica*, absolutista ilustrada, fundamentada en la teoría del derecho natural nacida del gran tronco de la filosofía de la Revolución Francesa. Así, el sabio Zamé construye su edificio estatal como paraíso terrenal *únicamente* en tanto se deduce la Constitución de la isla de Tamóe de la naturaleza individual humana perenne. El mundo de la naturaleza son hombres impulsados, egoístamente, hacia la virtud y el vicio: supongamos, disertará Zamé-Sade, un huevo colocado sobre el tapete de un billar y dos bolas arrojadas por un ciego: la una en su recorrido evita al huevo; la otra lo rompe. ¿Es falta del ciego que ha lanzado la bola destructora del huevo? El ciego es la naturaleza, el hombre es la bola y el huevo roto es el vicio cometido... El origen de nuestras pasiones, de nuestras desviaciones, depende únicamente de nuestra constitución física... Todo es de la naturaleza, ... no somos más que el ciego instrumento de sus

caprichos, concluye Zamé-Sade. Por lo tanto, la maquinaria institucional/constitucional no debe basarse en una supuesta potencialidad progresista de la naturaleza humana (como se sostenía desde la izquierda jacobina: Robespierre y sus discursos) sino en la racionalidad egocéntrica intrínseca del hombre, eminentemente fallible y por ello, muy peligrosa de dejarla a sus anchas. Si la masa del pueblo es tan volátil y fallible, el contrapeso adecuado es un gobernante-filósofo, el único tipo de hombre por naturaleza infalible (excepción que confirma la regla). ¿Ciudadanos? Puede ser... pero muy cerca de la figura de súbditos, pues: ¿cómo interpelar bajo reglas de la razón estatal a imprevisibles bolas de billar?... Sólo queda el modelo Zamé, al estilo de las utopías jacobinas inglesas, donde el fénix del orden civil con su poder concentrado del poder político y máxima sabiduría intenta, con el mecanismo equilibrador de la ley, utilizar las pasiones egoístas, completas y continuas del *homo economicus* para transformarlas en virtud pública.

Teoría política nacida de la pasión del estrecho interés (¿cuántas páginas nos resuenan como autotjustificaciones de sus comportamientos no muy claros?), utopía nacida del seno de una familia descendiente de los templarios, llena de obispos, camarlangos pontificios, capitanes de galeras papales, coroneles de caballería; Sade político se nos yergue como una conjugación, en la teoría y en la práctica, en la persona de un aristócrata nobiliario girondino, *homme de lettres*, signado por la decadencia de un régimen y la conflictiva aparición de otro. Salvada su vida, curiosamente, por el guillotinado de Robespierre, Saint-Just, Couthon y otros el 10 de termidor (o lo que es lo mismo: por la caída del gobierno revolucionario), pudo concluir en la *Histoire de Juliette* (1797) por boca del príncipe de Francavilla que "...al gobierno corresponde regular la población, debe tener en sus manos todos los medios para exterminarla si la teme, y para aumentarla si lo considera conveniente...". Elementos políticos nacidos de un particular lugar de prácticas sociales, el Sade político es un caso claro de cómo las creencias nacidas de la pasión sirven mal a la pasión. De él se puede decir que ha tenido, en su postrera valoración política y filosófica, el beneficio del prejuicio. Pero este problema ya no es del Divino Marqués sino enteramente de nuestro tiempo.

Nicolás González Varela

## Y CADA TANTO, SADE

En 1968 la Editorial Jorge Alvarez, cuya historia está por hacerse, había creado la visión local de Ed. du Cercle du Livre Précieux, editora francesa de Sade que rechazó el prólogo para *La filosofía del tocador* de Jacques Lacan, publicado con el título "Kant con Sade" en la revista *Critique* (núm. 191, abril de 1963). Por entonces la revista *Adán* y la izquierda norteamericana se difundían en los mismos lugares que los primeros lectores del estructuralismo y los últimos consumidores del *happening*.

Sade, en ese momento, era lo que decían de sus libros gente como Blanchot, Kossowski, Sollers, Barthes.

La revista *Antropos*, dirigida por Horacio González Trejo, publicó un artículo mío titulado "Justine, el círculo virtuoso", donde resumía esta novela —de poca circulación entonces— y concluía con citas de Sollers, afirmando que escribir era una virtud contra el crimen y contra la virtud.

Sade era la *escritura* —eso decíamos—, la imposibilidad *referencial* y la potencia combinatoria. Pero también un "subversivo", alguien que sumaba su voz.

Algo Pellegrini había editado en 1964 en Ediciones Insurrexit el *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, donde podíamos leer que el sacerdote escuchaba —seguramente más asombrado que nosotros— lo siguiente: "He sido creado por la naturaleza con inclinaciones muy vivas y pasiones muy fuertes; me hallo en este mundo sólo para entregarme a ellas y satisfacerlas. Como estas peculiaridades de mi ser obedecen a los designios primarios de la naturaleza o, si lo prefieres, son derivaciones esenciales de las intenciones que, en razón de sus leyes, ella proyecta sobre mí, sólo me arrepiento de no haber valorado suficientemente su omnipotencia. Mis únicos remordimientos se fundan en el mezquino uso que hice de mis facultades (criminales para ti, para mí más simples) que la naturaleza me había otorgado para servirla. La he resistido a veces y me arrepiento".

Nadie leía en aquel momento que el idiota que habla es un moribundo, que el sujeto de enunciación proclama a la vez la omnipotencia de la naturaleza y su vocación de sirvienta contrariada por los decires de un noble preso. Se leía entonces el ataque al sistema, más cuando el mismo moribundo continuaba: "Cegado por la absurdidad de tus sistemas, en su nombre he combatido contra la violencia de los deseos, que había recibido por una inspiración mucho más divina, y me arrepiento".

La "naturaleza" de Sade ya es el anuncio de los deberes de la estructura, del misterio del código, de la muerte que antecede en el lenguaje y se presentifica en el silencio.

Blanchot, razones blancas para estrategias negras. La subversión vino desde donde nadie la esperaba y el llamado terrorismo de Estado hizo retornar el referente excluido por la "escritura".

Sade, enviado a prisión por Luis XV, por Luis XVI, por la Convención y por Napoleón, escribe: "Dos cosas muy distintas son amar y gozar, con mayor frecuencia se goza sin amar (...) Los goces aislados pueden tener ciertos atractivos, pueden quizá tener más que los otros goces. Si no fuera así ¿cómo gozarían tantos viejos...? Están convencidos de que no son amados, de que es imposible que se comparta lo que ellos experimentan... ¿tienen por eso menos voluptuosidad? (...) Pedantes, verdugos, carceleros, legisladores, canalla tonsurada, ¿qué haréis cuando alcancemos eso? ¿Qué será de vuestras leyes, de vuestra moral, de vuestra religión, de vuestros patibulos, de vuestros paraísos, de vuestros Dioses, de vuestro infierno, cuando quede demostrado que tal o cual flujo de humores, que cierta clase de fibras, que cierto grado de acritud en la sangre o en los fluidos animales bastan para hacer de un hombre el objeto de vuestras penas o de vuestras recompensas?".

El cuerpo, sustancia gozante que no puede sufrir más de lo que soporta, se somete al *imperativo* de una naturaleza sin mediación simbólica capaz de introducir el deseo y el amor como diferente del goce.

no (verdad) difiere de las leyes neumanas (saber). La cascada de estos clivajes se beneficia de una diferencia articulada por la lengua elemental: el bienestar (*wohl*) y el bien (*des Gute*). El bienestar particular sacrifica su objeto al bien universal, al imperativo. Kant excluye lo que llama "objeto patológico" para instaurar su racionalidad, mientras que Sade en un movimiento de *Kantkant* mete en el baile una racionalidad transubjetiva que tiene como causa eficiente ese goce excluido.

Dejemos aquí el complejo texto de Jacques Lacan, texto que ha producido muchos otros y sobre el que se sigue escribiendo.

La conexión Kant-Sade es un viraje ("... nunca detectado, que sepamos, como tal") también analizado en otra perspectiva por Max Horkheimer y Theodor W. Adorno en su *Dialéctica del iluminismo*. Este libro, publicado en 1944, quizá no fuera ignorado por Jacques Lacan. De cualquier manera, por un camino diferente, el extenso capítulo llamado "Juliette o el iluminismo moral" llega a la conclusión de que existe una convergencia entre el "objeto patológico" excluido por Kant y la explotación exhaustiva del cuerpo como sustancia gozante que Sade expone.

Recordemos que Sade hace que sus personajes especulen a partir del racionalismo de Voltaire y de los enciclopedistas, así como el materialismo de d'Holbach y de La Mettrie.

Sade no se interesa por las contradicciones que encuentra en cada filosofía o por las contradicciones que existen entre ellas, puesto que las pone al servicio de un temperamento iluminista que ha terminado con la *minoridad* que, en palabras de Kant, "es la incapacidad de valerse del propio intelecto sin la guía de otro".

Al igual que Leibniz y Descartes, la racionalidad es para Kant la "conexión sistemática" que produce un orden unitario del que se puede deducir el conocimiento de los hechos. Las leyes lógicas instauran y definen las conexiones de este orden: "El conocimiento se identifica con el juicio, que incorpora lo particular al sistema. Todo pensamiento que no tienda al sistema carece de dirección o es autoritario... La homogeneidad de lo universal y lo particular se halla garantizada, según Kant, por el esquematismo del intelecto puro, que es como él llama al obrar inconsciente del mecanismo intelectual que estructura desde el comienzo la percepción en conformidad con el intelecto. El intelecto imprime a la cosa, como cualidad objetiva, aun antes de que ésta entre en el yo, esa inteligibilidad que el juicio subjetivo reencontrará en ella". (*Dialéctica del iluminismo*, pág. 103).

Como dicen los autores, el sistema debe ser mantenido en armonía con la naturaleza y los hechos pronosticados por el sistema deben, a su vez, confirmarlo. Pero los hechos pertenecen a la *praxis*: aprender y experimentar es siempre un obrar y un padecer en la realidad.

El sistema al que tiende el iluminismo se prueba en su dominio de los hechos, en su validez para someter a la naturaleza. Se trata de *autoconservación*: "El burgués —dicen los autores—, en las formas sucesivas de propietario de esclavos, de comerciante y de administrador, es el sujeto lógico del iluminismo".

¿Qué tiene que hacer Sade en esta historia? Es aquí donde nuestros autores encuentran una clave que explicaría la actualidad de Sade: "Los conceptos de Kant son equívocos. La razón, como yo trascendental supraindividual, implica la idea de una libre convivencia de los hombres, en la cual, éstos logren constituirse como sujeto universal y superar la discordia entre razón pura y razón empírica en la consciente solidaridad del todo... Pero al mismo tiempo la razón representa la instancia del pensamiento calculador, que organiza el mundo para los fines de la autoconservación y no conoce otra función que no sea la de la preparación del objeto para convertirlo, de mero contenido sensible, en material de *usufructo*".



### ¡KANT, KANTI!

Jacques Lacan compara el "tocador sadiano" con las escuelas de filosofía antigua (Academia, Liceo, Stoa), esos lugares donde "se prepara la ciencia rectificando la posición de la ética". Después de esta "provocación", Jacques Lacan afirma que "Kant es el punto de viraje, y nunca detectado, que sepamos, como tal". El argumento comienza así: "La filosofía en el tocador viene ocho años después que la *Crítica de la razón práctica*. Sí, después de haber visto que encuadra con ella, demostramos que la completa, diremos que da la verdad de la *Crítica*. Con esto, los postulados en que ésta se acaba: la coartada de la inmortalidad adonde rechaza progreso, santidad y aun amor, todo lo que podría provenir de satisfactorio de la ley, la garantía que necesita de una voluntad para quien el sujeto al que se refiere la ley fuese inteligible, perdiendo incluso el chato apoyo de la función de la utilidad en la que Kant los confinaba, devuelven la obra a su diamante de subversión. Con lo cual se explica la increíble exaltación que recibe de ella todo lector no prevenido por la piedad académica".

El método, que parece de literatura comparada, supone la diferencia entre un saber (Kant) y una verdad (Sade) que se completan (Hegel), sin ignorar por eso que Sade argumenta (saber) sobre acontecimientos que son pasiones (verdad) y que en Kant el fenómeno

### ¡SADE, SADE!

Es la certeza de Sade: la autoconservación de la naturaleza exige la destrucción y regeneración perpetua. El moribundo le aconseja al sacerdote: "Perfecciona tu física y comprenderás mejor la naturaleza; depura tu razón, desecha tus prejuicios, y ya no tendrás necesidad de tu Dios".

Sade, entonces, puede ser el antecedente del que conocemos el consecuente: "El orden totalitario ha cumplido todo esto al pie de la letra. Sustraído el control de su propia clase, que imponía al hombre de negocios del siglo XIX el respeto y el amor mutuo kantianos, el fascismo, que ahorra a sus súbditos los sentimientos morales para someterlos en cambio a una disciplina de hierro, no tiene más necesidad de ninguna disciplina (...) La obra del Marqués de Sade muestra el intelecto sin la guía del otro, es decir, al sujeto burgués liberado de la tutela".

Y cada tanto Sade vuelve y nos recuerda que las contradicciones que suprimimos en el "discurso" causan, desde la exclusión, ese discurso mismo.

Germán L. García

# UN FRANCÉS A CONTRAMANO

"En un mundo de fugitivos, el que camina contra la corriente parece que huye".

T. S. Eliot

Leer a Sade sigue planteando problemas. Como siempre. Desde la edición de *Justine, ou les malheures de la vertu* en 1791, hasta las más recientes de Jean-Jacques Pauvert, abarca cuestiones que siguen siendo insolubles.

Hoy, la casi total publicación de sus obras —exceptuando lo que quemó la escandalizada policía de su época y lo que su descendiente Thibault de Sade aún atesora— permite opinar con más precisión acerca de la colosal mirada de Sade hacia su tiempo y el futuro, eso que Breton llamó "horizontes múltiples".

Atravesó su época con una furia que fue incomprensible para sus contemporáneos, aún los más avanzados; lector de Voltaire (que era compañero de juergas de su padre), admirador de Cervantes, seguidor de D'Holbach, La Mettrie, Helvetius —la corriente filosófica radical del siglo XVIII— y también de Rousseau y Montesquieu. Cosas que no alcanzan para explicar su vital alegría libertina, su extraño materialismo, su muy curioso ateísmo y su irrestricta defensa del hombre, que siguen constituyendo (muyísimo más que las proezas sexuales que anota con la puntilliosidad de un escribano dedicado a contar un torneo de gimnasia) los pilares sobre los que se sustentan su ideario y su ética.

"Mi manera de pensar es el fruto de mis reflexiones; está en relación con mi existencia, con mi organización. No tengo el poder de cambiarla, y, aunque lo tuviera, no lo haría. Esta manera de pensar que censuráis es el único consuelo de mi vida; me alivia todas las penas en la cárcel, constituye todos mis placeres en el mundo, y me importa más que la vida" (de una carta a la esposa). Lo probará.

Sade consideraba la pena de muerte un injustificado ataque a la libertad humana. Por eso es que siendo presidente de un Tribunal Revolucionario se negó a firmar las sentencias de muerte y se expresó públicamente repudiando las ejecuciones en masa ordenadas por la Revolución.

Desafío a encontrar algún otro caso en la historia de un juez que fue enviado a la cárcel por negarse a firmar las sentencias de muerte de sus enemigos, que lo habían enviado durante trece años a prisión.

Sade considera la ley como una de las más funestas limitaciones humanas y repudia el Estado. Y justifica su rechazo al Terror con un sofisma admirable: ¿Es el asesinato un crimen o no? Si no lo es, ¿por qué es castigado? Si lo es, ¿por qué castigarlo con un crimen semejante?

Su negativa a firmar las sentencias de muerte y ayudar a escapar a unos condenados al cadalso, lo depositaron en prisión nuevamente (Donatien pasó 27 de sus 74 años en la cárcel). Y esto es una paradoja: Sade, cuando tuvo la oportunidad histórica de ser "sádico", no lo fue. "Las cadenas, las delaciones, las mentiras, las traiciones, los cadalsos fomentan la esclavitud y el crimen", dice al final de *Julliette et Raunal*. Consecuente con sus convicciones hasta límites insospechados, cuando le llegó la hora de ser fiel a sí mismo dio prueba fehaciente de su tolerancia y demostró yendo a la cárcel que no se traicionaría.

Como él dice, la razón de su comportamiento hay que buscarla enraizada en su pensamiento. Ya tenía ideas muy claras sobre qué debería ser el sistema penitenciario. No se trata de aislar al delincuente, dice, sino de reintegrarlo a la sociedad. Pero "no es posible citar un solo ejemplo de que un hombre haya sido mejorado con las cadenas", dice en su "Idea sobre el modo de sancionar las leyes". La cárcel sólo sirve para corromper y envilecer al delincuente. Aumenta su odio a la sociedad (antes víctima, ahora victimaria) y su deseo de venganza.

En cuanto a su mundo, es categórico: la Justicia no existe. Los jueces son injustos por naturaleza. Saben que defendiendo a los poderosos de turno adquirirán dinero, influencias y poder. Defendiendo a los pobres sólo conseguirán el odio de los poderosos, lo que constituye el modo más sencillo de asegurarse el fracaso. Por ello, para los jueces la pobreza es una prueba fehaciente de culpabilidad, y la inocencia va indefectiblemente unida a la riqueza.

Donatien percibió con su entrenado olfato de criminalizado la *factio iuris* de su época, y entrevió el carácter vindicativo que tenían los mecanismos de control social utilizados para castigar a los desviados de la norma. "Todos los robos de la clase más poderosa fueron autorizados bajo el preciso nombre de derechos", le hace decir a Dorval, uno de los libertinos de *Julliette*.

Sade comprueba abstractamente que la Moral, la Justicia, el Orden, que le dan sentido a la Sociedad, son ficciones; pero también que en la práctica ésta existe, y tiene un aparato de represión, el Estado, que castiga a quienes cometen crímenes y aparta de los demás hombres a quien es *diferente*. La Sociedad resulta abusiva, hipócrita, deforme; condena el asesinato del presunto desviado para considerar héroes a los que convierten a la historia en la ridícula matanza a la que llamamos Guerra. Sade formula el tema que Dostoievski centra en *Crimen y castigo*: "Un soberano ambicioso puede destruir a su antojo y sin el menor escrúpulo a los enemigos que se oponen a sus proyectos de grandeza. Leyes crueles, arbitrarias, imperiosas, pueden asimismo asesinar cada siglo millones de individuos. ¿Por qué entonces no podemos nosotros, débiles y desafortunados particulares, sacrificar un solo ser a nuestras venganzas y capricho?" (de *La philosophie dans le boudoir*).

Pero la venganza fue uno de los sentimientos que Sade no se permitió: "Solamente las almas más bajas —escibe en *Aline et Valcour*— se entregan al sentimiento de la venganza". El alma del hombre era demasiado grande, para su época y para ésta.

El Marqués sospechoso, asediado por la monarquía implacablemente, es el mismo ciudadano Sade que en *Français, encore un effect si vous voulez être républicains*, lanza el grito: "*La nation est dans le crime*". La justificación de D. A. F. de Sade se transforma en tremenda denuncia. Hay que destruir al Estado para que el hombre pueda vivir.

La revolución de 1789 fue una respuesta a esta permanente exigencia humana. Sade advierte con prontitud que se trata de una respuesta incompleta. Desde 1792, como redactor de la *Section de Piques*, escribe que el pueblo va a delegar su mandato en magistrados que harán las leyes a su acomodo y formarán otra casta, dotada de otro aparato de represión, constitucional, o jurídico. No se le escapa que la libertad política se reduce a una farsa cuando los prejuicios siguen intactos, en 1795 anuncia lúcidamente que "de la teocracia restaurada no tardará en renacer la aristocracia". Sus cicatrices de prisionero (*ex preso* y *es preso* siguen siendo homófonos y significan igual en el prejuicio) son recientes y asiste a la resurrección del Estado, que se confunde con el Terror(ismo de Estado).

Aunque se pueda sostener lo contrario, Donatien no fue un oportunista en la Revolución, y mucho menos un traidor. Nada más erróneo. Sade no abandonó a los jacobinos —supuestos "garantes" de la exitosa Revolución— para aliarse a los girondinos; fue tan consecuente con el ideal revolucionario que fue el único de ellos que no arregló su pase al "nuevo orden" que aseguraba la Revolución Burguesa de 1789. Si la muerte de Robespierre era la garantía de que se civilizaba la revuelta, la detención de Sade constituye la firma al pie.

Donatien avizora que el nuevo poder que se avecinaba era tan corrupto, omnímodo y represor como el que combatió; y, rousseauiano hasta los tuétanos, dijo no.

No soportó que la revolución por la que había peleado en la cárcel (tanto que doce días antes de la revolución fue trasladado de la Bastille, porque azuzaba a la gente desde su ventanuco) sencillamente transara.

Fue mucho para él, dispuesto siempre a traspasar cada nueva barrera que se presentaba (como los libertinos de sus historias), ver cómo se dictaban cada vez más leyes, cómo se controlaban cada vez más las costumbres, cómo (en definitiva) se ejercía mayor presión sobre el individuo.

"No hay que asombrarse si el hombre inocente que ha sido degradado se convierte en un peligroso criminal", dice en otro de sus textos políticos. "Es lógico que prefiera el crimen a las cadenas".

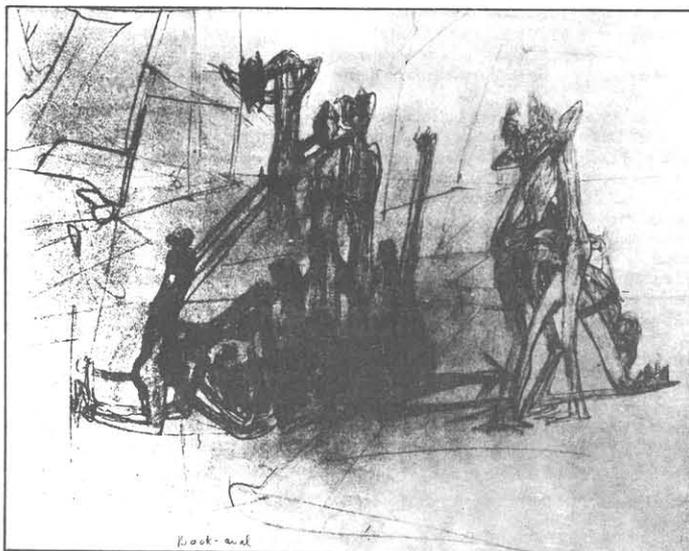
El intuyó el peligro con certeza. Y prefirió las cadenas, renunciando al crimen, aun convencido de lo que su actitud significaba durante la Revolución: el suicidio (y no digo suicidio político: digo guillotina, que es un poquito peor).

Cuando leí a Sade por primera vez me sorprendí encontrando un discurso que no esperaba.

Sade era un hegeliano antes de Hegel, con tres clarísimos momentos a señalar:

1) En la tesis expone la moral convencional, con las polaridades extremas articuladas en torno de las nociones de virtud y vicio y sus secuelas burguesas representadas por el premio y el castigo.

2) En la antítesis, cuyo peso recae sobre los poderosos que son los pilares de la sociedad repudiada por Sade, se expone la moral libertina, la actitud "sádica" ante la existencia, el anti ideal de la corrupción universal. Y al hacerlo, realiza una labor de demolición de la



parte de la moral burguesa expuesta en la tesis, porque entraña egoísmo disfrazado de nobleza. Como decía Nietzsche después de Sade, la caridad es un sentimiento egoísta que nos hace sentir piedad por la desgracia ajena, por temor a que esa desgracia nos alcance a nosotros.

3) La síntesis es el pensamiento sadiano. Se repudia la caridad como instrumento de dominación; se niega valor a la justicia que da garantías sólo a los poderosos. Se fustiga a una sociedad que justifica abusos y presupone el triunfo del vicio sobre la virtud, basada en estructuras de poder conferido por el dinero; y realiza un tanteo heroico de nuevas categorías éticas, orientadas a la implantación sobre la tierra de una sociedad justa: el paraíso social de Tamoe, en *Aline et Valcour*.

Y no pude encontrar al monstruo: encontré al hombre que se pronuncia por la igualdad de derechos y libertades para la mujer y el hombre, que defiende la educación para todos en escuelas públicas, al que, en fin, en un gesto de indiferencia más parecido al amor que a otra cosa, da la espalda a sus enemigos y no firma ninguna sentencia teniendo los instrumentos legales para consumir su venganza.

Lo seguí leyendo hasta ahora, con la pasión de algo absoluto, con la idea de que junto con Hegel y los presocráticos (como lo marca André Pieyre de Mandiargues) es el único que se ocupó de pensar en un conocimiento de lo absoluto.

"En un mundo corrompido como el nuestro —dice en *Justine*— el vicio es la única norma adecuada de conducta. El que camina contra la corriente perece fatalmente. En un mundo corrompido quien se resiste a la corrupción atenta gravemente contra el interés general".

Esta frase tiene el mismo sello que la de Eliot.

Y Sade, que siempre creyó que "No es mi manera de pensar, sino la de los otros, la causa de mi desgracia", caminó toda su vida contra la corriente.

Ahí reside precisamente su grandeza.

Néstor Silva

## LA NEGRA FELICIDAD

Jürgen Habermas, siguiendo a Adorno y Horkheimer, propone una distinción entre los autores *sombrios* de la burguesía (Maquiavelo, Hobbes, Mandeville) y sus autores *negros*: Sade y Nietzsche, fundamentalmente. Vale decir: entre los pensadores que —sin dejar de denunciar, o incluso encomiar, la necesidad de una separación estricta entre ética y política— operan con una lógica *constructiva* y aún propositiva, y aquellos que algunos “seguidores a disgusto” —como los propios hombres de la Escuela de Frankfurt— tomarían como inspiración para su cuadro apocalíptico de la autodestrucción del pensamiento ilustrado. Y, sobre todo, de la significación *política* de ese “suicidio” de la Razón en los altares del Poder.

Podría, en efecto, trazarse toda una ramificada *genealogía* —aunque Habermas, claro, nunca usaría ese término— que ligara a Maquiavelo con Frankfurt a través de Nietzsche y Weber, y a Weber con Foucault a través de Nietzsche y Frankfurt. Todo ello con Sade y Marx como *horizontes extremos* (de destrucción y reconstrucción, respectivamente) de ese paradigma rizomático de “puesta en crisis” de la Razón occidental. Hegel es, desde luego, el Gran Otro: el fantasma de un cadáver que retorna en los restos a veces nauseabundos de cada banquete totémico de la filosofía.

El esquematismo un poco caricaturesco del pasaje anterior no es (permítaseme una tímida defensa) peor que el binarismo de la oposición habermasiana: después de todo, ¿qué autoriza a confrontar a Maquiavelo con Sade sobre la base de una progresión cromática que va de lo “sombrio” a lo “negro”? ¿Acaso se nos quiere decir que Sade es un Maquiavelo “oscurecido”? La idea, aunque suene un poco torpe, podría sin embargo tener su miga, haciendo una ligera redistribución. El llamado del florentino a un Príncipe Organizador de la voluntad dispersa de una burguesía todavía débil resuena en el siglo XX, como se sabe, en la postulación gramsciana del Partido (príncipe colectivo) como organizador de la conciencia dispersa del proletariado en el seno de la difusa y heterogénea “sociedad civil”. Del otro lado, la constatación sadiana de que la burguesía es estructuralmente incapaz de llevar a sus últimas consecuencias su propia revolución (siempre hay que pedirle “un esfuerzo más”) parece duplicarse en la iracunda resignación frankfurtiana ante la renuncia del proletariado a llevar a sus últimas consecuencias su propia revolución. Lo cual conduce a la célebre aporía de un muy teórico “marxismo sin proletariado” para responder a un muy real “proletariado sin marxismo”.



### LA POLITICA DEL DESORDEN

La fascinación de Adorno y Horkheimer por el Divino Marqués no es, desde ya, azarosa ni gratuita: es indudable que se puede leer en Sade la “anticipación” (un rol *precursor*, en el sentido borgiano) de algunos de los más “negros” temas frankfurtianos: la “sociedad totalmente administrada” que encierra a sus víctimas en una “jaula de hierro” (aquí Weber) sometida a una racionalidad puramente “instrumental” y formalizada por el cálculo (Weber II), donde el poder planifica y reabsorbe, para su propio beneficio, incluso el placer erótico, según una lógica de “desublimación represiva” que genera una cultura “unidimensional” (Marcuse I, II, III), y donde el Saber contribuye, indefectiblemente, a producir técnicas de dominio sobre los cuerpos (Foucault). Etcétera. El metafórico paradigma de esta “utopía negativa” es, por supuesto, el Castillo de Los 120 días... con sus ecos literarios en Kafka y Orwell (que Adorno y Horkheimer no se privan de citar). Toda esta línea de interpretación, hay que decirlo, es sospechosamente verosímil, y ha terminado por convertirse en una verdadera ortodoxia de la transgresión. Lo que no significa, en modo alguno, que sea totalmente falsa —ni muchísimo menos que sea estúpida. Pero tampoco es cuestión de negar que conduce a una suerte de anarquismo estetizante. Lo cual —entendámonos— no es ni malo ni bueno (desde una perspectiva estrictamente literaria yo creo que es más bien bueno) salvo que se pretenda funar sobre ella una *política*.

En este sentido, Sade es la *antipolítica*. Compararlo con Maquiavelo, el creador de la *política moderna* —es decir, de la política como estrategia de “ocupación” del Estado— es un manifiesto despropósito. Es cierto que para ambos el Estado puede ser un instrumento. Pero Maquiavelo lo quiere para *organizar* (la nación, la sociedad, el gobierno). Sade, si lo quisiera, sería para *desorganizar* (la nación, la sociedad, el gobierno) en nombre del Crimen, en el sentido metafísico —y no meramente “delictivo”— que en él tiene ese término. Desde luego, se puede “posmodernizar” a Sade, hacer de él un “destruccionista” políti-

co. Pero esos ejercicios de adaptación suelen ser poco interesantes, salvo como síntoma de la orfandad teórica actual, que obliga a recurrir al inagotable cantero literario para suplir con alegorías más o menos logradas la ausencia de rigor ideológico (véase, si no, el film de Pasolini sobre Sade/Saló, estéticamente admirable pero políticamente insostenible).

Por otra parte, hacer de Sade el ideólogo (aun fracasado) de la Revolución Francesa es forzar un tanto los términos. Los ideales de incorruptibilidad jacobina (“el infame Robespierre”, califica el Marqués) lo hicieron tomar una distancia irónica, casi paródica, respecto de sus “logros”. Un breve párrafo —que convoca sin atenuantes una lectura *actual* y *local*— basta para muestra: “Los legisladores de Grecia habían advertido perfectamente la importante necesidad de corromper a sus miembros, con el fin de que, influyendo su disolución moral sobre aquella útil para la maquinaria, resultase de ello la insurrección siempre indispensable en un gobierno que, perfectamente feliz como el gobierno republicano, debe necesariamente generar el odio y la envidia de todo cuanto lo rodea”. La referencia a una “felicidad” republicana es notoriamente burlesca: es una broma cruel a costa de Rousseau (que *si* es el ideólogo fracasado de la Revolución). Mal podría Sade concebir la felicidad, a la manera del ginebrino, como sumisión a la “voluntad general”, cuando para él esa felicidad aparece como un *destino* inscripto en la naturaleza bajo la forma de un erotismo pasivo (“las pasiones, únicamente ellas, son el instrumento que debe conducir a la felicidad”) y no, por lo tanto, como producto de una acción política. La cuidadosa, planificada y matemática administración de los placeres eróticos que aparece en Sade (y que confiere a sus escenas más “audaces” esa retórica tediosa que tan a menudo se ha señalado) no es más que un ritual de cumplimiento interminable de ese destino (o de ese *sensitivo*, que es su anagrama perfecto). Cumplimiento interminable, e imposible: también el Deseo debe hacer, siempre, “un esfuerzo más”...

### LA POLITICA DE LA NATURALEZA

¿Por qué, entonces, hablamos más arriba de desorganización? Porque el goce totalmente *interior*, “egoísta” —que es lo que los “amos” sadianos buscan *ordenar*, haciendo de su destino una elección, como diría Sade— disloca la posibilidad misma de ordenamiento de la nación, de la sociedad, del propio Estado, al dislocar el imaginario de un *deseo colectivo* que unifique a las “masas”: por eso Sade no puede ser un “revolucionario”, pero tampoco un “fascista” a la Passolini. Lacan ha subrayado con perspicacia sadiana, cuyas condiciones, por cierto, había sentado Kant al sustituir, en su “razón práctica”, el sujeto del conocimiento por el sujeto del deseo: “Baste referirse... a la doctrina con que el propio Sade funda el reino de su principio. Es la de los derechos del hombre. Es porque ningún hombre puede ser de otro hombre la propiedad, ni de ninguna manera el patrimonio, por lo que no podría hacer de ello pretexto para suspender el derecho de todos a gozar de él cada uno a su capricho”. La aporía de los derechos humanos de la Revolución Francesa, que consagra la figura del *ciudadano abstracto* —una aporía, por otra parte, ya brillantemente destacada por Marx— es que la ficción jurídica de una “libertad universal” termina por consagrar (por ocultamiento) la realidad económica y social de una *esclavitud particular* (que aparece, como las pasiones sadianas, bajo la forma de un destino natural). Volviendo a la cita de Lacan: si todos tienen los mismos derechos jurídicos al goce, quién goza de quién, y cómo, es una cuestión de fuerza, de *poder*. El razonamiento parece inverso al de Habermas (y, en general, al de toda la tradición iusnaturalista-contractualista-liberal), pero en realidad desnuda su lógica más íntima: la Ley abstracta, lejos de anular la “guerra de todos contra todos”, la *instala* de manera doblemente virulenta, al velar el fundamento *violento* de la sociedad.

Los “universos clausurados” y “concentracionarios” de Sade, sus “contrasociedades”, pueden leerse, así, como la confiscación hiperbólica de la imagen que ya en su momento empieza a proyectar la incipiente lógica del industrialismo competitivo, incluso en su vertiente “consumista”: el dispositivo sadiano es el de una “fábrica” de placer, concebida para el puro *gasto* y alimentada por una permanente *reversión* donde la “fuerza de trabajo” (proporcionada por individuos intercambiables, de tan rápida obsolescencia como los placeres que “fabrican”) producen el *plus* del que gozarán unos pocos. Esta verdadera restitución “a puertas cerradas” del Estado de Naturaleza revela que el llamado “imperio de la Ley” no es más que el mismo Estado de Naturaleza disimulado por la ficción jurídica: “Prefiero ser oprimido por mi vecino, a quien puedo oprimir a mi vez, más que por la Ley, contra la cual no puedo hacer nada”, dice Bracciani. O sea: la ley es *letra muerta* —y por ello, inmortal—, pero sus sujetos —encarnados en la figural liberal del “individuo”—, a esos, se los puede *matar*.

Pero, en verdad, la Revolución ya había hecho esto (y Sade no hace más que tomar nota): el reinado del Terror significó, como lo muestra Hannah Arendt, una suerte de “auto-desenmascaramiento” de la ficción jurídica que la propia Revolución había creado, con sus Derechos del Hombre planteados en abstracto: despojando a todos los “ciudadanos” por igual de la máscara protectora de una personalidad legal, reveló que entre los “derechos naturales” está, por supuesto, el derecho del más fuerte a eliminar al otro. Como ya lo sabían los retóricos griegos, lo que corresponde a cada uno según su naturaleza (*Physis*) depende de la fuerza que se tenga para imponer los propios códigos de interpretación (*Nomos*). La “naturaleza” de una sociedad es, por lo tanto, un resultado de la relación de fuerzas políticas que la sostienen. No hay Ley universal, sino “universalización” (por la fuerza) de leyes (de los) particulares. En eso acertan Adorno y Horkheimer al interpretar que “los vicios privados, en Sade como ya en Mandeville, son la historiografía anticipada de las virtudes públicas en la era totalitaria”. También en esto Sade es, sin duda, “nuestro prójimo”, para emplear la canónica expresión de Klossowski.

Ahora bien: se puede hacer esa *lectura* política de Sade (como de casi cualquier otro autor, por cierto), lo cual no significa atribuirle a su discurso una *intención* inmediatamente política (excepto, ya lo dijimos, en clave paródica): el libertino de Sade no pretende “modificar las estructuras”, sino simplemente desviarlas, utilizarlas, en su propio beneficio. Hacer de Sade *directamente* un escritor con “intenciones” políticas es obtener la posibilidad de entender que hay una lógica de lo político que no repara en las intenciones, como (ahora sí) nos lo enseñó Maquiavelo. Por otro lado, pensarlo —“posmodernamente”— como un político del mero desorden (del puro azar, al que sólo quedarían sustraídos, en su encierro, los placeres aristocráticos) es privarse de una lectura que, lejos de celebrar la impotencia de la Razón, deplora su *insuficiencia*.

Eduardo Grüner

## SADE: "CONTRA EL SER SUPREMO"

"En nuestros tiempos, la Razón reemplaza a María".

Sade

Esta frase del divino marqués, pronunciada en 1795 en la Convención, no era ni una metáfora ni una expresión de deseos. A partir de noviembre de 1793 la catedral de Nôtre-Dame de París se había transformado en la sede del culto a la Razón, como consecuencia de los movimientos anticristianos promovidos por el pueblo. El cristianismo fue abolido en todo el territorio francés entre 1792 y 1795 y, frente al creciente ateísmo, el "Incorruptible" Robespierre opuso el culto al Ser Supremo, suerte de divinidad impersonal que habría creado el universo y que le otorgaría a Francia una nueva religión de Estado en reemplazo del catolicismo. El 8 de junio de 1794 Robespierre encabezó una procesión en honor al Ser Supremo que culminó en el Campo de Marte, en donde se le cantaron himnos, entrelazados con expresiones patrióticas, cívicas y antimonárquicas. Con la caída de Robespierre, acaecida sólo algunos meses más tarde, también se derrumbó este Becerro de oro de la Revolución Francesa.

Para sorpresa de muchos, el Marqués de Sade constituyó uno de los ejes principales de los festejos del bicentenario de la Revolución. En julio del año pasado, se montó una pieza teatral basada en el texto "François, encore un effort", se estrenó una película sobre su obra y se publicaron varios libros sobre él, entre los que se destaca el segundo tomo de la biografía escrita por J.J. Pauvert (el primer volumen ya fue traducido al castellano y publicado por Tusquets), y el texto que se presenta a continuación.

Los extractos que siguen pertenecen a una carta de Sade cuyo destinatario es el Cardenal de Bernis, y que, según parece, fue escrita la noche anterior al arresto del autor de Justine, es decir, el 7 de diciembre de 1793. Maurice Heine recibió esta carta de manos de Apollinaire y se la entregó, años más tarde, a Gilbert Lely, quien poco antes de su muerte decidió que sería publicada para conmemorar el bicentenario. La editorial Quai Voltaire presenta a este texto como "inédito y extremadamente curioso". Quién sabe.

Una gran desgracia que todavía me aturde nos está amenazando, querido Cardenal. Parece ser que el tirano y sus sombríos hombres se disponen a restablecer la quimera déifica. ¿No es ésta una increíble payasada? Usted sabe cuán poco sensible soy a los rumores y a las noticias de toda especie que sacuden a nuestro bello país desde hace algunos años. En verdad, nunca antes hubo una agitación ni una versatilidad de opiniones semejantes; nunca tantas falsedades difundidas en todos los espíritus y en tan poco tiempo; nunca tanta confusión de pensamientos, de deseos, de adoraciones y de envidias; nunca antes la malintención organizada mostró este estado pronunciado de degradación. ¿Me creería Usted si le dijera que el evangelio secreto de la nueva religión, que espero resulte impracticable (pero hacia la que avanzamos a grandes pasos) puede resumirse en "Odiarás al prójimo como a tí mismo"? ¿No le parece muy cómico, muy espantoso? ¿Era necesario destruir los altares de la superstición y del fanatismo para terminar reconstituyendo ese culto grosero a la inversa? Pensábamos haber desterrado la hipocresía, pero no, ya nos están preparando otro espectáculo. Después de los charcos de sangre, ¿sabe qué viene? A que no adivina: ¡El Ser Supremo! Sí, es el nombre reñotado de la Quimera, no se ría, le han cambiado la ropa a la marioneta.

Me lo imagino a Usted encogiéndose de hombros en su retiro que, aun en la miseria, estará adornado por la gloria que lo abrigó. Los monumentos de Roma están frente a sus ojos, y Roma siempre será Roma. Si algún día mis escritos llegaran hasta Usted, sabrá entonces lo que tuve que hacer para sobrevivir. En estos momentos, París está irreconocible. Pareciera que un velo pegajoso, desabrido e insipido flota sobre las calles de esta ciudad que otrora fue la más viva y la más nítida del universo. Los habitantes están de a ratos sobreexcitados y ansiosos o bien convulsivos y lúgubres. A veces se precipitan unos sobre otros para contarse chismes imposibles de verificar; otras veces se evitan y se esqui-

van como si acabaran de jurarse una eterna enemistad. Pero no, allí están de nuevo, al día siguiente, susurrándose al oído misteriosamente, se sobreentienden, sus gestos deben tener algún sentido determinado, el complot está en todos lados, y en ninguna parte. Usted sabe que yo puedo ser muchas cosas, salvo un animal de sangre fría. Ahora bien, esta época que se avecina es la de la sangre rígida, frígida, abstracta. La fábula cristiana era tal vez absurda, pero cada tanto dejaba pasar algún arrebatado voluptuoso. ¿Sabe qué es lo que se está creando ahora? Unos cuerpos afectados, disminuidos, desinfectados, higiénicos, cortados regularmente sin ninguna clase de lubricidad. Como esos pobres girondinos, ¿se enteró de que murieron cantando? Qué espectáculo más extraño el de la guillotina rebanando esas voces felices. Esos, por lo menos, habrán terminado como vivieron, con la misma insolencia, semejante a la pantomina de Sillery (1) que fue salu-

dar a la multitud y a las tejedoras (2) al pie del patíbulo. ¿Creó Usted que eso logró smocionar a la concurrencia? ¿O desasosegar a la chusma? En lo más mínimo. Hasta a esto hemos llegado, con esos dibujos reproducidos del natural del siniestro David (3), encargado de garabatear las actitudes de los condenados, sentado en los huecos de las ventanas con un lápiz en la mano bosquejando impenitente a los desdichados que se amontonan en las carretas. Es él, según parece, el que debería dirigir las fiestas que se preparan para celebrar al nuevo dios, para quien se han realizado estos sacrificios humanos. ¡Así están las Bellas Artes! Anoche lo vi a Fragonard (4), sí, el famoso y gran Fragonard. No dice nada, no pinta más, se esconde. Me confió uno de sus dibujos y en este momento lo tengo guardado debajo de la cama. ¡Si los funcionarios del Ser Supremo llegaran a descubrirme! ¡Lo que me esperaría! Y yo tengo interés en que mi cabeza corrupta no se desprenda de mis hombros caídos. El ojo de Alá vigila día y noche, no vayamos a despertar su furia. ¿Me verá obligado mañana a esconderme en los sótanos del Vaticano, en el medio de las colecciones obscenas de los papas? Dígame si no sería el colmo.

Sin duda Usted recordará aquel escrito que Voltairine firmó Jousouf-Chéribi y con el que nos hemos reído juntos hace mucho tiempo. Trataba sobre los peligros de la lectura. Yo había anotado algunas frases que son, por desgracia, demasiado ciertas: "Para la edificación de los fieles y para el bien de sus almas les prohibimos para siempre leer cualquier libro, bajo pena de condena eterna. Y temiendo que la tentación diabólica los conduzca a querer instruirse les prohibimos a los padres y a las madres enseñar a leer a sus hijos. Y para prevenir infracciones a esta ordenanza les prohibimos expresamente pensar, bajo la misma pena. Disponemos a todos los verdaderos creyentes a denunciar frente a nuestro tribunal a todo aquel que hubiera pronunciado cuatro frases seguidas de las que se podría inferir un sentido claro y definido. Ordenamos que en cualquier conversación se utilicen términos que no signifiquen nada, según la antigua costumbre de la Puerta Sublime" (5). No es difícil imaginar, querido Cardenal, tiempos en los que, vía el Ser Supremo y contrariamente al optimismo comercial del buen Arouet,

estaría prohibido a la vez enriquecerse y leer. El Incorruptible habría alcanzado sus objetivos. ¿Que es paradójico? Pensar que los hombres se encaminan hacia el fin que confiesan es no conocerlos a fondo. Dicen blanco y piensan negro. Sí es no. Pureza, y ahí está el vicio. Virtud, y la corrupción aumenta.

(...) ¿Cree Usted que estoy exagerando? ¿Que una helada bestialidad de esta magnitud no pudo instalarse en el país más civilizado del mundo en tan pocos meses? Así es, sin embargo. Las consecuencias para el futuro son enormes, porque, no tenga dudas al respecto, el modelo se impondrá. Hablan de festejar al Infame: es un árbol, el de la "libertad". ¡Qué extraño trasplante! ¡Adónde van a parar los sueños genealógicos! ¡Abolir la servidumbre! La servidumbre retorna, más fuerte que nunca. Sé que tarde o temprano me van a acusar de haberme pasado de rosca en mis escritos. Es que nadie vio lo que yo vi con mis propios ojos, lo que escuché con mis propias orejas, lo que toqué, palpé, verifiqué con mis propias manos. ¿Libertad? Nunca nadie fue menos libre, parecen un río de sonámbulos. ¿Igualdad? Sólo hay igualdad de cabezas cortadas. ¿Fraternidad? La delación nunca fue tan activa. Si hubieran decidido dejar al descubierto el nudo de las pasiones humanas, provocando de este modo el aniquilamiento de todos contra todos, no habrían logrado tanto. Sí, es cierto, todos quieren la muerte del otro. Pero entonces que inventen algo que sea más picante; hay infinitos recursos y formas, en lugar de este frío sentimental del tribunal mecánico. La pena de muerte me descompone, la muerte tendría que estar siempre ligada al placer. ¿O acaso está prohibido reírse de la muerte? ¿Se da cuenta? ¡La muerte sería! ¡Industrial! ¡Sombria! ¡Técnica! (...)

(...) Muchas veces me preguntó Usted si yo me parecía a mi antepasada Laure de Nove, a quien Petrarca dedicaba sus versos. Soñé con ella cuando estaba en la Bastilla. "Por qué te lamentas en la tierra?", me dijo. "Ven a encontrarte conmigo". Me tendió la mano, y yo la cubrí con mi llanto; ella también lloraba. Este sueño se me aparece seguido, y es fácil explicar por qué. ¿Un parecido? Juzgue Usted mismo con este medallón que incluyo en la carta. Le agrego otro. Usted tuvo la bondad de pedirme mi retrato: aquí está. Tengo que terminar, querido Cardenal, el mensajero golpea en la puerta la clave convenida, no me olvide en sus plegarias, y sobre todo en la rememoración de esas cosas. Camine, lea, escriba, viva como el sutil Aretino deseaba que se viviera en este muy bajo mundo que no tiene nada de supremo. Y créame siempre su no seguro y no sumiso no-servidor, es decir su amigo.

(Traducción y selección de Pablo Betesh.)

### Notas

- (1) Sillery, Marqués de (1737-1793). Militar. Durante la Revolución apoyó al duque de Orléans y fue ejecutado (N. del T.).
- (2) Tejedoras: Así se denominaba durante la Revolución a las mujeres que asistían tejiendo a las deliberaciones de la Convención (N. del T.).
- (3) David, Jacques-Louis (1748-1825). Famoso pintor neoclásico francés; jacobino, organizó la procesión al Campo de Marte. Más tarde fue el artista predilecto de Napoleón Bonaparte (N. del T.).
- (4) Fragonard, Jean-Honoré (1732-1806). Pintor francés enmarcado en el último movimiento pictórico del siglo XVIII. Su importancia decayó al sobrevenir la Revolución (N. del T.).
- (5) Voltaire, Del horrible peligro de la lectura (1765) (N. del E.).



# Sobre la crítica de las ficciones

*En 1941, un autor argentino ni muy joven ni muy conocido publicó su primer libro de relatos borgianos. Meses más tarde, un segundo escritor, colaborador y amigo íntimo del otro, reseñó para la revista de su cuñada aquel volumen. Esas líneas, rescatadas ahora, hablan ya de un monumento. Sin embargo, no terminan de ser historia. La Argentina —retazos, fragmentos muy menores de la Argentina— sigue esforzándose para que antiguos textos recuperen inesperadas pertinencias.*

Borges, como los filósofos de Tlön, ha descubierto las posibilidades literarias de la metafísica: sin duda el lector recordará el momento en que también él, sobrecogido, las presintió en una página de Leibnitz, de Condillac o de Hume. La literatura, sin embargo, sigue dedicada a un público absorto en la mera realidad; a multiplicarle su compartido mundo de acciones y de pasiones. Pero las necesidades suelen sentirse retrospectivamente, cuando existe lo que ha de satisfacerlas. "El jardín de senderos que se bifurcan" crea y satisface la necesidad de una literatura de la literatura y del pensamiento.

Es verdad que el pensamiento —que es más inventivo que la realidad, pues ha inventado varias para explicar una sola— tiene antecedentes literarios capaces de preocupar. Pero los antecedentes de estos ejercicios de Borges no están en la tradición de poemas como "De rerum natura", "The recluse", "Prometheus unbound", "Religion et religions"; están en la mejor tradición de la filosofía y en las novelas policiales.

Tal vez el género policial no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención, de rigor, de elegancia (en el sentido que se da a la palabra en las matemáticas) para los argumentos. Destacar la importancia de la construcción: éste es, quizá, el significado del género en la historia de la literatura. Hay otra razón para hablar aquí de obras policiales —la *exciting quality (and a very excellent quality it is)*— que siempre buscan los autores de este género, que los de otros géneros (en el afán de producir obras meritorias, aunque sea de lectura meritoria) suelen olvidar, y que Borges consigue plenamente.

No hay duda de que Henry James ha escrito lúcidos cuentos sobre la vida de los escritores; de que las pesadillas de Kafka, sobre las postergaciones infinitas y las jerarquías, no se olvidarán; de que Paul Valéry inventó a M. Teste, héroe de los problemas de la creación poética. Pero los problemas nunca habían sido el interés principal de un cuento. Por sus temas, por la manera de tratarlos, este libro inicia un nuevo género en la literatura, o por lo menos, renueva y amplía el género narrativo.

Tres de sus producciones son fantásticas: una es policial y las cuatro restantes tienen forma de notas críticas a libros y autores imaginarios. Podemos señalar inmediatamente algunas virtudes generales de estas notas. Comparten con los cuentos una superioridad sobre las novelas: para el autor, la de no demorar su espíritu (y olvidarse de inventar) a lo largo de quinientas o mil páginas justificadas por "una idea cuya exposición oral cabe en pocos minutos"; para el lector, la de exigir un más variado ejercicio de la atención, la de evitar que la lectura degenera en un hábito necesario para el sueño. Además dan al autor la libertad (difícil en novelas o en cuentos) de considerar muchos aspectos de sus ideas, de criticarlas, de proponer variantes, de refutarlas. En conversaciones con amigos he sorprendido errores sobre lo que en esas notas es real o es inventado. Más aún: conozco a una persona que había discutido con Borges "El acercamiento de Almotásim" y que después de leerlo pidió a su librero la novela *The approach to Al-Mutasim*, de Mir Bahadur Ali. La persona no era particularmente vaga y entre la discusión y la lectura no había transcurrido un mes. Esta increíble verosimilitud, que trabaja con materiales fantásticos y que se afirma contra lo que sabe el lector, en parte se debe a que Borges no sólo propone un nuevo tipo de cuentos, sino que ha cambiado las convenciones del género, y, en parte, a la irrepresible seducción de los libros inventados, al deseo justo, secreto, de que esos libros existan.

Algunas convenciones se han formado

por inercia: es habitual (y, en general, reconfortante) que en las novelas no haya aparato crítico; es habitual que todos los personajes sean ficticios (si no se trata de novelas históricas). Otras convenciones —la historia contada por un personaje, o por varios, el diario encontrado en la isla desierta— tal vez fueron un deliberado recurso para aumentar la verosimilitud; hoy sirven para que el lector sepa, inmediatamente, que está leyendo una novela y para que el autor introduzca el punto de vista en el relato. Borges emplea en estos cuentos recursos que nunca, o casi nunca, se emplearon en cuentos o en novelas. No faltará quien, desesperado de tener que hacer un cambio en su mente, invoque la división de los géneros contra este cambio en las historias imaginarias. La división de los géneros es indefendible como verdad absoluta: presupone la existencia de géneros naturales y definitivos, y el descubrimiento certero, por hombres de un breve capítulo del tiempo, de las formas en que deberá expresarse el interminable porvenir. Pero como verdad pragmática es atendible: si los poetas escriben meros sonetos, y no sonetos que sean también diccionarios de ideas afines, habrá algunas probabilidades más de que desaierten menos. Puede agregarse a esto que la invención, o modificación, de un género y la subsiguiente experiencia indispensable para practicarlo bien, no son la múltiple tarea, o suerte, de un solo escritor, sino de varias generaciones de escritores. El principiante no se propone inventar una trama; se propone inventar una literatura; los escritores que siempre buscan nuevas formas suelen ser infatigables principiantes. Pero Borges ha cumplido con serena maestría esa labor propia de varias generaciones de escritores. En sus nuevos cuentos nada sobra (ni falta), todo está subordinado a las necesidades del tema (no hay esas valientes insubordinaciones que hacen moderno cualquier escrito, y lo envejecen). No hay una línea ociosa. Nunca el autor sigue explicando un concepto después que el lector lo ha comprendido. Hay una sabia y delicada diligencia: las citas, las simetrías, los nombres, los catálogos de obras, las notas al pie de las páginas, las asociaciones, las alusiones, la combinación de personajes, de países, de libros reales o imaginarios, están aprovechados en su más aguda eficacia. El catálogo de las obras de Pierre Me-

nard no es una enumeración caprichosa, o simplemente satírica; no es una broma con sentido para un grupo de literatos; es la historia de las preferencias de Menard; la biografía esencial del escritor, su retrato más económico y fiel. La combinación de personajes reales e irreales, de Martínez Estrada, por un lado, y de Herbert Ashe o Bioy Casares, por otro, de lugares como Uqbar y Adrogué, de libros como *The Anglo American Encyclopedia* o *La Primera Enciclopedia de Tlön*, favorecen la formación de ese país en donde los argumentos de Berkeley hubieran admitido réplica, pero no duda, y de la creída imagen en la mente de los lectores.

Estos ejercicios de Borges producirán tal vez algún comentador que los califique de juegos. ¿Querrá expresar que son difíciles, que están escritos con premeditación y habilidad, que en ellos se trata con pudor los efectos sintácticos y los sentimientos humanos, que no apelan a la retórica de matar niños, denunciada por Ruskin, o de matar perros, practicada por Steinbeck? ¿O sugerirá que hay otra literatura más digna? Cabría, tal vez, preguntar si las operaciones del intelecto son menos dignas que las operaciones del azar, o si la interpretación de la realidad es menos grave que la interpretación de los deseos y de las cacofonías de una pareja de enamorados. ¿O clamará contra la herejía de tratar literariamente problemas tan graves? Quizá todo acabe en una condena general, y sentida, del arte.

El cuento más narrativo de esta serie (y uno de los más poéticos), el de estilo más llano, es el último que Borges ha escrito. "El jardín de senderos que se bifurcan". Se trata de una historia policial, sin detectives, ni Watson, ni otros inconvenientes del género, pero con el enigma, la sorpresa, la solución justa, que en particular puede exigirse, y no obtenerse, de los cuentos policiales. Creo también que "Las ruinas circulares" sobresale por el esplendor de su forma: que "Pierre Menard, autor del Quijote", es el más perfecto y que "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" es el más rico. Sería interesante hacer un censo de la fecundidad de este libro, de los problemas que plantea, de los argumentos de libros, de las bases de idiomas, de las interpretaciones de la realidad y del tiempo, que propone.

En cuanto al estilo —elogiarlo sería su-

perfluó— convendría razonar su evolución y, más aún (siguiendo a Menard), intentar un estudio de las actuales costumbres sintácticas de Borges. Pero son temas que exceden esta nota.

Tal vez algún turista, o algún distraído aborigen, inquiera si este libro es "representativo". Los investigadores que esgrimen esta palabra no se resignan a que toda obra esté contaminada por la época y el lugar en que aparece y por la personalidad del autor; ese determinismo los alegra; registrarlos es el motivo que tienen para leer. En algunos casos no cometen la ingenuidad de interesarse por lo que *dice* un libro; se interesan por lo que, pese a las intenciones del autor, refleja: si consultan una tabla de logaritmos obtienen la visión de un alma. En general se interesan por los hechos políticos, sociales, sentimentales; saben que una noticia vale por todas las invenciones y tienen una efectiva aversión por la literatura y el pensamiento. Confunden los estudios literarios con el turismo: todo libro debe tender al Baedeker. Pero ¡qué Baedekers! En versos aritméticos y a través de la observada norma de que un artista que se respeta jamás condesciende a explicarse, y a través de las aspiraciones del autor, de ser Whitman, de ser Guillaume Apollinaire, de ser Lorca, y de reflejar una vigorosa personalidad. Y ¡qué novelas! Con personajes que son instituciones y con Mr. Dollard, que ventajosamente alude al capitalismo extranjero. Colaboran en la tendencia las ideas fascistas (pero más antiguas que ese partido) de que deben atesorarse localismos, porque en ellos descansa la sabiduría, de que la gente de una aldea sea mejor, más feliz, más genuina que la gente de las ciudades, de la superioridad de la ignorancia sobre la educación, de lo natural sobre lo artificial, de lo simple sobre lo complejo, de las pasiones sobre la inteligencia; la idea de que todo literato debe ser un labrador, o, mejor todavía, un producto de la tierra (la iniciación y el perfeccionamiento en la carrera de las letras exigen duros sacrificios: descubrir un pueblo que no esté ocupado por ningún escritor, nacer allí y domiciliarse tenazmente). Son también estímulos de esa tendencia la fortuna literaria que han logrado algunas selvas del continente y el exagerado prestigio que nuestro campo alcanzó en nuestra ciudad y en el extranjero (donde se le conoce por pampa y, aun, por pampas). De la pampa nos quedan los viajes largos y algunas incomodidades. Estamos en la periferia de los grandes bosques y de la arqueología de América. Creo, sin vanagloria, que podemos decepcionarnos de nuestro folklore. Nuestra mejor tradición es un país futuro. En él creyeron Rivadavia, Sarmiento, y todos los que organizaron la República. Podemos ser ecuanímenes y lógicos: un pasado breve no permite una gran acumulación de errores que después haya que defender. Podemos prescindir de cierto provincialismo de que adolecen algunos europeos. Es natural que para un francés la literatura sea la literatura francesa. Para un argentino es natural que su literatura sea toda la buena literatura del mundo. De esa cultura, en la que trabajan, o trabajaron, William James, Bernard Shaw, Wells, Eça de Queiroz, Russell, Croce, Alfonso Reyes, Paul Valéry, Julien Benda, Jorge Luis Borges, y de la Argentina posible y quizá venidera que le corresponde, este libro es representativo.

Adolfo Bioy Casares  
Sur, Núm. 12(92), mayo 1942

1 En el prólogo, Borges incluye entre los cuentos fantásticos a "Pierre Menard, autor del Quijote". La intención de Menard es fantástica, pero también son fantásticos "Tlön" y "El acercamiento de Almotásim". No veo razones para incluir uno y excluir los otros. Lo clasifico entre las notas porque, evidentemente, es el comentario de una obra literaria irreal.

### Vidas ajenas. Principia biographica. Leon Edel.

Trad. de E. Nuño de la Selva. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1990, 211 págs. Alrededor de A 70.000



Pocos días antes de su muerte, el Dr. Johnson condenó sus archivos personales a la hoguera. En ese fuego, relatado por James Boswell en la biografía de este inquisidor literario, tienen su origen teórico estos "principia biographica".

Boswell escribió la del Dr. Johnson y ahora todo el mundo hará la suya. Propia o ajena, lenta o veloz. Después vino Freud: "Freud y sus sucesores abrieron la biografía a nuevos modos de percepción..." Lytton Strachey lo leyó e inauguró la "nueva biografía" retratando victorianos ilustres.

A partir de esta genealogía del género biográfico, cuyo punto de viraje son las biografías analíticas de Freud, Leon Edel establece un conjunto de técnicas, preceptivas y métodos que tienen su correlato ejemplar en la propia práctica biográfica del autor; sus biografías de James, Joyce...

El procedimiento para la escritura de la "nueva biografía" se divide en dos secuencias sistemáticas. La primera es la formación de un "archivo", base de la obra, que pone en relación la tarea con la investigación histórica. La segunda parte del trabajo escenifica el archivo, lo escribe, sólo bajo la condición previa de interpretarlo, de ponerlo en relación, en cadena; esta fase de la obra tiene su fundamento epistémico en la psicología. Para ello, es decir, para operar una transformación sobre el archivo histórico, pocas armas son tan eficaces como el psicoanálisis. El psicoanálisis provee a Edel del principio fundamental de todos los "principia" y de la estructura básica de todas las biografías posibles e imaginables; un arma para considerar "la totalidad del proceso de la vida".

Así como la modernidad no puede ser reducida a un "discurso filosófico" (en la medida en que, justamente, define su actividad por ser irreducible a la unidad) tal como supone el negativismo de, por ejemplo, Berman o Habermas; de tal modo, es improbable que Edel pueda sostener un principio régimen del género biográfico. ¿En qué medida, podríamos preguntar, estos fundamentos, como el psicoanálisis, no son la explicitación y el despliegue de un prejuicio?

El prejuicio no es sólo un concepto evolucionista que señala, desde la transgresión o la superación. El prejuicio es también la desconfianza que se ejerce frente al desarrollo de la acción presente; es una forma de la autoafirmación; para un prejuicio el mundo siempre encaja, está resuelto. Un prejuicio se activa, se pone en movimiento desde el encanto. Tal como el psicoanálisis para Leon Edel: ¿En qué medida el confort o el encanto pueden producir certeza?

Cuando Edel señala que un archivo se transforma en escritura biográfica sólo a partir de la interpretación es su desconfianza a los efectos de la escritura y la sentencia a la pasividad del archivo lo que manifiesta; su necesidad del dominio de la situación.

Pero el prejuicio no siempre es negativo. Puede aparecer ante el rechazo de la nueva técnica o de la "post-técnica". La voluntad afirmativa de sostenerse en lo anterior, en la identidad. El prejuicio puede ser la impugnación de la negatividad a la que nos somete lo nuevo, lo inesperado. El prejuicio es una forma del festejo donde lo celebrado es la insistencia del misterio ante el cual se instala, por ejemplo, una biografía (el fuego del origen). El encanto es la certeza.

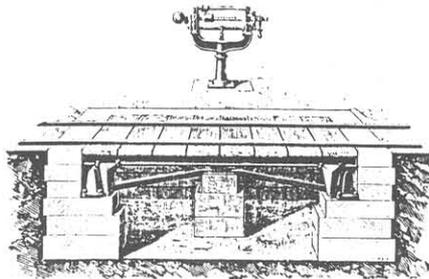
De tal modo puede leerse el libro de Edel; una manera de producir un objeto que sostenga, a pesar de los prejuicios, un encanto verdadero.

Tal como el prejuicio, la biografía nunca es individual; se define en nombre de lo público, surge de las luchas "entre un biógrafo y su sujeto... el yo privado y el yo público."

Una vida no es todo. También hay obligaciones estéticas; una de ellas es hacerse cargo del propio cuerpo. Ese es un mandato estético de la modernidad; por ejemplo, la biografía. En esa curiosidad sobre la solución estética para la vida aparece la biografía. Lo privado sólo puede encontrarse bajo la condición de su publicidad, politiza lo íntimo. Véase el caso del feminismo cuya historia es inseparable de una historia del género: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir o Sylvia Molloy en su novela *En breve cárcel* que objetiva el género, lo pone en tercera persona y habla de él (de ella) como si fuera otro (otra).

La biografía, tal como la descubre Edel en algunos capítulos memorables, nos deja leer las formas de lo público y lo privado de cada momento histórico.

La Segunda Parte de *Vidas ajenas* es un rotundo ejemplo de cómo el objeto sobredetermina o se impone a los alcances de un narrador. El autor cuenta allí su propia biografía como escritor y hurgador de epistolarios recónditos: los



veinte años que dedicó a escribir su *Vida de Henry James* en cinco volúmenes. Edel no sólo devela los caminos fortuitos que pueden llevar a la "génesis de un capítulo", sino también hasta qué punto la obra trabaja sobre su constructor. En esa narración instrumental reconocemos por qué sus principios biográficos incluyen el descubrimiento de "la figura bajo la alfombra".

Inexorablemente, a todos nos llegará la "autobiografía de todo el mundo". La infamia o el anonimato nos ahorra "ser" en la historia. Algunos son recuperados de esa infamia, para obligarnos (públicamente) a asumir una identidad (privada).

Es posible que esto sea un prejuicio; una biografía es también el poner en relación dos indeterminaciones: la vida y el lenguaje.

El prejuicio (de Edel o nuestro, no importa) ¿no es esa cuota de vida propia que adjuntamos a las vidas ajenas?

Ariel Schettlin

### Pasión de juventud. Una autobiografía 1897-1922.

Wilhelm Reich. Trad. de Julio Balderrama. Paidós. Buenos Aires, 1990, 195 págs.



PAIDÓS

Un hombre, empañado por momentos su discurso de la ingenuidad de creerse observador y al tiempo protagonista de su propia vida, puede caer en la desazón de transmitir recuerdos fríos, lejanos de sí, ajenos. La pasión a la que en lengua inglesa y castellana alude el título de estas memorias resulta entonces una absurda ironía.

Reich se desliza por las experiencias de sus primeros años de vida y lleva adelante un diario de juventud hacia 1919, época en que era un muchacho de 22 años, estudiante de Medicina, impresionado por una revolucionaria ciencia del alma que hacía estragos en la vida intelectual de los burgueses de Viena.

Y ya sabemos cómo resulta en el novel estudiante el ardoroso intento de aplicar en sí mismo los conceptos psicoanalíticos que poco a poco descubre: una cháchara hueca, gélida, poco inquietante. "Sólo después de la muerte de mi padre —escribe Reich— examiné su personalidad... Era una persona de narcisismo fuertemente pronunciado..." El lector presuroso debe saltar rápido estos párrafos infelices.

Sin embargo, sería injusto tener en cuenta solamente estos escollos. Cuando el autor patina en sus recuerdos, relata sus contradicciones, habla como judío, pobre, ambicioso y humillado y comparte con el lector la lucha por la supervivencia en los años de posguerra con un hambre literal y de letras; en fin, cuando escribe desde su orfandad, acordamos con el nombre que se le ha otorgado a estas páginas. Entonces, aparece la pasión.

El primer signo de ella se hace oír a los doce años, cuando W.R. regurgita el doloroso secreto de la infidelidad de su madre.

Cada uno de los encuentros amorosos de ella con el joven instructor de los chicos de la casa es llaga viva en el muchachito Willy, perdido entre corredores, condenado por aquello que hay que escuchar. Arden las orejas en el vértigo de las palabras dichas a medias por una madre enloquecida en el desliz, que sin embargo muere de amor por su marido.

La "catástrofe" llama el autor a este episodio de su adolescencia que trae la muerte a la feliz familia (suicidio de la madre y un padre que, desesperado de celos, al poco tiempo se deja morir) y que despierta para siempre el deseo en aquel que gusta de oír lo que una casta sociedad procura ensordecera.

Es también, para el inquieto integrante de la élite que conformaba la Sociedad Psicoanalítica vienesa, la misma catástrofe que quizás le confiere un lugar destacado entre aquellos que acompañaron los orígenes del vasto descubrimiento freudiano.

Esta autobiografía comprende también lo escrito más tarde, en 1937, cuando Reich rememora sus experiencias en la Gran Guerra.

Alicia Paz

### RECIENVENIDOS



Truman Capote. *La biografía. Gerald Clarke*. Trad. de Víctor Pozanco. Ediciones B. Barcelona, 1989, 607 págs. De aquel que alguna vez dijera: "Nunca hubo nadie como yo, y no habrá nadie como yo cuando yo me vaya", se ofrece ahora la más autorizada y esperada biografía. Truman Capote, el bello y terrible adolescente que irrumpió en el ambiente literario norteamericano con sus primeros, terriblemente bellos libros; aquel

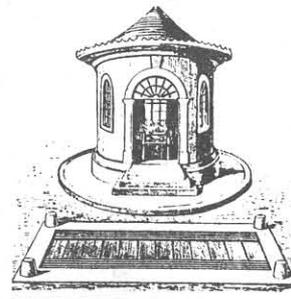
que revolucionó el periodismo testimonial con *A sangre fría* y, en sus últimos años, se dedicó a delatar las miserias de la *high society* que lo había cobijado y mimado, aparece en estas páginas a partir de la evocación de varias voces y en ámbitos diversos. El trabajo de Clarke —en quien el propio Capote tenía grandes expectativas desde el punto de vista literario— se inscribe, según sus propias declaraciones, en la mejor tradición del periodismo norteamericano y ha sido precisamente trasladado al español por Víctor Pozanco.

Más grandes que el amor. *Dominique Lapierre*. Trad. de Enrique Sordo. Planeta/Seix Barral. Buenos Aires, 1990, 396 págs. En el corazón de Manhattan, la Madre Teresa de Calcuta

ha abierto un hogar para asilar a las víctimas del SIDA sin recursos. Allí, presidiarios de Sing Sing, toxicómanos negros de Harlem, habitué de los lupanares gays de la zona son atendidos con abnegación por seis hermanitas indias, como las que asisten a Teresa en los leprosarios de Calcuta. El francés Lapierre, autor de varios *best sellers* en colaboración con Larry Collins, columnista de *Paris Match* y el mismo benefactor de algunas de las actividades asistenciales de la célebre religiosa, ha descrito en este libro "el incesante combate de todos aquellos —médicos, investigadores, sanitarios y víctimas— que se muestran cada día más grandes que el amor en la realización de su vocación o en la aceptación de sus sufrimientos".

### La verdurita

"A mí no me interesaba la mera realidad y creía que la creación debía ser deliberada y, sin embargo, no podía sino imitar a mi madre. No podía hacer sino retratos y aún hoy sólo puedo



ver a la gente como pintor de retratos, situándolos mentalmente con tal o cual trasfondo. Entretanto, seguía siendo en mucho un niño: a veces pintaba con elaborado frenesí, simulando lo que creía ser la inspiración, a veces caminaba con paso artificial, recordando a Hamlet, y me detenía en las vitrinas de las tiendas para mirar mi corbata atada con el lazo suelto de los marineros, y lamentaba que no estuviera siempre flotando en el viento como la corbata de Byron en el cuadro. Tenía tantas ideas como tengo ahora, pero no sabía escoger entre ellas las que pertenecían a mi vida".

(W. B. Yeats. En: *Autobiografías. I. Ensueños sobre la infancia y la juventud*. Monte Avila. Caracas, 1986).

tipoGráfica. Comunicación para diseñadores. Año IV. Número 11. 1990.



Diagramado como corresponde, el número 11 de *tipoGráfica* incluye la primera parte de un trabajo de Oriol Pibernat i Domènech sobre el diseño de la marca visto desde una perspectiva empresarial, la tercera entrega de Cecilia Iuvareo acerca de la evolución de la página impresa y los dibujos de Saúl Steinberg a partir de una línea de tinta. Por su parte, se traduce un trabajo de Martín Solomon sobre el ritmo como instrumento para el diseñador, una reseña de nuevas tendencias del diseño industrial, a cargo de Ricargo Blanco y una conferencia de Gui Bonsiepe acerca de la educación de diseño en los ya viejos años '90. Por último hay bibliográficas y chismorreo, imprescindibles para cualquier oficio.

P.A.

**Videodromo.** Periódico de Video y Videofilia. Publicación del Instituto de Investigación y Promoción de Audiovisuales y Comunicaciones. Año I. Número 1. Julio de 1990.

El decano de los periódicos videofílicos ha nacido con la aparente misión de poner un poco de orden en la discusión acerca de la especificidad estética del video en contraposición con sus primos ricos, de igual modo que se propone debatir las condiciones de producción del virtual género. En el desprolijo primer número se encuentran dos entrevistas: al documentalista Eduardo Feller y al "videoartista" (¿?) Carlos Trilnick. Además, buscando en el caos gráfico de las seis páginas de *Videodromo*, pueden encontrarse artículos sobre pintura de máscaras para video, información tecnológica, agenda, un trabajo sobre la estética de la serie televisiva *Historia del crimen*, todo al precio de un boleto de autotransporte colectivo.

P.A.

**Cinelecturas.** Homero Alsina Thevenet. Trilce. Montevideo, 1990, 202 págs.

En una existente y no menos solapada querrela entre críticos de cine, la posición de Homero Alsina Thevenet (Montevideo, 1922) podrá definirse en torno de una defensa de estudio de las condiciones de producción de la industria, en contra de la verbosidad de quienes desde hace más de dos décadas sostienen el dogma del cine "de autor". La opción del crítico oriental queda clara al revisar los temas que componen el volumen que en Uruguay editó Trilce y que, en Occidente, lanzará De la Flor en breve. En *Cinelecturas* desfilan perfiles biográficos, temáticas diversas y comentarios de filmes clásicos y recientes.

El compendio de hombres y mujeres elegidos por Alsina Thevenet recorre bue-

na parte de la historia del cine desde sus orígenes a nuestro fin de siglo. La mirada discurre entre la erudición y cierta obsesiva predilección por la exactitud informativa, al tiempo que deja notar una admiración nostálgica por el Hollywood del sistema de estudios y las figuras de productores y directores. Allí están Adolph Zukor, David Wark Griffith, Anita Loos, Charles Chaplin, Marlene Dietrich, John Huston, Laurence Olivier, Luise Rainer, Ingmar Bergman, Marilyn Monroe, Jeanne Moreau y Francis Coppola. La excusa para estos breves artículos puede haber sido alguna muerte, la edición de memorias o biografías o algún ciclo retrospectivo de cinemateca. En todos los casos, los artículos, a veces demasiado breves por efecto nefasto de la industria periodística, adquieren sentido más allá del acontecimiento que les dio origen.

Bajo el rubro "Temas y problemas", Alsina Thevenet se desliga de las urgencias más o menos manifiestas de la prensa escrita para historizar el aporte francés al siglo de cine que llevamos a cuestas, desde los obreros que salían de la fábrica Lumière hasta los lejanos *enfants terribles* de *Cahiers du Cinéma*. Entre otras cuestiones, el lector encontrará en esta sección un acto reivindicativo de lo que los italianos pudieron llevar a la pantalla cuando tuvieron el *western* en sus manos, una cronología del esfuerzo realizado por los argentinos de pro, quienes, entendiendo que primero están Dios y la Patria, lograron que no fueran estrenados en la Argentina los films heréticos de Godard y Scorsese que este tímido reseñista, desde luego, no mencionará.

Cabe destacar el trabajo titulado "Dos palabras sobre Uruguay y cine", escrito con motivo de una muestra realizada en



Buenos Aires de video charrúa. Allí, Alsina Thevenet formula una pregunta acerca de por qué debería existir una industria cinematográfica local. Los uruguayos son grandes futbolistas, excelentes candomberos, atentos espectadores. ¿qué destino los obliga a montar una estructura industrial para la producción de películas? Evidentemente, la traducción de este interrogante a nuestros compatriotas chocaría con la piel erizada del populismo vernáculo al buscar racionalidad donde tal vez ya no exista: ¿por qué "tiene" que existir el cine argentino?

Por último, *Cinelecturas* incluye las críticas publicadas por Homero Alsina Thevenet en medios locales y uruguayos de algunas películas fundamentales para el cinéfilo. Aparecen El acorazado Potemkin, Lo que el viento se llevó, En la ciudad de S., Frida, El año del arco iris, Rosa Luxemburgo, El impero del sol, Sur (aquella crítica que remontó polvareda en *Página 12*), Entrevista y La otra mujer. Casi todas se consiguen en Cajita.

Pablo Avelluto

**Cine y dependencia.** (El cine en la Argentina). Octavio Getino. Puntosur. Buenos Aires, 1990, 238 págs. Alrededor de A 60.000

*Cine y dependencia* comenzó a escribirse en el '75, se terminó en el '83 y se publica, finalmente, en 1990. Esta dilación define el lógico anacronismo que padece el texto y que las escasas notas al pie no consiguen actualizar. En todo caso, la lectura confirma en esta-



dísticas contundentes lo que ya se sabía. Indudablemente es posible reconocer en el pensamiento de Getino la paternidad de muchas de las ideas expuestas, pero también es cierto que quince años después no se trata sólo de exhibir esas ideas sino de desarrollarlas.

Si la dilatación de las fechas atenta contra la novedad de algunos de sus postulados, en compensación el libro conserva el imperativo de un trabajo en profundidad. Getino indaga, busca causas, contextualiza. Si el cine argentino es un cine dependiente, no lo es sólo por pertenecer a una industria colonizada, sino porque es expresión de toda una cultura de la dependencia en un país subdesarrollado.

Getino sabe que toda historia se anuncia ideológicamente. Por lo tanto, divide las aguas; establece simpatías y antipatías. Frente a los Mentasti, los Amadori, los Carreras, construye el tejido de una tradición cinematográfica auténtica: el "Negro" Ferreyra, Soffici, Torres Ríos, Hugo del Carril y Birri, hasta llegar al Grupo Cine Liberación (Solanas, Vallejo, Cedrón y el mismo Getino).

El texto agrupa su exposición alrededor de las relaciones entre "Historia y dependencia", "Economía y dependencia" e "Ideología y dependencia". Como en otros libros suyos, el planteo de Getino parece obsesivamente sobredeterminado por la problemática de la colonización. Sin embargo, no se trata de una hipótesis: la realidad es tristemente así. El punto débil de su reflexión no se halla en esta insistencia sino en que la reiteración se encierra en los esquemas de un sistema especular. Hablar de historia, de economía o de ideología es aplicar la idea de dependencia a cada uno de estos conceptos, condenando la argumentación a la circularidad. El razonamiento se vuelve tautológico porque se conforma con ratificarse y busca, siempre, aquello que sabe que va a encontrar.

Así, detrás de una exposición convincente y de las cifras y cuadros que apoyan cada afirmación, se puede advertir la manipulación que opera el punto de vista en el recorte de los datos. Si por un lado olvida el antecedente pionero del proyecto de "6 a 1" (que imponía en el año '63 la exhibición obligatoria de una película argentina por cada seis extranjeras), por otro, en la necesidad de establecer una red de alianzas, reivindica —por "nacionales y populares" (?)— films poco relevantes. De esta manera, la historia del cine argentino se ordena teleológicamente para encontrar su único proyecto verdadero en la gestión '73-'74 y su ideal estético en el Grupo Cine Liberación.

Con todo, Getino sigue siendo uno de los teóricos más lúcidos y coherentes del cine en la Argentina. *Cine y dependencia* así lo demuestra pese a ciertas polarizaciones tendenciosas y esquemáticas. Libro polémico, en todo caso siempre es posible discutir con él.

David Oubíña

## EL BUSCON

Oteó los saldos de las librerías, si ayer lujosos, hoy desbaratados; de la miseria general cansado, sintió flaquear su magra valentía.

"¡Demontres!", estalla el buscador, "todo esto es ridículo". Ni la maya, ibérica avenida, ni el celestino afeite de Corrientes confieren a Don Pablos la más módica alegría. En el campo, en el campo, en la casa, en la caza, ahí, sólo hay cadáveres; descabellados, fofos cuerpos en octavo de una desgracia lenta y progresiva.

Libreril, espolvoreada y cruda, la desazón del desgarrado necio no sabe sino embutir imprecaciones mal citadas, como blasfemias a un genio maligno y descartable: "¡Verrufas, almorranas de teflón, macarios muermos, cuando sin...!"

Entró en un bar, y vio que el sol bebía, en la copa de todos los borrachos, el mal vino escañado sin empacho, en aguanosa, idéntica porfia.

Por el entrecocar de vasos mal lavados y las esfumaturas tensas que debilitan la aérea perspectiva, algo intuye, algo sospecha el coprolífero husmeador, como una suspicacia del pasado, o un rumor de sí mismo aleteando en el oído del alma. Y mientras una golondrina tempranera, vola en circuitos, como un gallo, y la bondiola como una sierpe "leche de cobra" se disipa, el mirador llega convicto a la misma conclusión: "¡Anacolutos invertidos! Sólo hay cadáveres. Abotagados fiambres malparidos de enhoramala impresas fejonías".

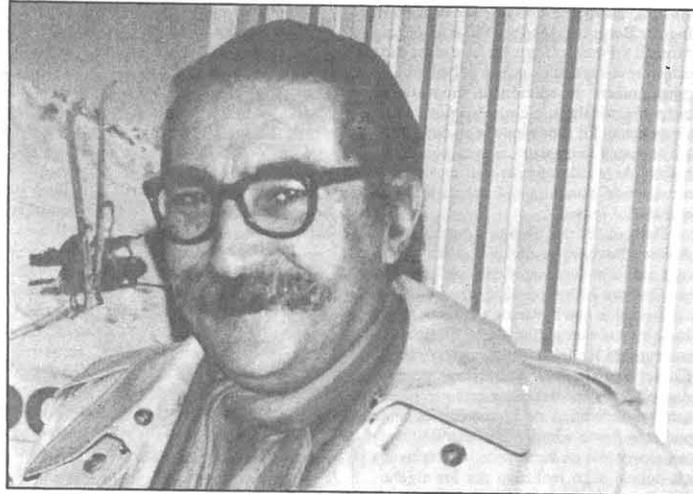
En su pecado, habida y consabida penitencia, presa la fe en etílico convento, despide Pablos el pie del centro ilusionista. Las guedejas gredosas y el desfleado gabán ondeando en la nevica, se aleja para siempre de la improbable ocasión, calva y brufida. Ya no más saldos, regüeldos de un pasado enflaquecido por tormentas camorreras; nunca más —al menos por un tiempo— triviales caminatas en pos de una bicoca inencontrable. A paso de momento, herido el corazón, diáfano el ojo, se vuelve Pablos, buscón de nimiedades, a la íntima covacha de la que no tendrá que, se dice, haber salido.

Entró en su casa, vio que amarilleaba la luz de la luna en los despojos. Vencida de obviedad sintió que estaba su propia voz que otrora cantó fuerte; y reclamó, cubriéndose los ojos, un plazo agorero de otra suerte.

# La mesa de luz

Notorios y notables confiesan qué han leído

Hoy: Jorge B. Rivera



Hace unos cincuenta años los lectores del diario *Crítica* podían consumir semanalmente, a cambio de una moneda de cinco centavos, una ración abundante de textos humorísticos firmados con alguno de sus nombres de batalla (Chamico, Alguien, Homo Sapiens, etc.) por el poeta Conrado Nalé Roxlo (1898-1971). La otra opción —había varias, naturalmente— era gastar esos mismos cinco en los "aguafuertes" que publicaba su amigo Roberto Arlt en *El Mundo* o saltarse un par de cafés y comprar —en este caso con una moneda de veinte— el voluminoso ejemplar mensual de *Leoplán*, con su menú literario a base de Víctor Hugo, Mac Orlan, Gorki, Daudet, Eça de Queiroz, Lynch, Dostoiévski y otros pesos completos de la narrativa del siglo XIX y de los primeros tramos del presente, lo que suponía el riesgo de leer algunas veces con el almanaque atrasado.

En 1943 algunos de los *pastiches* que Nalé redactaba para su columna "A la manera de..." fueron agrupados en la primera edición Hachette de la *Antología apócrifa*, ilustrada con sagaces caricaturas del dibujante salvadoreño Toño Salazar, a quien ya se conocía en Buenos Aires por sus colaboraciones gráficas en *La Razón* y *La Prensa*. Nalé había tramado con esos textos ligeros y eficaces una suerte de homenaje a la literatura o a sus añejas lecturas juveniles, que al propio tiempo era una sutilísima e inteligente reflexión sobre las supercherías, fascinaciones y secretos de la escritura, brindada en gratificante clave humorística.

Editada excelentemente en su primera versión en un formato y con un papel que ya no se estilan, ampliada en 1953 por Emecé y completada en 1969 por Fabril Editora, con la segunda o tercera serie, según se mire, de la Nueva antología apócrifa (que suma dos docenas de textos nuevos, aunque no cuenta ya con las magistrales ilustraciones de Toño), la idea de Nalé satisface para mí las envidiables dimensiones utópicas del libro total, que es en sí mismo una suerte de confortable biblioteca comprimida, muy apta para tener al alcance de la mano sobre mesa de luz o artefacto equivalente.

Sospecho, en este sentido, que los *pastiches* "a la manera de..." pueden iluminar más cosas que las que conoce nuestra teoría, y que las caricaturas de Salazar

son excelentes lecturas gráficas de lo que inventaba Nalé por otros medios. Un Nalé singularmente dotado para percibir y desmontar —sin perder la perspectiva del humor e inclusive de la crítica— los mecanismos ocultos en los textos de Kipling, Borges, Unamuno, Heine, Laforgue, Baudelaire, Chesterton, Mark Twain, Baroja, Neruda, Carriego, Valle Inclán, Joyce, Tolstói y otros fantasmas vicarios de la literatura que circulan por las páginas de su *Antología*.

El gesto paródico y humorístico de Nalé, entre otras riquezas, encierra también las sugerencias de una lectura complementaria de la cultura argentina, o más precisamente: de una lectura de esa zona de nuestra cultura que es en lo esencial la de la *reescritura* o de la búsqueda de las huellas de los grandes paradigmas, cuando no su superfetación o su ensamblaje complejo, leído y paradójicamente autónomo. La zona de los folletines de Gutiérrez, de la *Excursión* de Mansilla, de la polémica sobre la precedencia de Lugones y Herrera y Reissig, de los textos de Arlt, Borges y Macedonio.

Nalé escribía para lectores —pensemos esencialmente en los de *Crítica*— para los cuales eran razonablemente familiares ciertos *tics* y procedimientos de la literatura, en especial de la literatura "traducida" para las exitosas colecciones populares de Sopena, Semper, Calpe, la Biblioteca de "La Nación" y Claridad. Su público era el mismo que consumía contemporáneamente las "aguafuertes" de Arlt, muchas de las cuales (pensemos por ejemplo en "La madre en la vida y en la novela", pero también en otras menos explícitas) redondeaban su sentido y sus posibilidades de disfrute precisamente en el hallazgo de esas *marcas* de una memoria lectora regularmente entrenada en las escenografías, los temas, los modos discursivos y los arquetipos del folletín o de la novela burguesa del siglo XIX, e inclusive en las mezclas caóticas en las que circulaban —los editores de antaño eran expertos en convocar esas "comuniones de los santos"— Cocteau, Vital Aza, D'Annunzio y Capdevila.

Un texto de Nalé como "¡Levántate y anda!", "a la manera de los cuentistas rusos", puede ser leído en sí mismo con provecho, porque tiene suficiente autarquía humorística y literaria, pero supone haber

trajinado también su Gorki, su Andreiev, su Dostoiévski y su Gogol en proporciones convenientes. Leerlos, desde este punto de vista, es aproximarse a un universo y un público que hace inteligibles a escritores como Arlt y Borges, con sus reelaboraciones y remisiones literarias, o que permite entender la expansión de una industria editorial que disputa la hegemonía de la española y arranca, hacia comienzos de los '40, con tirajes anuales que promedian los 5 y los 6 mil ejemplares (frente a mermados tirajes que en la actualidad apenas superan el millar de ejemplares por título). Y en este sentido la *Antología apócrifa* de Nalé (fabulo en realidad una improbable edición conjunta, con ya imposibles caricaturas de Toño) me remite, a su vez, a otro nivel de la memoria: el recuerdo de las librerías de viejo en las que muchos de nosotros cultivamos una modesta cultura "de ojito", o iniciamos nuestras bibliotecas con descaballadas ediciones de los mismos autores que él recreaba y exploraba en sus *pastiches*.

La *Antología apócrifa* decanta una pródiga labor iniciada hacia mediados de los años '20 desde las columnas de *Don Goyo* y retomada más tarde en las páginas de *Crítica*, *El Hogar*, *Mundo Argentino* y otros medios de la época. De esa labor, complementaria y no antagónica al cabo con la del poeta y dramaturgo de El grillo (1923), Claro desvelo (1937) y La cola de la sirena (1941), nacieron *Cuentos de Chamico*, *El muerto profesional*, *Cuentos de cabecera*, *Mi pueblo*, *Libro de quejas*, *Sumarios policiales* y *El ingenioso hidalgo*, largo regocijo que testimonia, junto con la *Antología*, la paradójica versatilidad de un escritor que se brindó al periodismo sin poseer, según lo confiesa en el póstumo *Borrador de memorias*, "ni vocación" ni "aptitudes".

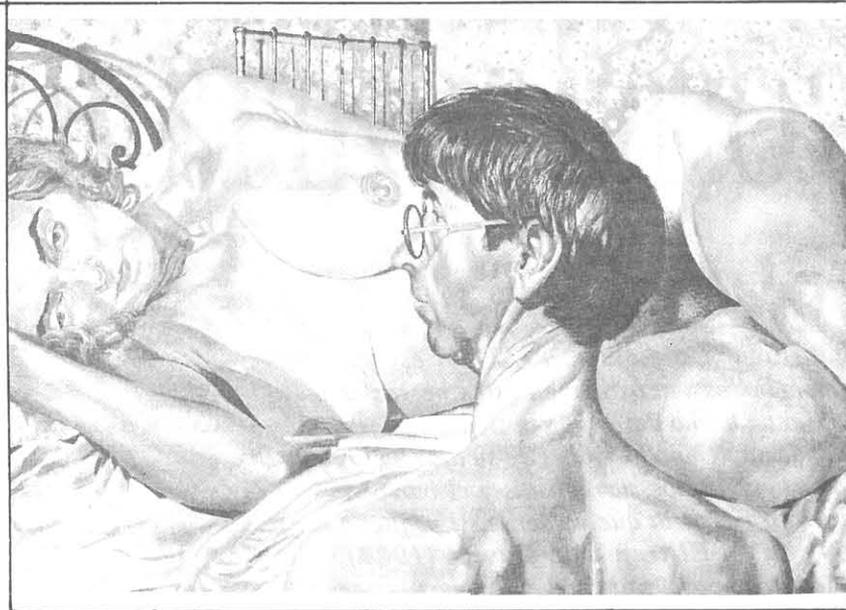
Su humor peculiar quizá desentone hoy con la exasperación transgresora de algunos medios o de cierto estilo. Carlos Warren, su colega en lances periodísticos, dijo alguna vez que no se sentía totalmente cómodo con el tono de algunas de las revistas en las que colaboraba en sus últimos años. Uno y otro, sin embargo, se habían formado como humoristas con modelos en los que no faltaban la nota acre, el desnudamiento frontal y desmitificador de la hipocresía o la exploración "negra" de la soberbia y la incongruencia humanas, como Alphonse Allais, Ambrose Bierce, el Mark Twain de *Pudd'nhead Wilson*, Pawlowski, Averchenko y Cami.

Nalé Roxlo, aunque no siempre se transparentase en la liviana tersura de sus anécdotas, escribía en un mundo gobernado por el absurdo, la crueldad y la indiferencia. Como el nuestro. El urdidor de la *Antología apócrifa* no enmascaraba ni edulcoraba, ciertamente, esas calamidades. Tal vez pensaba, como Chris Marker, que el humor es la amabilidad de la desesperación, o una resignación bajo protesta, según opinaba Enrique Méndez Calzada, y por eso le salían tan naturalmente textos claves de la *Antología*, como "El pequeño Dick se divierte" y "Carta de ultratumba", que son piadosos y tal vez desencantados, pero no complacientes.

¡En fin!, como diría Nalé: dormir se un buen libro en la mano siempre revela mucha más cultura que hacerlo con las manos vacías.

# EL CONSUL HONORARIO

Por C. E. Feiling



Autorretrato con Patricia Preece, de Stanley Spencer

Que se puede predicar esencialmente de la vida una —mala— palabra de seis letras, artículo indefinido mediante, es uno de los escasos triunfos de la epistemología. Eso porque inclusive la creencia de que vamos a morir (que como consuelo parece una broma de mal gusto) viene a ser una generalización apresurada. En cambio, el terreno de la estética, donde muchos sostienen que nuestra incertidumbre es total, abunda en seguridades y está pletórico de convicciones firmes. Plenamente justificadas.

Valga como ejemplo la diferencia entre las artes. Falsificar un cuadro es posible: falsificar —digamos— un Stanley Spencer, el *Autorretrato con Patricia Preece* que está en el Fitzwilliam Museum de Cambridge (no me disgustaría poseer esa falsificación, solazarme con tal *memento* sobre la dificultad de las relaciones humanas). Muy distinto es el caso de los poemas. Falsificar un poema es imposible: lo único que puedo poseer de cierto soneto de Du Bellay es una copia, jamás una falsificación. Pensemos en alguien que tuviera el loco proyecto de falsificar aquel que comienza "*Je ne commis jamais fraude ni maléfice...*". Sólo lograría reiterar, probablemente sin convicción, pero palabra por palabra, la confianza estoica del poeta en que la respuesta digna ante lo ingrato de la vida es comportarse de un modo irreprochable. "*Mais j'ai ce beau confort en mon adversité, / C'est qu'on dit que je n'ai ce malheur mérité, / Et que digne je suis de meilleure fortune*". Un cuadro —cualquier cuadro— puede ser una falsificación; no resulta difícil imaginar que las autoridades del Fitzbilly hayan sido engañadas, y que el verdadero autorretrato de Spencer con su segunda esposa se encuentre en una colección particular. Acerca del soneto de Du Bellay podemos a lo sumo creer que fue escrito por otra persona (con o sin dolo), y subsecuentemente introducido en las *Obras completas*. Copiar un poema es producir otra *instancia* del original, mientras que copiar un cuadro significa producir otro *objeto físico* más o menos similar al primero. Para destruir el cuadro basta con tener ánimo de Eróstrato y un encendedor descartable.

Dicho sea de paso: estas observaciones acerca de la pintura de ningún modo afectan ciertas tesis de Benjamin (v. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"). El Baco y Ariadna de Tiziano pierde su aura por verse asimilado a sus reproducciones, pero si alguien quemase el original pensaríamos en el mundo como un lugar —todavía— más empobrecido. Aunque todos los obreros metalúrgicos poseyesen una reproducción de ese Tiziano.

Las pinturas, entonces, son objetos físicos (*individuos* para el vocabulario de la metafísica). ¿Qué pasa con las fotos y los edificios? El problema de la fotografía puede aclararse apelando a una distinción que hace Nelson Goodman en *Languages of Art* (Indianapolis, Hackett, 1968) y *Ways of Wordmaking* (Indianapolis, Hackett, 1978). Las

distintas copias de una foto están relacionadas entre sí por el hecho de haber sido producidas a partir de un mismo negativo, mientras que el vínculo entre las diferentes copias de un poema reside en que todas contienen las mismas palabras, dispuestas del mismo modo sobre la página. Pero una vez destruidas las copias de la foto, y quemando el negativo (acción que está entre las predilectas de las novelas de espionaje y policiales), se acabó lo que se daba. Adiós a la seguridad de que aquella persona querida nos sonrió a través de la cámara —en cierto preciso e irrecuperable modo— por un instante fugaz. La multiplicación de las copias de una foto es sólo superficialmente análoga a la multiplicación de las copias de un poema.

En caso de la arquitectura resulta más complejo; cuando hablamos de El Escorial solemos referirnos a un objeto físico, pero la existencia de planos a partir de los cuales el ¿mismo? edificio podría ser construido en otro lugar genera una situación semejante a la de las fotos, y quizá incluso a la de los poemas. Uno se inclinaría, sin embargo, por la idea de que el emplazamiento geográfico de un edificio es una de sus propiedades (estéticamente) relevantes. Uno se inclinaria... No faltará aguafiestas que imagine a un magnate misionero capaz de desmontar El Escorial para volver a erigirlo en el corazón de la ciudad de Posadas.

Habiendo expresado varias seguridades y una duda, conviene volver sobre el término "instancia", que utilizamos para aludir a las copias de un poema. Algunas personas sostendrán que, para cortejar a la exactitud, vieja dama digna, deberíamos denominar instancias de un poema no a sus copias, sino a cada *lectura*. Reflexionar un poco sobre la música ayudará a que las cosas se tornen más complicadas o más claras.

El *Pierrot lunaire* de Schoenberg, pongamos por caso. Se ha escuchado en Buenos Aires —julio de 1990— una versión admirable. Pero una versión no es una instancia, porque si lo fuera el *Pierrot* sería admirable hoy y repugnante quizá mañana (cuando otros músicos lo toquen en San Francisco, diciembre de 1990). La versión *pública* de una obra musical es también una obra de arte, y debe ser juzgada como tal; si afirmo que la cantante de la versión portañesa ha sido excelente, no estoy juzgando a Schoenberg como compositor, sino a la cantante que esta vez le tocó en suerte. Las instancias del *Pierrot lunaire* son las múltiples y multiplicables copias de la partitura.

Del mismo modo ocurre con las instancias de un poema. Es importante señalar, por otra parte, que el subrayado de la palabra "pública" en el párrafo anterior no proviene de un antojo. Versiones de un poema serán la lectura en voz alta frente a otras personas, la traducción, la crítica literaria. Cada una de estas actividades presenta sus problemas, pero *ars longa, vita ya se sabe: cómo es mejor el verso aquél que no podemos recordar*.

## DE LA FLOR LIBROS PARA ECHAR EL RESTO (DEL AÑO) DE PROXIMA APARICION

Perramus.

Alberto Breccia y Juan Sasurain.  
(En coedición con Ediciones Culturales Argentinas). Por fin se edita en el país este clásico de la literatura dibujada. Distinguido con el premio "Derechos humanos" por Amnesty International cuenta con base en los sugerentes dibujos y collages de Breccia la historia del hombre que pidió el olvido y lo obtuvo.

Teatro III.

Roberto Cossa.  
Incluye las piezas escritas en la década del 80 por el brillante dramaturgo: "El viejo criado", "Gris de ausencia", "Ya nadie recuerda a Frederic Chopin", "El tío loco", "De pies y manos", "Yepeto" y "El Sur y después".

El analista de Bagé.

Luis Fernando Verissimo.  
El mayor éxito humorístico publicado en el Brasil en la última década: las crónicas "terapéuticas" de un psicoanalista gaúcho, que atiende de bombachas y alpargatas y que es muy bueno para el "mate". El Inodoro Pereyra que Freud hubiera querido.

Confesiones de un contraventor municipal.  
(Arquitectura y Autoritarismo)

Rodolfo Livingston.  
Un brulote contra el urbanismo que asfixia a la gente y la normativa que lo sustenta, por un arquitecto que ha enfrentado sin temor y con éxito los lugares comunes de su profesión.

Informes de París.

Paula Wajzman.  
Pocas veces la narrativa escrita por mujeres alcanzó la virulencia transgresora de esta primera novela de autora argentina. Entre el desenfreno erótico y la marginalidad, la vida de algunos ex militantes políticos anclados en Francia que asumen el nihilismo como metáfora de una revolución inalcanzable.

Hitler y los judíos.  
(Génesis de un genocidio).

Philippe Burrin.  
Un historiador suizo, convencido de que sobre la exterminación de los judíos sólo se conoce la organización del crimen, los métodos aplicados y el número de las víctimas, pero nada sobre el momento y la forma en que se decide el crimen, sus móviles y los acontecimientos que condujeron a él, investiga en documentos y testimonios para conducir a sorprendentes conclusiones.

El mayor de mis defectos.

Fontanarrosa.  
Un nuevo libro de cuentos del genial rosarino, el más divertido y original de los que lleva publicados, confirmando que "ha escrito en los últimos años unas cuantas páginas de la mejor literatura argentina contemporánea".

MI Buenos Aires querido.

Caloi.  
Un canto de humor a la Reina del Plata, en el que, con ternura y poesía, se demuestran para la risa los estereotipos del tango y la glosa porteña. Reedición muy corregida y aumentada de un libro pionero del creador de "Clemente".

Cómo hacer su allá en 20 lecciones fáciles.

Moshé Gaash.  
Un médico francés de origen judío decide emigrar a Israel con su mujer. Tropieza con la diferente idiosincrasia, con burocratas iguales a todos y relata la experiencia con desopilante humor teñido de simpatía hasta por sus victimarios.

Después del cine.

Homero Alsina Thevenet.  
(Coedición con Ediciones Trilce). Nuevas crónicas de cine del ácido crítico uruguayo, que arremete esta vez sobre Eisenstein, Bergman, Fellini, Chaplin y Woody Allen, entre otros protagonistas de la pasión oscura del siglo XX.



EDICIONES  
DE LA FLOR

Anchoris 27 (1280)  
Buenos Aires.



# Francisco Madariaga

*Francisco Madariaga (Corrientes, 1927) ha escrito algunos de los más bellos versos que en estas tierras se han visto u oído. Lo ha hecho desde una posición curiosa, reivindicando al mismo tiempo las voces de su aldea y las fulguraciones de Rimbaud, los surrealistas y el barroco. El resultado es una trayectoria que va desde El pequeño patíbulo (1954) hasta El tren casi fluvial (1987), recopilación de toda su poesía, incluidos algunos textos nunca antes publicados.*

1) ¿Qué fue lo primero que escribió?

—Un pequeño poema en 1941, y tal vez alguno antes.

2) ¿Recuerda cuáles fueron sus motivos?

—Una estatua de Venus en un jardín junto a la estación de Concordia en Entre Ríos. Yo pasaba de Corrientes hacia Buenos Aires con mis padres y vi la estatua desde el camarote del tren.

3) ¿Quién fue su primer lector?

—Una afroindia analfabeta, criada de mi madre, que la ayudaba a criarme, y también el viento del costado de ese tren.

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

—Los orales: de Telo Castiñeira de Dios, de Alfredo Martínez Howard y de José María Castiñeira de Dios, poco después de Carlos Latorre. Los escritos: una nota en un diario de Caracas por Adriano González León, sobre mi primer libro *El pequeño patíbulo*, en 1954; el libro se lo envió el inolvidable Juan Antonio Vasco; después en el diario *Crítica*, de Buenos Aires, en la revista *Letra y Línea*, y así.

5) ¿Conserva algún rasgo de aquella escritura?

—A veces pueden reaparecer imágenes.

6) ¿Qué estaba leyendo en ese momento?

—Los raros, de Rubén Darío.

7) ¿Cómo accedió a sus primeras lecturas?

—Solo. No sé cómo.

8) ¿En qué idiomas lee?

—Solo en español. Hablo también el guaraní que se habla en la campaña de Corrientes y buena parte del que se habla en el Paraguay.

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

—Rubén Darío; Quevedo; Rilke; O. W. de Lubicz Milosz, el que surgió de *lo hondo del País Lituano*, de sus bosques y aguas. Después, algunos más antiguos; aquellos alemanes del romanticismo; Rimbaud; y los mejores surrealistas.

10) ¿Cuál es su poeta favorito?

—Rimbaud.

11) ¿Cuándo y dónde se encuentra con escritores?

—Cuando muy joven, en toda suerte de bodegones. Actualmente, en cualquier parte de Buenos Aires o del país.

12) ¿Tiene amigos escritores? ¿Quiénes son?

—Le diré algunos, por razones de espacio. Algunos de ellos hondamente personales y como escritores; otros, por razones literarias: Oscar Portela; Julio Salgado; Enrique Molina; Olga Orozco; Roberto Sánchez; Leonardo Martínez y otros de Catamarca; Francisco Squeo Acuña; Leopoldo Castilla; Alberto Vanasco; Rodolfo Alonso; María Esther de Miguel, Gianni Siccardi; Alejandro Rodríguez Bustamante; María del Carmen Suárez; Graciela Maturó, Hugo Gola; José María Castiñeira de Dios; Jorge Calvetti; Víctor Redondo; Elizabeth Azcona Cranwell; Adolfinia Mondín; Juan Sánchez Peláez; Jorge Madrazzo; Tamara Kamenszain; Héctor Libertella; Luis Gregorich; Jesús y Golo González Cabañas; Jorge Sánchez Aguilar; Atilio Castelpoggi; Raúl Vera Ocampo; María Meleck Vivanco; Juan Andralis; Juan José Hernández; Ana Emilia Lahitte; los Gandolfo; de Rosario; Dolores Etchecopar; Perla Chirom; Daniel Chirom; Hilda Mans; Javier Cofreces; Héctor Yanover; Horacio Salas; Alejandra Devéscovi; Basilia Papastamati; Celia Gourinski; Julio Llinás; Elbio Romero; Juana Ciesler; María del Carmen Colombo; Clara Fernández Moreno; Juano Villafañe; Daniel Freidemberg; Rodolfo Rabanal; Ricardo Herrera; María Julia de Ruschi Crespo; Inés Aráoz; Arturo Cuadrado; Félix della Paolera; Alfredo Vara; Héctor Acevez; Iris Acacia Ibáñez; Diana Bellessi; Paulina Vinderman; Miguel Gaya; Juan Carlos Onetti; Raúl Aráoz Anzoátegui; Hugo Ovalle; Santiago Silvester y otros de Salta; Norberto Silveti Paz; Jorge Fondebriber; Arturo Carrera; Raúl Santana; David Martínez; Adela Tarraf; Juan Jo-

sé Folguera; Martín Albarenga; Susana Poujol; Félix Collucio; Alfredo Veiravé; Mario Trejo; Alicia Dujovne Ortiz; Octavio Mora; René del Castillo y aquel gran rey del sueño: Edgar Bayley, que no ha muerto, sólo está *encantado*.

13) ¿Tiene enemigos escritores? ¿Quiénes son?

—Tal vez, pero no los conozco.

14) ¿Pertenece a algún grupo?

—No. Fui un aliado sin temor, pero no incondicional, de los surrealistas.

15) ¿Cuáles son sus personajes de ficción favoritos?

—Santos Vega, no obstante la limitación de sus autores literarios. Algunos personajes de *Los sueños*, de Quevedo. Antiguos gauchos guerreros correntinos: celestes, colorados y aquellos verdes de Yrigoyen en Corrientes. Siempre escuché ficciones con personajes de nuestras viejas guerras civiles en la Mesopotamia, y de las posteriores guerras políticas correntinas. ¡Y algunos sertanejos de a caballo y alzados en armas, de João Guimarães Rosa!

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

—Un hada, de entre aquellas primitivas, que contrabandeaban tesoros con los que se adornaban para el amor.

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

—Una de Baudelaire, que siempre recordaba mi amigo Aldo Pellegrini: "La poesía es la negación de la iniquidad".

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

—Esto creo que sólo podrían responderlo las ánimas de los troperos y los bandoleros gauchos correntinos que conocí, analfabetos, pero plenos de absoluta poesía y que, cuando niño, me envolvían, con mi padre, en sus ponchos, que podían ser verdes, celestes o colorados.

19) ¿Cuál de sus libros prefiere?

—El pequeño libro (6 cantos) titulado *Tembladerales de oro*.

20) ¿Qué efectos le producen las críticas sobre sus obras?

—Las buenas me confirman, pero reci-

bo esa confirmación con mucho cuidado... y para adelante. Si las creo injustas, me golpean, pero reacciono con humor; si las veo mal intencionadas y productos del resentimiento: sin ninguna vanidad recuerdo aquello que decía Oscar Wilde: "La poesía de un hombre es el veneno de otro hombre".

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

—No recuerdo bien ya quién fue que aludió a la posibilidad de algún resentimiento entrevisto en un no entendido poema mío.

22) ¿Qué condiciones necesita para escribir?

—Estar en este planeta o después en la infinitud. De esta última, tengo licencia para ir a ella y volver de vez en cuando como un ánima con sangre: ésa es mi apuesta, y los caballos me apoyan.

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

—Primero el apunte de la imagen que eclosiona; después, pero pocas veces, algunas transformaciones.

24) ¿Qué está escribiendo en este momento?

—Tengo un libro inédito pronto por aparecer que creo se llamará *Criollo del universo*, y, además, sigo haciendo mi labor de apuntador.

25) ¿Qué libro le gustaría haber escrito?

—Un viaje por la infinitud y el retorno al país natal.

26) ¿En qué país querría vivir?

—En tres: Corrientes; Argentina y en la Banda Oriental del Uruguay. ¡Cuenca del Plata, amigo!

27) ¿En qué época hubiera elegido vivir?

—En ésta.

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

—A Dios mi dios, que es mi infinitud.

29) ¿A quién resucitaría?

—A ese mismo Dios.

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

—La conquista por las armas del In-

fierno: por el amor, expulsando al mismo tiempo todo veneno —si lo tuviera— de mi corazón.

31) ¿Cuál es la reforma que más estima?

—La que incline la balanza en favor de los inocentes y desamparados, víctimas de la iniquidad.

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

—Podría ser Bernardo de Monteagudo, pero no sé muy bien si respetaba la poesía.

33) ¿Tiene alguna militancia política?

¿Cuál?

—No, pero no olvide que todo artista está siempre del lado de la libertad y de la realeza de la poesía. Es decir, es un poco anárquico-monárquico. No olvide a Rimbaud, a Quevedo, a Van Gogh y tantos otros. ¡Valle Inclán! Pero estoy con la tentativa de democracia.

34) ¿Tiene algún fanatismo?

—Sí, el de mi amor por los inocentes y desamparados (esto lo repito).

35) ¿Cuál es su cuadro predilecto?

—Uno que creo que aún no se ha pintado: La última coronación-la de la hermandad.

36) ¿Cuál es su olor favorito?

—El del cabello de alguna mujer mezclado con el agua y la arena. Los ojos de los ojos del perfume de mujer.

37) ¿Qué deportes practicó?

—No soy deportista. Sé nadar y andar a caballo por instinto desde muy niño.

38) ¿Cuál es su comida predilecta?

—El fruto del duraznero, que se parece, abierto, a la boca y el sexo de una mujer.

39) ¿Tiene algún vicio o adicción?

—El aire y el olor de los palmares y sus frutos, y también el olor de los gauchos y sus mujeres en medio de una tempestad.

40) ¿Cuál es su bebida favorita?

—El vino.

41) ¿Cuál es su nombre preferido?

—Natividad.

42) ¿Cuál es su chiste predilecto?

—No hay sombra que no se detenga.

43) ¿Qué materias eran su punto débil?

—Matemáticas; Química (aunque a una profesora de esta última le dediqué, en el Colegio Nacional Mariano Moreno, un poema, porque me encantaban sus ojos y sus caderas de brillante madurez).

44) ¿Hay alguna ciencia que le interese particularmente?

—La no-ciencia ficción.

45) ¿Cuál es su música favorita?

—La que está, o es, del poema.

46) ¿Qué siente al cantar el Himno Nacional?

—Siento que algún paisano gaucho se baja del caballo por un momento.

47) ¿Cómo definiría la argentinidad?

—Un estado de pregracia porque le falta aún incorporar la imagen total de País Natal, que está más allá de los marcos jurídicos y políticos que pertenecen a la parte administrativa de una nación. Una nación sin país natal solo previve.

48) ¿Convive con animales?

—Sólo con los caballos.

49) ¿En qué ocupa su ocio?

—En el ocio.

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

—Dé usted vuelta a la pregunta y le respondo: Mi vida amorosa es mi condición de escritor, a través del fuego, el terror y el color.

51) ¿Qué película vio varias veces?

—Crin blanca.

52) ¿Qué medlos de prensa lee?

—Como a Apollinaire, me gustan los diarios y los periódicos... ¿Recuerda que, también, Rimbaud los reclamaba en sus confinamientos en Charleville?

53) ¿De qué vive?

—De mi sombra, que me provee de agua, sol y palmeras. Ella pretende ser al-



go así como una prerreina de mi ánimo con sangre, futura.

54) ¿Cuál es su relación con el dinero?

—Ah, si pudiera hacer que Breton le respondiera por mí, y no soy un incondicional de él.

La melaza del dinero alimenta las adiosidades de los enemigos de la poesía, le contesto yo.

55) ¿Cómo imagina su momento perfecto?

—Si pudiera galopar por el infinito.

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

—El día en que un viejo gaucho correntino —Teolindo Frutos— me hizo dormir envuelto en su poncho, bajo una palmera y al costado de unos grandes fogones de asados, cercanos de unos comités políticos de campaña, antes de unas elecciones bravías donde mi padre se jugaba contra el fraude y por la reparación.

57) ¿Qué le produce más vergüenza?

—Tener que mirar los ojos de mis hijos y amores, si estoy consciente antes de desaparecer, va a ser lo que más vergüenza me producirá. Y por ahora, que existan delatores entre los hombres.

En el primer caso: vergüenza de alejarme de ellos.

58) ¿A qué le teme más?

—A mí mismo, porque no puedo olvidarme de la muerte, que es sólo "encantamiento", ni aun sabiendo esto...

59) ¿De qué se arrepiente?

—O.

60) ¿A quiénes desprecia?

—Al delator.

61) ¿Qué detesta por encima de todo?

—Ya le contesté en la pregunta 6.

62) ¿Cuál sería su mayor desdicha?

—Creo contener una respuesta para esto en la respuesta 57.

63) ¿Cuál es su principal rasgo de carácter?

—La tendencia a encontrar el paisaje de mi país natal en otras regiones del planeta y en el mar.

64) ¿Cuántas horas duerme?

—Pocas, desde hace unos años.

65) ¿Cómo le gustaría morir?

—Dormido se traslada mejor uno al encantamiento.

66) ¿Cree en Dios? ¿En cuál?

—Sí, en el Dios Ras de este planeta y en el mismo pero de la infinitud.

67) ¿Qué habría querido ser?

—Lo que soy: agua.

68) ¿Cuál es su divisa?

—"La suerte no se la nace sino que se la amanece". Esto me lo dijo un gauchillo correntino a quien yo hacía escapar de la policía, en el medio de un palmeral impenetrable casi; estaba amaneciendo.

69) ¿Para qué sirve un escritor?

—¿Recuerda aquello que dijo Neruda: "Para que sirven los versos si no es para el rocío"?

cuando se cansa de leer, entre a

# EL ALEPH

y empiece de nuevo

## FERIA DEL LIBRO

COMPRA-VENTA-CANJE - TEXTOS PRIMARIOS Y SECUNDARIOS

DIOS Y EL ESTADO - M. BAKUNIN - ALTAMIRA - A 20 MIL	
FORMAS Y TENDENCIAS DEL ANARQUISMO - R. FURTH - Ed. TUPAC - NORDAN - A 15 MIL	
ANARQUISMO Y ANARQUIA - E. MALATESTA - Ed. TUPAC - NORDAN - A 10 MIL	
IDEOLOGIAS DEL MOVIMIENTO OBRERO Y CONFLICTO SOCIAL - SOLOMONOFF - Ed. TUPAC - A 30 MIL	
EL IMAGINARIO SOCIAL - E. COLOMBO - Ed. NORDAN - TUPAC - A 42 MIL	
SALUD Y AUTOGESTION - L. WEINSTEIN - " " - A 36 MIL	
NECESIDAD DE LA UTOPIA - F. AINSA - " " - A 36 MIL	
UTOPIA Y PASION - R. FREIRE Y F. BRITO - " " - A 30 MIL	
SOCIOLOGIA DE LA DOMINACION - A. ERRANDONEA - " " - A 36 MIL	

CALLAO 57 CAPITAL    RIVADAVIA 202 QUILMES    MITRE 813 AVELLANEDA    LAPRIDA 386 LOMAS DE ZAMORA    49nº 540 LA PLATA

OFERTAS DESDE A1.000.—

SU LIBRO AL MEJOR PRECIO



# Un escritor angelical

Por Anthony Burgess

"En aquellos días, las personas andaban con más parsimonia y Arch, que precisamente hacía todo lo contrario, hubiera podido pasar por yanqui. Aquella tarde de abril bajaba por la calle contoneándose..." Al leer este comienzo me temí lo peor: no me gusta nada que las biografías empiecen como si fueran novelas. Hubiera preferido un "Truman Capote fue hijo de Arch Persons y de Lillie Mae Faulk y nació en Monroeville, en 1924". Pero ese estilo novelesco en seguida cambia y la obra, tanto estilísticamente como por el rigor con que han llevado a cabo la investigación, se convierte en una de las biografías literarias más absorbentes editadas en América en los últimos veinte años.

Nuestro angelical y pequeño escritor homosexual comenzó a escribir con el nombre de Truman Streckfus Persons pero, al cambiar su madre de marido, lo que aprovechó para renovar también su nombre completo —Lillie Mae sonaba demasiado a sureño; Nina, en cambio, era rutilantemente exótico—, su padrastro le cedió amablemente el apellido. Era un hombre bueno, amable y ambicioso, en el sentido anglosajón de la palabra, y sin embargo Nina, que poseía una notable belleza y el engreimiento que suele ir asociado a ella, se convirtió en una borracha gritona y una suicida de éxito. No fue buena con Truman, ella hubiera deseado un machito musculoso y no un marica. Su otro padre, el verdadero, fue un egoísta fracasado y un timador que exprimió al escritor, una vez reconocido, hasta la última gota. Aquella infancia infernal volvería a Truman en su lecho de muerte. El necesitaba amor, y el que le proporcionaban sus amantes homosexuales no le bastaba. Su carrera traza una parábola que consideramos, quizás erróneamente, típicamente americana. El éxito llegó pronto y fue inmenso, a unos niveles desconocidos para los autores europeos; la caída, brusca y miserable.

Cuando yo vivía en Nueva York, a principios de los años setenta, Capote era una personalidad televisiva que parecía ser víctima de un bloqueo generalizado. No me gustaba su imagen: pequeño y feo, ni su chirriante acento de Louisiana, ultracregido, y, como a tantos otros, eso me hizo menospreciar su obra. Releyendo *Other voices, other rooms* (Otras voces, otros ámbitos) y *The grass harp* (El arpa verde), tengo que reconocerle un talento más que notable, que no era producto de una concienzuda formación académica, precisamente; su ignorancia en materia de libros era tal que, al ver *Great expectations* (Las grandes esperanzas<sup>1</sup>) en el

*A propósito de: Truman Capote. La biografía. Gerald Clarke. Trad. de Víctor Pozanco. Ediciones B. Barcelona, 1989, 607 págs.*

Music Hall de Radio City, no pudo reprimir y gritar: "Maldición, me han robado el argumento." Alguien, amargamente, comentó: "Ya veremos lo que pasa cuando descubra a Shakespeare."

Aprendió mucho de su primer amante, el distinguido académico Newton Arvin, cuya homosexualidad tuvieron que disimular hasta que la Policía encontró su biblioteca de pornografía sodomita: la vergüenza y la desgracia que aquello le acarreo contribuyeron a que asumiese su condición. Capote, por su parte, nunca tuvo problemas con su propia sexualidad. La proclamaba sin empacho y supo sacar partido de la belleza de su flequillo rubio, con el que posaba para sus primeras fotos publicitarias. Era burbujeante, ingenioso y mordaz y fue adoptado como mascota por la *smart-set* neoyorquina. Se convirtió en el "Puck" de la *beautiful people*.

Sus amores más duraderos fueron con Jack Dunphy, un recluso escritor que no consiguió demasiada fama. Capote fluctuaba entre él y la gran vida. Sus últimos amantes fueron del tipo de Lloyd Nolan, el actor con cara de caballo que se especializó en papeles de policía bueno de ronda por la calle; ordinariamente, hombres sin talento con quienes se comportaba, ineptamente, como un Pigmalión. Mejor Pigmalión fue con las mujeres para quienes no representaba ni una amenaza. Ni una promesa. Le encantaba vestirlas, enjorjarlas, mimarlas, llamarlas *darling*. En casa de Cecil Beaton, en Londres, conoció a la Reina Madre, quien, según todas las referencias, quedó encantada con él. Su amor más intenso estaba reservado a Lee Radziwill, a quien intentó por todos los medios, pero sin éxito, convertir en actriz. Que el caviar y el champán no estropearan su forma de escribir es algo que habla en su favor; su dedicación era de una seriedad casi flaubertiana. Pero las brillantes banalidades del tipo *Breakfast at Tiffany's* (Desayuno en Tiffany's) no llegan al nivel de *Madame Bovary*. La necesidad imperiosa de producir una obra clásica lo llevó a investigar los famosos asesinatos de Kansas y a producir, en el llamado "nuevo periodismo", *In cold blood* (A sangre fría), un curioso híbrido al que consideraba una obra maestra innovadora. Le dio mucho dinero.



LA DECADENCIA

Con la riqueza acumulada por aquella tentativa, un tanto mórbida, de penetrar en la psicología de una pareja de vulgares asesinos, dio la fiesta más sonada de la década en el hotel Plaza de Nueva York. El Capote rey de la alta sociedad comenzó a eclipsar al Capote escritor. *In cold blood* quizá lo convirtiera en millonario, pero se dio cuenta de que, a la larga, lo había corrompido. El que se impacientase ante el retraso en la ejecución de los asesinos, ya que, al no saber el final no podía acabar el libro, era en sí mismo vivir en un estado de corrupción moral. Soñaba con romper su bloqueo con el éxito dudoso que le proporcionaría escribir algo tan grande como la suprema novela de Proust.

Su *A la recherche du temps perdu* se iba a llamar *Answered prayers* (Plegarias atendidas) y publicó un avance con el título *La Cote Basque* (nombre de un restaurante de moda en Manhattan) en la revista *Esquire*. Al hacerlo, dicho vulgarmente, mató a la gallina de los huevos de

oro. La respuesta del público fue de completa indignación, horror, vilipendio y ostracismo.

Era lo bastante ingenuo como para no suponerlo. Maldita sea, diría, ya sabían que era un escritor y no uno de ellos. Quizá eso no era muy sincero. Capote una afilada lengua a una pluma perversa.

En un programa de televisión afirmó que Jacqueline Susan parecía un camiónero travestido. En el fragmento publicado de *Answered prayers* escribió sobre una distinguida personalidad de la vida social que, si a la dama le crecieran tantos pitos como los que le habían clavado, parecería un puercospín. La amada Lee Radziwill le llamó mariquita piojoso. Aquello le dolió. La última fase de su desastrosa carrera estuvo plagada no sólo de resentimientos, sino de actos de venganza: tipos contratados para darle una paliza, la voladura de su coche... Entraba y salía del hospital; iba allí, lo sacaban bien y, apenas unas horas después, volvía a estar empapado en vodka.

Haciendo esfuerzos sobrehumanos por recobrar su talento perdido, acabó un volumen de historias y bocetos llamado *Music for Chameleons* (Música para camaleones), precedido por una jactanciosa proclamación de sus virtudes, que el trabajo en sí no podía justificar. Su enemistad con Gore Vidal se basaba en un autoengrandecimiento, expresado con un vocabulario de insultos homosexuales; lo primero da vergüenza ajena; lo segundo resulta desagradable. Gore había seguido adelante y disfrutaría de una edad de oro distinguida; en Truman había demasiado *feu de follet* sureño. Su decadencia —se orinaba en el suelo, yacía cubierto por sus propios excrementos— es horripilante. Deseaba la muerte y creía que las semillas de su deseo se habían sembrado durante su desgraciada infancia. Quizá tuviera razón.

No tengo más que alabanzas para esta biografía. Está extraordinariamente llena de datos sobre una vida fascinante, aunque sobrecogedora, y una de sus virtudes es que, a pesar de concentrarse intensamente en el niño y el hombre, despierta un interés nuevo por el escritor. Habrá muchos que, como yo, vuelvan a las obras bien trabajadas de Capote con un apetito renovado. No hay daño en querer ser artista, pero, como dijo Yeats, hay que escoger entre la vida y el trabajo. Capote escogió a ambos, y su elección resultó imposible.

1 Charles Dickens, 1861.

(Gentileza de Suplemento "Culturas" de *Diario 16*)

# Fogwill, Partes del todo

A pesar del título, Fogwill (Rodolfo) vuelve. Después de varios años de silencio, Fogwill —voluntad de niebla trocada en sinecdóquico entusiasmo— se descuelga orondamente con un libro de poemas. Aquí están, trabajados con minuciosidad de sastre y una eficacia sartoria, estos poemas sin pájaros capitales ni música nipona. Sólo munidos de su alegre gravedad y la convicción —título mediante— de dejar fuera del tarro lo mejor del verso aquel que no podemos recordar.

Decretado el sueño imperfecto de un libro por completo citado. Ahora que ese ascetismo, la cita, revela a los amantes del estilo la pesadez de sus descuidos. Y las frases se adormecen en la higiene de la mala conciencia. Del sentido común. Y ensayan amabilidades y modales para peor no correspondidos. Diversiones de la parroquia. En este abrumado y abrumador contexto, un contexto semejante, *Partes del todo*, de Rodolfo Fogwill, es una circunstancia de alivio y celebración. Una circunstancia festiva. Porque la fiesta difiere de la kermesse y también del garden party. El opinador profesional trabaja sobre una falacia (más de una, pero para el caso basta). Cree en el conciliábulo. En el

evento. Cree que esa lógica puede asegurarle una satisfactoria pertenencia, una protección tradeunionista. Allá él. Que sea así no lo obliga a cumplir el repertorio sin señalar, al menos, la tristeza. Partes del todo, en mi opinión, puede conferir un poco de alegría. La alegría se refiere a un estado del lector. Y en esa medida también del libro. Hablo de la alegría. No porque el lector vaya a sonreír (la diversión está en otra parte). Quizá al contrario: por su gravedad. Es alegre porque es grave. *Grave*, por así decir, en tanto lejos del amaneramiento, la afectación, el aire declamativo. El primado de la ligereza se parece un poco al del liberalismo. Son juiciosos y confiables.

Fogwill vuelve con un libro de poemas (todo es ficticio en un poema sobre el poema. Y nada en el poema nada. Y en un poema nada porque todo es oceánico en un poema de mar. "Versiones sobre el mar"), y eso describe mejor este libro. Abandonar la intención (aceptar el silencio) lleva a la naturaleza; renunciemos al control; que los sonidos sean sonidos (...) necesidad de la poesía (John Cage). También Cage se burlaba del temor generalizado de que un sonido demasiado fuerte pudiera lastimar los oídos. (Los oídos de quién, por otra parte). *Partes del todo* es un sonido fuerte. Fuerte y grave. Antes que chillón y agudo. Un efecto más ligado a la canción que a la ópera. (Unas palabras cantan/ se establecen y cantan/ lo oído, lo que cae/ en la voz sin saber/ y vuelve a repetirse/ sin saber y queda. "Formas decrecientes"). El dominio de la memoria que se desconoce. Partes del todo está citado. Se escribe de nuevo. No sobre lo nuevo: sutilmente, sobre las transformaciones, las persistencias. Aun con el descrédito de esta palabra: un tratado; un tratado sobre las variaciones, el movimiento. El mar. La tierra. El aire. El fuego. La música y las formas. (Palabra repetida/ jugada al aire, repetida al aire;/ siempre diferencial: /multiplicada/ dividida/ Palabra palabra. "Nueve Lieder"). Y no demarca sin embargo una empresa intelectual. Es algo poético lo que se juega al aire. Una suerte enemistada con la pedagogía (para cantar/ para contar-cantar/ pero cantar pidiendo/ dulce música. "En la tierra de la esperanza vacía"). Cuando se sabe lo que *pedir música* significa.

La cautela, las delicadezas colapsan en la miseria del mercado; la poética de volver a escribir, variar, repetir, interrumpir, dice algo *grave* sobre el lenguaje. Sobre las soledades. Vale decir: sobre la fobia de algunos oídos; (y su música/ vuelve/ con un error de pasos/ en la memoria/ sílabas/ errantes pasos. "En la tierra de la esperanza vacía"). Góngora al comienzo de las *Soledades*. Una promesa se cumple en la reflexión. Así es la alegría. Sobre el final, tras haber vuelto a escribir, *Partes del todo* se vuelve a escribir. "Reversiones" renueva otra vez la facultad de variar. Y progresa al soneto. El genio del soneto aparece y hace explícita la repetición. (El placer de colmar el aire, este vacío/ con el cuerpo del humo que se disolverá/ en la nada del aire cesando, convertido/ en deseo de volver a desear y volver/ otra vez a desear persiguiendo un deseo/ intacto que no cese ni se apague al prender/ la brasa y que arda en ella convertido en un fuego/ ínfimo y casi interior y casi eterno y lento/ como el hombre, aspirado desde un vacío del tiempo. "Reversiones" "Por catorce"). Por el número de versos y de sílabas que hacen repetible la forma.

Si la poesía es o no un campo del conocimiento tiene sin cuidado a la crítica actual, o más: a la actual moral de la literatura. La pregunta es anacrónica, al parecer es una remota especulación prepositivista. Leer *Partes del todo* invita a hacerse esa pregunta. La repetición, el cuidado de la disposición gráfica, el acarreo minucioso de los cambios, las velocidades del movimiento lo recubren de esa gravedad que nos alegra.

Américo Cristóbal

## NUEVE LIEDER

para Andrés Fogwill

i

Vida: pasada música  
medida en pasos, sílabas  
cifras sobre papel y huellas  
de indiferencia en la memoria.

Estaba solo.

Lo mismo: el mismo sitio  
donde el error —el mismo error—  
te llamaba a subir:

"allí, otra vez allí  
allí donde antes se confundían  
la voz —tu voz— con el error  
y la palabra que lo anunciaba  
en música..."

Estaba solo.

Música y no de fondo, ni de lo alto  
música aquí y sólo así: en la medida  
de tu extensión en paz y en el espacio  
que aguarda, intacto  
tu retenida desaparición.

Estaba solo.

Y estaba todo ahí:  
todo pasado, todo llamando  
desde más alto. Todo llamado  
siempre ulterior y claro  
pero por claro, y por tan claro, aún inhabitable.

ii

Estaba todo allí:  
la tentación, el brazo...

El brazo amargo, el hábito  
de levantarse al aire  
y resistir  
y caer...

iii

Estaba sola ahí  
—la voz en el error  
donde se confundían  
el cuerpo, inexistente  
y su sonido: inexistente—

iv

esa insistencia eterna  
de una respiración  
de un paso.

Esa reiteración:

instancia  
instancia eterna.

v

Palabra repetida,  
jugada al aire, repetida al aire;  
siempre diferencial:

multiplicada  
dividida.

Palabra palabra

vi

Intermitencia de los ojos  
del cuerpo.

Pero yo soy aquel "canalla"  
que mira hacer.

Ese canalla: el "miserable"  
que mira hacer.

Este canalla: el goce último  
de su confirmación.

vii

Y cada agravio es nuestro  
como el exeso  
de nuestro pan.

Lo que desborda el cuerpo  
o interrumpe al Estado:

el roce ínfimo  
del ala inexistente  
de la verdad.

viii

Sonido inhabitable  
por esperado y breve: inhabitable.  
Prefigurado por su espera  
claro e inasible aún y yéndose  
todo pasado y claro yéndose:

tiempo escuchado.

ix

Todo llamado.  
Todo llamado en retención y claro  
pero por claro y por más claro aún, perdiéndose  
todo pasado, todo tocado bajo los pies  
del mismo error, donde habitamos  
sólo para creer.

(De: *Partes del todo*. Rodolfo Fogwill. Último Reino.  
Buenos Aires, 1990, 93 págs.)

**Nueva poesía argentina. Durante la dictadura (1976-1983).** Selección y prólogo de Jorge Santiago Perednik. Calle Abajo. Buenos Aires, 1989, 110 págs. Alrededor de A 40.000



El desierto no aflige a los lectores, no tiene por qué, por otra parte, el lector ensaya la magnitud de esa geografía en la Fortaleza Bastiani. La suma retórica de escándalos guerreros que lo nombran —la literatura argentina— y lo condensan con pantomimas comunitarias bajo el efecto supersticioso del coraje, lo dejan indiferente. Y así, se desliza al aburrimiento. Se exige de las cruciales perpetuidades del malón y la levita. Pero soporta el aburrimiento. Lo que en cambio empieza a parecerle desfalleciente y deplorable es hacer del desierto un municipio letrado. Acrobacia del sentido común. La máxima (si se quiere, obvia) va por la flacidez que resulta del hecho. Una provocación amistosa, tersa (este adjetivo de la hora), manierista, periodística, que fuerza la decisión de identificar el desierto con la utilidad de su exhibición, un poco lastimera. Porque el error no angustia del mismo modo en todos los casos. Y porque casi siempre una antología dice algo del desierto.

El arte de la antología comprende un momento debidamente reparador. La antología puede pensarse como biblioteca transportable. Un arte de coleccionistas. Siempre que el coleccionista no represente sólo el tipo de comprador pendiente, astuto, obsesivo. Cualquiera tiene —puede— algo de memoria. La antología, la recolección, no puede evitarse, presume de algo memorable. Algo memorable se dice contra la frivolidad, el regateo, las candelijas. De la especie memorable se recuerdan los Cancioneros, la Floresta de Blecua, quizá la Biblia. De la segunda especie, sin ir más lejos, ésta.

Perednik declara que esta antología "evita mostrar un gusto liberado a sus caprichos" y que elige "otro tipo de jugada antológica, quizás más adecuada a estos tiempos, quizás más necesaria, pero seguramente no más interesante o valiosa". Dejada aparte la necesidad y fuera del sentimental truco de la modestia, es interesante —no sé si valiosa— la idea de algo "más adecuado a estos tiempos". ¿Qué es la adecuación a un tiempo? ¿Cómo se elige? Contra la determinación de cada cosa a estar en el tiempo que le toca no conozco casi nada. Y una antología, un poema, están en el tiempo que les toca porque en un sentido están inadecuados, son inadecuados. De otro modo, las diabluras de la nada reinarían tranquilas, y no habría nada que combatir. La exclusión del gusto, por caprichoso, se vuelve así, en su reaparición, exclusión moral. Por fortuna, escribir, y escribir una antología, se resuelve todavía en una perturbación del tiempo. Hecho éste que Perednik reconoce cuando admite como "cualidad esencial de la literatura" el ser un objeto "de resistencia al estado de cosas reinantes en su época". Así pues, o bien Perednik rehúye considerar su antología entre los episodios literarios, o bien desconoce esa "cualidad esencial" y se entrega, se adapta más, al estado de cosas. La confusión es de orden político: una periférica propagación del liberalismo que se quiere condenar.

Perednik compuso esta antología a partir de una extravagante metodología. Dos criterios son fundamentales. El primero es de tipo histórico, político: abarcar la "nueva"

poesía escrita entre 1976 y 1983, incluyendo exclusivamente a los autores que hubieran publicado su primer libro entre esos años. Ni más, ni menos. No es la arbitrariedad lo que molesta, es menos y es más que eso: la historia oficial avanza también sobre la poesía. Unas palabras responden mejor este criterio: "Ya nada que decir. Después del 24 de marzo de 1976, ocurrió (...). Pero ya había ocurrido en pleno fiord. El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, drogadicto y alcohólico" (Osvaldo Lamborghini).

El segundo es ligar la poesía a la producción de revistas de poesía. Todavía se discute si la poesía ocurre en el poema y aquí alegremente se dictamina su ocurrir en revistas. Sólo selecciona poemas de autores que hayan publicado en ellas. La exclusión trabaja en favor del gregarismo. La exclusión es exclusión de una exclusión. Notable. El método se vuelve método cuando repite, cuando reproduce. No nos alarma: los manuales ya lo dicen. Perednik supone que las revistas son representativas de las poéticas de la época. Organos de difusión de las estéticas y corrientes del período. Según el antólogo el surrealismo fue *Paddema*; el inmediatismo, *La danza del ratón*; el neorromanticismo, *Ultimo Reino*; y el rechazo a la poética de grupo, el pluralismo, la individualidad, se expresaron en *Xul*. Para Perednik, que tiende a naturalizar las diferencias, una poética es el equivalente de los poemas que produce. Así dice por ejemplo: "Todas las poéticas, sin excepción, operan formalmente (...) la poética de la no forma, del grado retórico cero, es llanamente imposible". La semiótica está muy bien, ya sabemos. Pero el sentido protocolar, la inutilidad, el deseo,



que son los enunciados visibles, retóricos y políticos, de una poética, se bloquean así en el triste terror de lo posible y lo imposible. "La destrucción fue mi Bearitz" es una poética.

El espíritu corporativo hace que Perednik sólo salve *Xul*, órgano del que formó parte. Pero una de las mayores brutalidades del "Prólogo" es el modo en que se condena a *Ultimo Reino*. Como la noche fue tema de Redondo y como también fue nocturna la política del horror, Perednik concluye que *Ultimo Reino* representó "los deseos del régimen militar". Apasionante filisteísmo. Se atreve al ridículo, a la prociadidad, pero para ello está obligado a ignorar lo que cualquiera sabe: leer así es leer la simplificación cuyo mayor encumbramiento termina en el fascismo. Después de enunciar sus criterios, Perednik, un poco resignado, cree que "el mejor antólogo es el tiempo" y que "quien busque leer la mejor poesía de la época (...) tendrá que tomarse el trabajo de leer los libros publicados en la época". En efecto, es una buena recomendación. Al inicio del "Prólogo" se cita un poema de E. E. Cummings (qué razón hay para las minúsculas) con que se pretende encontrar la clave del fracaso de toda antología. Sin embargo, lo que se deduce de ese poema es el virtual fracaso de un antólogo. La suerte, que no siempre es benévola, acompañó a Perednik en esto.

Américo Cristóbal

**Homo sapiens.** William Shand. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1990, 264 págs.



El libro estándar de Ferns sobre las relaciones entre la Argentina y Gran Bretaña carece de equivalente en el campo de la historia intelectual y los estudios literarios. La empresa debe su interés a su imposibilidad misma. Imposibilidad material (¿quién pagaría el trabajo de un positivista?), pero también de perspectiva: la Argentina como tema de la literatura inglesa (del Dr. Johnson a Chatwin) —y viceversa—; la red de circulación de textos, traducciones, visitas, viajes; la conformación de imágenes recíprocas en la Academia y fuera de ella.

Otra opción es el estudio de un caso (*the right case*). Con William Shand tenemos a un poeta británico en la Argentina. El inglés se extiende desde Fresno hasta Kuala Lumpur: la decadencia del imperio no es la de su lengua. Para Shand, la caracterización de Aristóteles del lenguaje poético como extranjero se vuelve literal. Shand escribe su poesía en una lengua que no es la de su *polis*, pero sí la de su metrópoli; filiación y afiliación corren parejas. Escribir en un idioma que no es el de la comunicación cotidiana lo convierte en todo lo contrario de un poeta dialectal o conversacional, lo instala en un habla que paradójicamente se define por su estricta gramaticalidad. Los cuentos, el teatro y las excelentes traducciones de Shand muestran esa destreza en el español que subraya la índole de opción (*la electio* y la *voluntas* retóricas) del escribir en inglés su poesía. Este desprendimiento de la immediatez es el movimiento antiético del de Brodsky o Molosz cuando adoptan el inglés de la Pax Americana.

Nueva paradoja: el doble explícito *background* lingüístico probablemente fue instrumental para las austeridades de su verso. Shand está a la vez aparte de la estética clásica y la del barroco, más próximo a un neoclasicismo y a los años '30. En vez de sumergirse en las lenguas o en su tradición, o esbozar algún sincretismo (Shand es el anti-Perlongher), Shand se desarrolla en un ámbito de experimento de las ciencias naturales. El título *Homo sapiens*, como se señala en el prólogo, remite a Linneo.

Escribir en otra lengua crea asimismo sus propias condiciones de recepción. El texto debe aparecer acompañado por una traducción, introducido por un prólogo: el reconocimiento de una distancia que no hace sino recomendar a la Filología.

Paradoja última: *Homo sapiens* pareciera deber su especificidad y su unicidad a aquello que obliga a no preferir entre los poemas de Shand, su naturaleza de poema programático. Su protagonista es *He, él*, el *homo sapiens* del título, sujeto gramatical de casi todas las estrofas de las 51 partes del poema, de quien se predicen los avatares del infortunio desde un pesimismo histórico que por momentos parece volverse antropológico. Pero, en el buscado objetivismo de la inflexión, aparece por contraste cuánto, en la poesía argentina actual, depende de versiones de la auto-compasión y la autoexhibición.

Alfredo Grleco y Bavio

## RECIENVENIDOS

**Los teros del Danubio.** Emeterio Cerro. Ultimo Reino. Buenos Aires, 1990, 59 págs. Libro para aprobar o desaprobar el test, a juzgar por la defensa de Aira. "pica pasto/ torreja achurada/ tonta rea deja apurada/ hasta la teja supurada/ salió fofa basta deja dijo un ceniza/ el novio un Werther tanta feta amarga haga letra/ mastines letrinos morada hermiada/ panqueque real recoge orillas/ calvario en verduras..."



**Mujeres solas.** Osvaldo R. Sabino. Corregidor. Buenos Aires, 1990, 167 págs. El libro tiene un prólogo firmado por Marjorie Agosin desde el Wellesley College, Massachusetts, donde se arriesga "Mujeres solas es un texto fundacional de la poesía hispanoamericana". Tiene tam-

bién un epílogo firmado por Nelly Martínez, desde McGill University (rara vez, el azar) Montreal, Canadá. La tapa está hecha con una foto de Alicia D'amico. Y los poemas, todos dedicados a mujeres. Hay uno dedicado por ejemplo a María Kodama. Dice así: "Lleva rosas

a la orilla del mar/ Agluien pronuncia su nombre/ Ella no confía en el Gran Hacedor/ Que la llama".

**La Argentina y otros poemas.** Alejandro Bekes. El Imaginero. Buenos Aires, 45 págs. "Sabemos que hay costas de barro y soledad/ a todo lo largo de los ríos, que hay días, desperdiciados a todo lo largo/ de nuestros días. Y aún el sol se empecina en dorar los queridos fantasmas/ y una música sola nos extraña/ desde nuestro baldado corazón." ("La Argentina"). Alejandro Bekes es santafecino. El libro está precedido por una carta de Francisco Ma-

dariaga en la que recuerda su primer poema e imagina éstos como un destino ligado a esa primera vez.

**Novia de la noche.** Evelyne Furstemberg. Ultimo Reino. Buenos Aires, 1990, 77 págs. En este cuarto libro de la autora (*Manos desnudas* 1981, *Escrito en el fervor* 1982, *En mi ciudad natal* 1984) se lee: "Indian Song/ Mangual. Música. Piano. Música para una plantación de frutos, mangual. Indian song. (...) en la tarde roja de Delhi. Baile. Baile desnudo en el calor, en el agobio. Se espera en silencio. Se esperan las lluvias del Monzón."

El viento planea sobre la tierra. *Marcelo di Marco*.  
Ultimo Reino.  
Buenos Aires, 1990,  
s/n de págs.



El pasaje de la escritura exasperada y babélica de *La traducción y sels poemas* (1985) y *Una temporada en babilonia* (1988) a la estética de la contemplación feliz que propone Marcelo di Marco en su último libro, *El viento planea sobre la tierra*, es por lo menos sospechosa. Instalado desde los epígrafes de Chuang-Tsé y San Francisco en una tradición que une serenidad, naturaleza y beatitud, el libro descubre una mirada un tanto artificial sobre un mundo que parece casi una pura construcción ad-hoc. Desde un espacio de enunciación que reúne "mi delicada pipa de bambú" y comparaciones del tipo "Me sentaré como un loto", la buscada mirada china recae sobre ceibos, cardales pampeanos, costas atlánticas, montañas y bosques. También por allí arrayanes, dátiles y lagos: el universo entero. Los adjetivos preferidos son los que sabiamente impuso Juanele (un gran lector, se sabe, de la poesía china) para el paisaje de Entre Ríos, para sus espinillos, la costa de sus ríos y arroyos, para su monte: tímidos, dulces, humildes, evanescentes, trémulos. En los poemas de Juanele, sin embargo, pasamos de un paisaje reconocible a la fina evanescencia de un diseño en la escritura: allí se difuminan los contornos y la mirada sobre el paisaje se traba en la experiencia que va de la dicha al dolor, del placer a la melancolía. De los chinos a Juanele, y de éste al "campo" sutil y perverso de Carrera, o a la naturaleza doble y misteriosa (por ausente) que despliega la escritura de Liliana Ponce, toda una textura de apropiaciones en la poesía argentina.

¿Pero de qué paisaje se habla en *El viento planea sobre la tierra*? No se trata de una exigencia (inosostenible, por otro lado) de realismo, ni de falta de belleza en las páginas de Marcelo di Marco. Es que sus láminas muestran una naturaleza impasible en su cuasi-serenidad, en un gesto que llega a la afectación: ni señales de conflicto ni huella alguna de vida en este esfuerzo por lograr una mirada china y una sutileza que algunas veces se pierde en rimas poco felices. Los mejores textos, por cierto, son aquellos que escapan a esa decisión de serenidad (el dedicado a la magnolia, por ejemplo), y la perturban esta vez sí con delicadeza.

¿Puede leerse en este texto una intención de juego a lo Laíseca en sus *Poemas chinos*? Ni la seriedad mística de las dedicatorias ni el modelo literario que se defiende desde la contratapa parecen permitirlo. ¿Qué podemos decir entonces de esa pequeña molestia que "planea" sobre la lectura de este libro? Junto a la incomodidad de la disposición horizontal (que pone el libro en el lugar del almanaque, y obliga al lector a una manipulación forzada), quizás resulte imposible negar un lento murmullo que a la vuelta de la página nos señala la tristeza de las imposiciones. Aquello que pretende ser silencio y mudez contemplativa se hace estrépito. Se nos recuerda así que la literatura no está hecha sólo de otros textos, de otras voces, de otras páginas, como alguna vez nos hizo creer Borges: también es necesaria la presencia de un cuerpo (ese que se nos sustrae en la escritura) y de una cierta convicción de lenguaje. Los primeros libros de Di Marco daban cuenta de ello.

Delfina Muschietti

Venezia. *Gabriela Liffschitz*. Ultimo Reino.  
Buenos Aires, 1990, 43 págs.

GABRIELA LIFFSCHITZ  
VENEZIA



Atreverse con Venezia después de Thomas Mann, Lu-chino Visconti y Charles Aznavour es en sí mismo una audacia, pero todo primer libro implica una cuota de riesgo. (En rigor de verdad, cada lectura, cada escritura son actividades riesgosas, por no hablar de la crítica que es el peligro múltiple). Venezia es un libro donde el peligro acecha: se está siempre en los bordes y a punto de caer. Se escribe desde esa orilla, donde una voluntad narrativa cede a los reclamos de la tentación lírica. Tópico entre tópicos, la ciudad inundada es apenas un nombre, un marco de ambigua firmeza por cuyas callejas se interna un yo femenino que se expone, haciendo caso omiso a los mandatos de encubrimiento de la época. En ese sentido la *nouvelle* se acerca al territorio poético y encuentra en sus mejores momentos una acertada confluencia de género. El paisaje elegido sirve —no podía ser de otro modo— como marco de un duelo que ya se ha cumplido, pero que para completarse se lo ritualiza desde un presente continuo: el tiempo del "ahora". Ahora es el dominio del ahora, decía Clarice Lispector, la tema hacedora del instante, pero si el ahora de la brasileña se construye a medida que se iba escribiendo, el tiempo de Gabriela Liffschitz es un ahora que ya es pasado. No hay colaboración sino invención mortuoria para que ese pasado termine de cerrarse. Ese yo abierto cumple entonces con el rito de narrarse en la acción misma. Un río de verbos estancados en un movimiento perpetuo, como invocaciones, son



al mismo tiempo la marca rítmica y temporal del relato. Esta fijeza móvil permite la ilusión confesional, el sesgo de diario íntimo que la escritura hace implícito en más de un párrafo, acentuado por la disposición gráfica de los mismos. Todo diario es un crimen y se lo escribe para comprobarlo, policialmente. Hay un crimen en Venezia, apenas un gato o héroe (es decir, víctima inocente, porque no sabe sino hasta el momento del último saber) que sirve como sacrificio reparador de todos los duelos, de las libertades que la extranjería se cobra. Este acto (el del sacrificio) podría suceder en cualquier parte pero sucede en una ciudad llena de muertos, de pasado, de una ajenedad insostenible. Y cuando se es ajeno, no se quieren testigos, parece decir Liffschitz.

La historia que se cuenta en Venezia no es novedosa: Wenders dijo que sólo hay dos tipos de historia: las de amor y las de muerte. Esta *nouvelle* dice que en realidad son una sola. Lo dice en una lengua personal, que tal vez se obsesiona en demasía por sus llagas pero, como dice John Irving en el epígrafe del libro: "Debes obsesionarte y mantener la obsesión. Y pasar de largo las ventanas abiertas". En este caso, serían los canales de la ciudad de los príncipes. Y la autora lo hace sin ningún temor, ni arrepentimiento. Como quien sabe que no queda otra alternativa para hacer.

Alejandro Ricagno

El modernismo en América y España.  
*David Martínez*.  
Corregidor. Buenos Aires,  
1990, 302 págs. Alrededor  
de A 70.000



Si uno creía que el modernismo marcaba el ingreso en la mayoría de edad de la literatura latinoamericana, realizando por primera vez una producción de características transculturadoras —como lo ha definido Angel Rama—, asimilando las técnicas foráneas (parnasianas, simbolistas) y transformándolas en instrumentos vehicularizadores de nuestra realidad; si uno tenía la idea de que los modernistas americanos protagonizaron una verdadera revolución morfológica reaccionando tanto contra el romanticismo bastardo y de segunda mano en la poesía, como en la renovación de la prosa, contra las pretensiones de "transparencia" de la narrativa naturalista o el espejo mimético del realismo decimonónico; y por último, si uno tenía la convicción de que este movimiento supo articular el enriquecimiento de la lengua (aportando una sintaxis nueva, americanismos, indigenismos, etc.) con una praxis social antiimperialista y una naciente conciencia latinoamericana, al leer una obra como ésta uno puede sospechar que ha vivido equivocado y que hasta Octavio Paz exagera cuando afirma que los modernistas "prepararon la subversión de la Vanguardia". Y es que, a partir de este tratado (que probablemente se transforme en manual), uno empieza a comprender que toda la prosa modernista en realidad integra un capítulo fútil y prescindible y que deben obviarse por irrelevantes los trabajos de José E. Rodó (a quien ni se menciona), Díaz Mirón, Vargas Vila, González Prada y Manuel Ugarte, entre otros.

A partir de una aguda y originalísima estrategia de omisiones y desplazamientos, este sagaz compilador nos enseña que el modernismo es tan español como americano; más aún, que éste debe estudiarse junto a la generación del '98 y que, de acuerdo con la distribución de los espacios, resulta mucho más importante el aporte de Unamuno que la producción de José Martí (quien apenas alcanza la categoría de "precursor") para una comprensión cabal del movimiento. Y ante capciosos cuestionamientos sobre la pertinencia de esta parcial antología (no descartamos un segundo tomo en elaboración) del modernismo, sólo podemos atribuirlos a pedestres elucubraciones producto de la incomprensión del "venero caudaloso henchido de subterránea y fecunda pureza" que comunica en sutil puente espiritual a nuestro antólogo con aquel "insuperado" Federico de Onís, a quien humildemente David Martínez llama su "maestro".

Aunque la crítica malévola pudiera calificar de ecléctica o arbitraria esta "selección" de pretensiones académicas, y aunque se sacuden en la tumba algunos castizos poetas que tildaron al modernismo de "frívola moda literaria traída de Francia" (confundiendo el tratamiento eufónico del párrafo con problemas de traducción) y que ahora integran este volumen conjunto, sólo obras así nos brindan un altruismo lírico capaz de transportarnos hacia una hermenéutica sagrada, conectándonos con "la esencia de la poesía" que "traduce la fe cristiana de Unamuno", permitiéndonos enterarnos de que José Asunción Silva era "fino por temperamento y por naturaleza" y que Machado cultivaba una "lírica del alma", entre otras revelaciones.

Gustavo Lespada

RECIENVENIDOS

Cartas al azar. Muestra de poesía chilena. *María Teresa Adriasola y Verónica Zondek*, compiladores. Ediciones Ergo Sum. Santiago de Chile, 1989. Esta novedosa antología de poesía chilena reunió dos artes no del todo enemistadas: la gráfica y la poética. El sitio de encuentro son unas cartas. Pero no de las que pudieran referir un movimiento epistolar. La baraja, las cartas del tahr. Cada autor ocupa una carta del naípe y el revés está ilustrado por diferentes plásticos. Un total de 52 poetas componen el mazo: Raúl Zurita,

Enrique Lihn, Gonzalo Rojas, Humberto Díaz Casanueva, entre otros. Una buena ocasión para las bazas.

Alos. *María del Carmen Rodríguez*. Ultimo Reino. Buenos Aires, 1990, 91 págs. Dice Maite Alvarado desde la contratapa: "Incisiones, suturas, balbuceos, rasgos cuneiformes, espejismos, palabras travestidas, letanías, íconos, son rastros del desencuentro entre la escritura y la voz al que rinden homenaje los poemas de Alos". Dice María del Carmen Rodríguez en un poema de este primer libro suyo: "Lenguas que me corren y soy yo / —ninguna trobadora: Pro-

vençosas pampeanas/ sin viento sin golpe el son alzando/ como esotra Luz Mala/ —la cimarrona o nochera/ —la invelada".

Aprendizaje de la voz. *Roberto Picciotto*. Ultimo Reino. Buenos Aires, 1990, 94 págs. Sobrio, Aprendizaje de la voz reflexiona en torno a lo que va de la literatura a las ciudades. "He aquí la novia./ ¿Qué quedará después/ que el golpe de pincel/ revele la mano/ sobre los pechos?/ Será necesario pulir/ las cacerolas de cobre/ y cantar hosannas/ a su vientre. Ciudad/ de círculos concéntricos./ ciudad de canales..." (Rembrandt en Amsterdam).

La golosina



Nada se sabe del francés Jacques d'Autun; se le atribuye sin embargo la composición de *Douce Dame*, conservado en los cancioneros del siglo XIII. Si fue así, puede también decirse de él que no hizo culto del matrimonio: "Mout fist Amors a mon ta-

lant! Qant de moi fist vostre mari./ Mais joie m'eust fait plus grant/ S'ele m'eust fait vostre ami./ Or n'i atant fors que merci: A vos et a Amors me rent./ Et se pietiez ne vos en prent./ Par tans em plorant ni ami/ Car longues ne puis vivre ensi."

Obró el Amor de mi mayor agrado/ cuando marido nuestro me hizo./ Pero me hubiera alegrado más/ si hubiera hecho de mí nuestro amigo./ Ahora no espero sino piedad:/ me rindo a vos y al Amor/ y si no tenéis piedad/ pronto me llorará mi amigo/ porque no puedo vivir mucho más así.

Un relato inédito de Thomas Pynchon

# Tierras bajas

## Sistemas del Caos

Desde sus primeros relatos de principios de la década del '60, Thomas Pynchon ha venido construyendo, obsesiva y pacientemente, una de las obras más originales, coherentes y complejas de la narrativa contemporánea. Pilar básico de esa corriente de la literatura norteamericana actual que la crítica de ese país ha bautizado con el polifuncional término de "posmoderna" o, con más precisión, "metaficción", que se caracteriza por la reformulación global de la tradición literaria norteamericana y, sobre todo, por un replanteo de la noción de "realismo" y su forma básica: la novela. En este sentido, la obra de Pynchon es paradigmática y sintetiza como ninguna otra una de las vías principales de transformación de la novela contemporánea.

Nació en Glen Cove (Long Island), en 1937. Se sabe que estuvo en la Marina de su país, que tiene un título de "Master of Arts", que vivió en Nueva York y en México y algún dato aislado sobre trabajos de juventud. Nada más. Nunca concedió una entrevista, ni hizo ninguna aparición pública y sólo se conoce una foto suya de adolescencia. Pynchon se dedicó desde los comienzos de su carrera literaria a una prolija y bastante insólita tarea de ocultar sus rastros. Esta invisibilidad biográfica se contraponen violentamente a la omnipresencia de su obra en el panorama literario y crítico norteamericano, a pesar de ser también exigua en términos numéricos para el promedio norteamericano de producción literaria: las novelas *V* (1963), *La subasta del lote 49* (1966), *El arco iris de gravedad* (1973) y *Vineland* (1989) —la única no traducida al español—, a las que se suman algunos pocos relatos dispersos de sus inicios reunidos en *Slow learner*.

Es difícil determinar con claridad sobre qué tratan las novelas de Pynchon. No tienen un "asunto" único en el sentido tradicional del término. En su prosa de densidad casi barroca entran todos los discursos posibles en medio de situaciones narrativas en las que imperan la ambigüedad y la incertidumbre.

Los personajes nunca saben bien qué está pasando, la multiplicidad de sentidos posibles de sus acciones es tal que involucran al lector, cuyas expectativas de un sentido unificador se ven frustradas por la ambigüedad imperante y una prosa móvil, virtuosa, en la que se combinan, sin solución de continuidad, el enciclopedismo con el gag, la metáfora científica con la información histórica, la referencia culta y la cultura de masas en medio de una digresión temática constante de un ritmo narrativo discontinuo y variable. Las referencias culturales sobreabundan, en forma explícita o tangencial, en una promiscuidad heterogénea (la literatura, el cine, la sociología, la comedia musical y, sobre todo, la ciencia y la historia) pero no a la manera erudita de la cita sino que esas referencias están en la base misma del relato.

Hay dos instancias básicas que están en los textos de Pynchon, una como núcleo metafórico: la entropía, índice de degradación caótica a la que tiende inexorablemente todo sistema organizado, entendida en el lenguaje pynchoniano en términos sociales y culturales, o sea como decadencia; por eso sus textos están llenos de cursos erráticos, de personajes metafóricos, de pérdida creciente de la noción de realidad. La otra instancia opera como referencia estructural básica: la paranoia. Las novelas de Pynchon son inmensos relatos paranoicos donde todo está conectado con todo, son textos saturados de pistas falsas, escenas absurdas o misteriosas, con una organización secuencial que no sigue un desarrollo lineal sino que responde más bien a una lógica persecutoria en la que están involucrados los personajes en su búsqueda del significado último de los que los rodean, sobredeterminada por conspiraciones dentro de conspiraciones, que, en definitiva, aman la trama de los textos.

Sin dudas, la apuesta que hace Pynchon es alta; su obra pretende demostrar que en la realidad —y en la literatura— no hay clausura posible: organización social, cultura y lenguaje son tibias fronteras que apenas nos recorta sobre el caos que acecha para desplazar y tragarse los fundamentos de eso que llamamos "lo real".

Pablo Fuentes

A las cinco y media de la tarde Dennis Flange todavía estaba conversando con el basurero. Se llamaba Rocco Squarcone, y alrededor de las nueve de la mañana, justo después de terminar su recorrido, había llegado a la casa de Flange con una cáscara de naranja pegada a su camisa de trabajo y un galón de moscatel casero colgando de un enorme puño veteteado con manchas de café.

—Hey, compañero —vociferó desde el living—. Tengo vino. Baja.

—Bien —gritó Flange, y decidió que no iba a ir a trabajar, después de todo. Llamó a Wasp y Winsome, Abogados, y habló con la secretaria de alguien.

—Flange —dijo.

—No —ella comenzó a objetar.

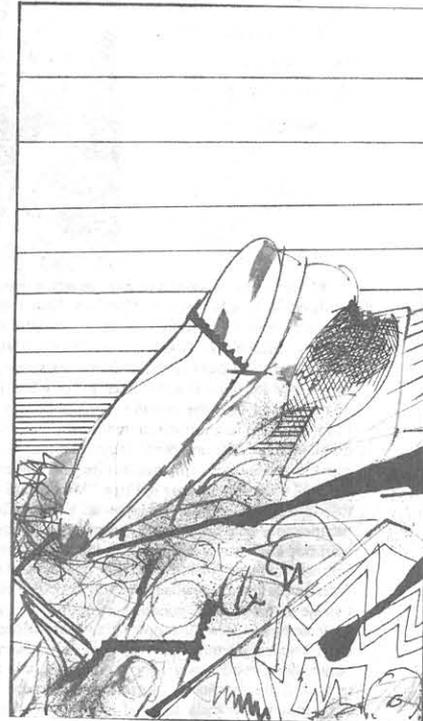
—Más tarde —dijo él, colgó y se sentó junto a Rocco durante el resto del día bebiendo moscatel y escuchando un equipo estéreo de mil dólares que Cindy le había hecho comprar pero que, según Flange podía recordar, ella nunca había usado más que para apoyar platos de *hors d'oeuvre* o bandejas de canapés. Cindy era la señora de Flange y, no es necesario decirlo, no le gustaba nada este asunto del moscatel. Tampoco le gustaba Rocco Squarcone. O, para el caso, ninguno de los amigos de su marido.

—¡Mejor que te quedes con esa banda en el galpón! —aullaba ella, blandiendo una coctelera—. ¡Eres un maldito protector de animales, eso es lo que eres! ¡Dudo que la Asociación Protectora recibiría a algunos de los que traes a casa! Lo que Flange debería haber contestado, pero no lo hizo, era algo como: "Rocco Squarcone no es un animal, es un basurero que aprecia, entre otras cosas, a Vivaldi". Y era Vivaldi lo que estaban escuchando en ese momento, el Concierto Número Seis para Violín, subtítulo *Il Piacere*, mientras Cindy hacía extraños ruidos arriba. A Flange le dio la impresión de que ella estaba tirando cosas. A cada rato se preguntaba cómo sería la vida sin un segundo piso y cómo algunas personas se las arreglaban para llevarse bien en casas de un solo piso o con desnieves sin llegar al descontrol una vez por año al menos. La residencia de los Flange se encaramaba sobre un peñasco que daba al Sound. Había sido construida con la vaga intención de parecerse a una casa de campo inglesa, allá por los

años '20, a manos de un sacerdote episcopal que manejaba el contrabando de alcohol desde el Canadá. Parecía que todos los que, por esa época, vivían en la costa norte de Long Island estaban envueltos en algún tipo de contrabando, porque hay toda clase de muelles naturales, lenguas de tierras, bahías y entradas que los Federales todavía no tienen la menor idea de que existen. El cura debió de haber tomado una actitud romántica ante todo el asunto: la casa se elevaba sobre un montecillo musgoso, con el color de una de las más peludas bestias prehistóricas. En el interior había huecos y pasajes ocultos y cuartos de ángulos extraños; y en el sótano, bajando del galpón, innumerables túneles, que se extendían en raíz como los tentáculos de un pulpo espástico hacia encerronas, desagües de tormentas, cloacas abandonadas y, a veces, una bodega secreta. Dennis y Cindy Flange habían vivido en este mohoso, casi orgánico montón de tierra durante los siete años de su matrimonio y, a esta altura, Flange se sentía, al menos, ligado al lugar por un cordón umbilical tejido con líquenes y juncos, tojo e hiniesta; él lo llamaba la matriz con vista al mar y en sus ahora infrecuentes momentos de ternura le cantaba a Cindy la canción de Noel Coward, en parte como un intento de recordar los primeros meses que estuvieron juntos, en parte como una canción de amor hacia la casa:

"Seremos felices y contentos como pájaros en un árbol, bien alto sobre las montañas y el mar..."

Sin embargo, las canciones de Noel Coward tienen poca relación con la realidad —si Flange no sabía esto antes, lo descubrió muy pronto—, y si después de siete años resultó que él se sentía menos como un pájaro en un árbol que como un topo en una madriguera, la culpa era más de Cindy que de la casa. Su analista, un mexicano ilegal delirante y alcohólico que se llamaba Gerónimo Díaz, tenía, por supuesto, mucho para decir sobre esto. Cincuenta minutos por semana le gritaba cosas a Dennis sobre su madre frente a algunos martinis. El hecho de que el dinero que se gasta en estas sesiones podía alcanzar para comprar todos los automóvi-





les, perros de raza y mujeres que pasaban por el sector de Park Avenue visible desde la ventana del consultorio le molestaba a Flange menos que la leve sospecha de que, de alguna manera, lo estaban engañando: podía ser que él se consideraba un hijo legítimo de su generación y, ya que Freud había sido como la leche materna de esa generación, él sentía que no estaba aprendiendo nada nuevo. Pero a veces sentía que lo habían atrapado, en las noches en que la nieve bajaba desde Connecticut, atravesando el Sound y golpeaba la ventana del cuarto y le recordaba que, después de todo, él estaba acostado en posición fetal: sentía que lo habían atrapado con las manos en la masa en una actitud de hombre-topo, que, más que un patrón de conducta, es un estado mental en el que no se oye para nada el ruido de la nieve, y en el que los ronquidos de la esposa eran como el goteo de fluido amniótico en algún lugar fuera de la frazada, e inclusive las secretas cadencias del pulso se transformaban en meros ecos de los latidos de la casa.

Gerónimo Díaz estaba claramente loco; pero era un tipo de demencia maravilloso y azaroso, que no se conformaba a ningún modelo o patrón conocido, un plasma irresponsable de ilusión en el que él flotaba, completamente convencido, por ejemplo, de que él era Paganini y que le había vendido su alma al diablo. Tenía un inapreciable Stradivarius sobre su escritorio y, para probarle a Flange que su alucinación era real, serruchaba las cuerdas, produciendo sonidos ásperos y horribles, finalmente tiraba el arco y decía: "¿Ves? Desde que hice ese pacto no puedo tocar ni una nota". Y se pasaba sesiones enteras leyéndose a sí mismo, en voz alta, tablas de números al azar o la lista de sílabas sin sentido de Ebbinghaus, sin darle la más mínima importancia a nada de lo que Flange trataba de contarle. Esas sesiones eran imposibles: contrapuesto con confesiones de torpes juegos sexuales adolescentes llegaba este inocente "ZAP. MOG. FUD. VOB.", y cada tanto el sonido metálico de la coctelera de martinis. Pero Flange volvía, siempre volvía; tal vez dándose cuenta de que si quedaba sujeto de por vida a nada más que la implacable racionalidad de esa matriz y esa esposa, jamás lo lograría, y de que el trastorno de Gerónimo era lo

único que lo mantenía en movimiento. Y los martinis eran gratis.

Además de su analista, Flange tenía un único consuelo: el mar. O el Sound de Long Island, que por momentos se acercaba lo suficiente a la embravecida y gris imagen que él recordaba. Había leído u oído en algún lado, en su preadolescencia, que el mar era una mujer, y la metáfora lo había esclavizado y había determinado en gran medida lo que él sería desde ese momento. Había significado, entre otras cosas, ser oficial de comunicaciones durante tres años en un destructor que no hacía nada más que patrullar en una zona con la forma de un reloj de arena, día y noche y demasiado largas para todos excepto para Flange, cerca de la costa coreana. Había significado, cuando por fin salió y arrancó a Cindy del departamento de su madre en Jackson Heights, encontrar un hogar cerca del mar, esta enorme y terrosa masa en la punta de un acantilado. Gerónimo había señalado, más bien pedantemente, que ya que la vida había empezado en protozoos que vivían en el mar y desde entonces, a medida que las formas de vida se habían hecho más complicadas, el agua de mar había comenzado a cubrir la función de la sangre hasta que, finalmente, corpúsculos y otros tipos de basura se habían juntado para producir esa cosa roja que conocemos hoy; ya que esto era así, el mar estaba bastante literalmente en nuestra sangre y, más importante, el mar —más que, como se dice, la tierra— es la verdadera imagen de la madre para todos nosotros. En este momento, Flange había intentado descerebrar a su psiquiatra con el Stradivarius.

—Pero tú mismo dijiste que el mar era una mujer! —protestó Gerónimo, saltando sobre el escritorio.

—¡Chinga tu madre! —aulló Flange, enojado.

—¡Ajá! —brilló Gerónimo — ¿Ves? Así que, ya sea que chocara, gimiera o simplemente se derramara allí, cien metros bajo la ventana de su dormitorio, el mar estaba con Flange en sus horas de necesidad, que estaban empezando a ser más y más frecuentes; una repetición en miniatura de aquel Pacífico cuyas inimaginables palpitaciones mantenían siempre constantes sus recuerdos. Si la diosa Fortuna controla todo lo que hay de este lado de la luna, entonces debe haber, él sentía, un dominio o ritmo curioso y tierno sobre el

Pacífico, que algunos dicen que es el abismo que quedó cuando la luna se arrancó de la tierra. Un peculiar doble suyo era el único habitante de este recodo de sus recuerdos: el niño elfo querido desheredado de la Fortuna, joven y tumultoso y más un alegre pirata que cualquier humano podría ser; tendones y mandíbula tiesos contra una corriente de sesenta nudos con una destrozada pipa clavada en los dientes brillantes y desafiantes; parado sobre el puente con sólo un adormecido contramaestre y un fiel timonel y una tripulación de radar que hablaban como si estuvieran en una cloaca, junto con la arrancada luna del exilio y su huella sobre el océano como compañía. Aunque lo que la luna haría frente a una corriente de sesenta nudos era cuestionable. Pero ésa era la manera en que él lo recordaba: ahí había estado él, Dennis Flange, en su mejor momento, sin los actuales signos de la incipiente mediana edad; y, lo que era más importante, lo más lejos posible de Jackson Heights, aunque le escribía a Cindy cada noche de por medio. Eso era cuando el matrimonio también estaba en su mejor momento, pero ahora tenía una leve panza de cerveza y se le estaba cayendo el pelo, y Flange todavía se preguntaba vagamente por qué esto tuvo que pasar, inclusive mientras Vivaldi discurría sobre el placer y Rocco Squarcione hacía gárgaras con el moscatel.

El timbre sonó en la mitad del segundo movimiento y Cindy bajó corriendo las escaleras como un pequeño terrier rubio para contestar, arreglándose para retar a Flange y a Rocco antes de abrir la puerta. Ahí de pie había algo que semejava un simio en uniforme naval, aourucado y mirando de reojo. Ella lo contempló espantada.

—¡No! —chilló — ¡Maldito bastardo!

—Quién es —dijo Flange.

—Es el Cerdo Bodine, ése es —dijo Cindy, aterrada—. Después de siete años, el enorme papanatas de tu amigo Cerdo Bodine.

—Hola nena —dijo el Cerdo Bodine.

—Viejo amigo —girtó Flange, levantándose de un salto—. Pasa y bebe una copa de vino. Rocco, él es el Cerdo Bodine. Te hablé de él.

—Ah, no —dijo Cindy, interponiéndose en la puerta. Flange, que padecía de ma-

trimonio, tenía señales personales de advertencia como aquellos que padecen de epilepsia. Sintió una ahora — No —gruñó su mujer—. Afuera. Salgan. Vayáanse. Tú. Vete. Muévete.

—Yo —dijo Flange.

—Tú —dijo Cindy—. Tú, Rocco y el Cerdo. Los tres mosqueteros. Vayáanse.

—Uf —dijo Flange. Ya habían pasado por esto antes. Siempre terminaba igual: afuera había un puesto de policía abandonado que los policías del condado de Nassau habían usado alguna vez para controlar a los que pasaban el límite de velocidad en la ruta 25 A. A Cindy la había cautivado tanto que la habían transportado a casa. Habían plantado hiedra alrededor y habían colgado Mondrians adentro y Flange dormía ahí siempre que tenían una pelea. Lo divertido es que Flange tenía la misma sensación de abrigo y comodidad allí: el puesto se parecía también a una matriz y Mondrian y Cindy, sospechaba Flange, eran hermanos de leche, los dos austeros y lógicos.

—Bueno —dijo— Tomaré una frazada y dormiré en el puesto, ¿eh?

—No —dijo Cindy—. Dije que te vayas y te irás. De mi vida, quiero decir.

Alcoholizarte todo el día con el basurreo ya está bastante mal pero el Cerdo Bodine es suficiente y suficiente es demasiado.

—¡Jesús, Nena! —se metió el Cerdo— Creía que ya te habrías olvidado de todo eso. Mira a tu marido. Está contento de verme.

El Cerdo había llegado a la estación Manhasset entre las cinco y las seis, en el medio del horario de mayores combinaciones de trenes. Lo barrieron del tren, empujado por portafolios y ejemplares doblados del *Times*, y de ahí al estacionamiento, donde robó un MG del '51 y fue a buscar a Flange, que había sido su oficial de división durante el conflicto con Corea. Estaba en una licencia de nueve días del barreminas Immaculate, detenido en el muelle de Norfolk, y quise ver cómo estaba su viejo amigo. La última vez que Cindy lo había visto fue en Norfolk, la noche de su casamiento.

Justo antes de que su barco fuera reasignado a la Séptima Flota, Flange había conseguido una licencia de treinta días, que él y Cindy iban a usar para la luna de miel. Pero el Cerdo, disgustado porque los marinos no habían tenido oportunidad de hacerle a Flange la despedida de soltero, descendió con cinco o seis amigos a la recepción en el casino de oficiales, disfrazados de marineros insignia, y arrastraron a Flange a East Main Street para tomar unas pocas cervezas. Esto de "unas pocas cervezas" fue una estimación poco aproximada. Dos semanas más tarde Cindy recibió un telegrama desde Cedar Rapids, Iowa. Era de Flange, estaba en bancarrota y con una resaca terrible. Cindy consideró el asunto durante dos días y finalmente le giró el dinero para el pasaje de regreso, con la estipulación de que ella nunca más vería al Cerdo. No lo había hecho. No hasta ahora. Pero su sentimiento de que el Cerdo era la criatura más horrible del mundo había continuado sin disminución siete años, y ahora estaba dispuesta a demostrarlo.

—Salgan por esa puerta —dijo, señalando—, suban la colina y vayáanse lejos. O tiren por el acantilado, no me importa. Tú y el borracho de tu amigo y ese simio imbécil vestido de marinero. Fuera.

Flange se rascó la cabeza y la miró parpadeando durante un minuto más o menos. No. Pensó que no. Tal vez si tuvieran hijos... Consideró una buena y adorable ironía el hecho de que la Armada lo había transformado en un oficial de comunicación competente.

—Bueno —dijo, lentamente—, está bien, supongo.

—Puedes quedarte con el Volkswagen

—dijo Cindy— y lleva algo de crema de afeitarse y una camisa limpia.

—No —dijo Flange, abriéndole la puerta a Rocco, que había estado abultando atrás con la botella de vino—, no, voy con Rocco en el camión. Cindy se encogió de hombros. Y me voy a dejar crecer la barba, agregó vagamente. Dejaron la casa, el Cerdo sorprendido, Rocco cantando para sí mismo y Flange empezando a sentir los primeros temblores leves de náusea trepando y rodeando su estómago, y se apilaron en el camión y arrancaron. Flange, mirando para atrás, pudo ver a su mujer de pie en la puerta mirándolos. Salieron de la calle hacia una angosta ruta de macadam.

—Hacia adónde —dijo Rocco.

—No sé —dijo Flange—. Tal vez me vaya a Nueva York y busque un hotel o algo así. Me pueden dejar en la estación. ¿Tienes adónde ir, Cerdo?

—Podría dormir en el MG —dijo el Cerdo—, pero la poli seguro que ya sabe.

—Oigan —dijo Rocco—. Tengo que ir al basural y dejar esta carga. Tengo ahí un amigo que es algo así como el sereno. Vive ahí. Tiene un montón de espacio. Se podrían quedar ahí.

—Claro —dijo Flange—. Por qué no. Iba bien con su estado de ánimo. Se dirigieron hacia el sur, hacia esa parte de la isla donde no hay nada más que varios dormitorios y shoppings y varias fábricas industriales pequeñas y después de media hora entraron hacia el basural municipal.

—Está cerrado —dijo Rocco—, pero él nos abrirá—. Dobló por un camino de tierra que corría detrás de un incinerador de paredes de adobe y techo de tejas, que había sido diseñado y vuelto a construir en los '30 por un arquitecto demente, y que parecía una hacienda mexicana con chimeas. Traquetearon unos treinta metros y llegaron a un portón.

—Bolingbroke —gritó Rocco—. Déjame pasar. Traje vino.

—Bueno, hombre —contestó una voz desde el crepúsculo.

Un minuto después apareció un negro gordo con un sombrero con la forma de un pastel de cerdo a la luz de los faros delanteros, abrió el portón y saltó sobre el estribo del camión. Bajaron por un camino en espiral dentro del basural.

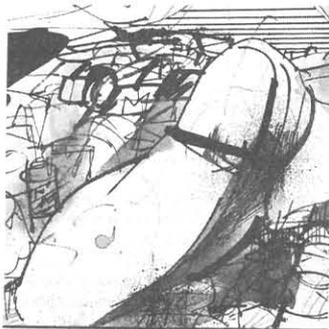
—El es Bolingbroke —dijo Rocco—. El los va a alojar.

Bajaban por una curva larga y ancha. A Flange le pareció que debían estar dirigiéndose hacia el centro de la espiral, el punto bajo.

—¿Estos tipos necesitan un lugar para dormir? —dijo Bolingbroke. Rocco explicó el problema. Bolingbroke asintió comprensivamente—. Las esposas a veces son un fastidio —dijo—. Tengo tres o cuatro dispersas alrededor del país y estoy contento de haberme librado de todas ellas. Parece que uno nunca aprende.

El basural era relativamente cuadrado, seiscientos metros de lado, hundido quince metros debajo del nivel de las calles del barrio dormitorio que se extendía alrededor. Durante todo el día, dijo Rocco, dos bulldozers D-8 enterraban bajo el terraplén los desperdicios que llegaban desde la costa norte y que levantaban el nivel del piso una fracción de centímetro por día. A Flange le golpeó esta peculiar calidad de fatalidad cuando miró hacia afuera, en la media luz del anochecer, mientras Rocco descargaba el camión: la idea de que algún día, tal vez dentro de cincuenta años, tal vez dentro de más, ya no habría ningún agujero: el fondo tendría el mismo nivel que las calles del barrio, y se construirían casas sobre el basural también. Como si un ascensor, tan lento que llega a enloquecer, lo estuviera llevando hacia un nivel conocido para enfrentarse con un aspecto inevitable de cuestiones que ya habían sido decididas. Pero había algo más: aquí, al final

de la espiral, él se sintió dominado por otra correspondencia más, y no la pudo ubicar hasta que buscó en su memoria la música y la letra de una canción. Es difícil pensar, en una Armada moderna con aviones jets, misiles y submarinos nucleares, que alguien todavía cante canciones marineras o baladas; pero Flange recordó a un despensero filipino que se llamaba Delgado, que subía a la cabina de radio a la noche, tarde, con una guitarra y se sentaba y cantaba durante horas. Hay muchas formas de contar una historia de mar, pero quizás por la música y porque la letra no tenía nada que ver con la leyenda personal, la manera de Delgado parecía coloreada con una verdad especial. A pesar de que las baladas tradicionales son mentiras o como mucho cuentos, tanto como los que se contaban sin cantar frente a un café en la cabina del conmaestre o durante las partidas de póker de los días de pago en el comedor o cuando esperaban que la película de la noche reemplazara una historia por otra más palpable. Pero el despensero prefería cantar y Flange lo respetaba. Y su canción favorita decía:



Tengo un barco en el País del Norte  
Y se lo conoce por el nombre de Golden Vanity

Oh, temo que lo ataque una galera española  
cuando navega junto a las bajas Tierras Bajas.

Es muy fácil ser pedante y decir que las Tierras Bajas se refieren a las partes del sur y del este de Escocia; la balada era seguramente de origen escocés, pero siempre ocasión una extraña e irracional asociación en Flange. Cualquiera que haya mirado el mar abierto bajo una luz especial o en un estado de ánimo proclive a las metáforas podrá hablar de la curiosa ilusión de que el océano, a pesar de su inmovilidad, tiene una cierta solidez; se transforma en un desierto gris o blanquecino, una tierra yerma que se extiende hacia el horizonte, y todo lo que habría que hacer es pisar sus líneas para caminar en la superficie; con una carpa y provisiones suficientes, se podría viajar de ciudad en ciudad así. Gerónimo consideraba esto como una extraña variación del complejo del Mesías, y le aconsejó a Flange, paternalmente, que nunca lo intentara; pero para Flange esa inmensa llanura de vidrio ahumado era una especie de tierra baja que casi exigía una solitaria figura humana cruzándola para ser completa y desapasionada; de la misma manera había sentido en este descenso en espiral en el camión de Rocco que este lugar en el que por fin se habían detenido era el centro muerto, el punto solitario que implicaba todo un país bajo.

Siempre que se alejaba de Cindy y podía pensar, él se representaba su vida como una superficie en proceso de cambio, muy parecido a la transición en que estaba el piso del basural: de concavidad a cercamiento a tal vez una chatura como donde estaba parado ahora. Lo que le preocupaba era alguna eventual convexidad, una contracción, podrá ser, del planeta que hiciera una curvatura palpable donde él estaba

ahora, de manera que él quedara clavado como un radio proyectado, desprotegido y girando a lo largo de las lúnulas vacías de su pequeña esfera.

Rocco lo dejó con otro galón de moscatel que había encontrado debajo del asiento y se fue rebotando y gruñendo hacia la creciente oscuridad. Bolingbroke sacó la tapa y bebió. Se pasaron la botella y Bolingbroke dijo: "Vamos, encontraremos colchones". Los guió por una colina, alrededor de una torre alta de desechos bancarios, pasando por un sector de heladeras abandonadas, bicicletas, cochecitos de bebé, lavarropas, lavabos, toilets, resortes de cama, televisores, ollas y sartenes y hornos y acondicionadores de aire y, por fin, a una duna donde había colchones. "La cama más grande del mundo" dijo Bolingbroke. "Tomen el suyo". Había miles de colchones. Flange encontró uno ancho con resorte interno y el Cerdo, quien probablemente jamás se acostumbraría a la vida en la civilización, eligió un jergón de seis centímetros de espesor y un metro de ancho.

—De otra forma no estoy cómodo —dijo el Cerdo.

—Apúrense —dijo Bolingbroke, en voz baja, nervioso. Había trepado a lo alto de la duna y estaba mirando en la dirección por la que habían venido—. Apúrense. Ya es casi de noche.

—¿Qué pasa? —dijo Flange, arrastrando el colchón por la colina y deteniéndose junto a él y escudriñando más allá de la pila de basura —¿Hay merodeadores de noche?

—Algo así —dijo Bolingbroke, incómodo—, vamos.

Emprendieron el regreso, sobre sus pasos, sin hablar. Cuando llegaron al lugar donde el camión se había detenido doblaron hacia la izquierda. Sobre ellos se cernía el incinerador, con sus pilas altas y negras contra el último resplandor del cielo. Los tres entraron en una angosta hondonada que tenía basura apilada de siete metros de altura a los costados. Flange tuvo la sensación de que este basural era como una isla o enclave dentro del lúgubre país que los rodeaba, un reino discreto y Bolingbroke su dirigente indiscutido. La hondonada tenía unos treinta metros, sus paredes eran muy empinadas y su recorrido tortuoso, hasta que al final se abría sobre un pequeño valle completamente lleno de cubiertas inútiles de automóviles, camiones, tractores y aviones; y en el centro, sobre un lugar un poco más elevado, estaba la choza de Bolingbroke, armada con papel alquitranado y paredes de heladeras y listones y caños y tabiillas adquiridas casualmente.

—Hogar —dijo Bolingbroke—. Ahora jugamos a sigan al líder —era como estar en un laberinto. A veces las pilas de cubiertas eran el doble de altas que Flange, y amenazaban con caerse al menor contacto. Había un fuerte olor a goma en el aire.

—Cuidado con los colchones —susurró Bolingbroke—, no se salgan de la línea. Instalé trampas cazabobos.

—¿Para qué? —dijo el Cerdo, pero Bolingbroke o no oyó o no le prestó atención a la pregunta. Llegaron a la choza y Bolingbroke abrió la puerta, que estaba hecha con un pesado estuche de avión y estaba asegurada con un enorme candado. Adentro era la oscuridad total. No había ventanas. Bolingbroke encendió un farol de kerosene y en la titilante luz amarilla Flange pudo ver paredes cubiertas con fotografías que parecían haber sido recortadas de todas las publicaciones que habían sido editadas desde la Depresión. Un póster de brillantes colores de Brigitte Bardot estaba rodeado por fotos de diarios del Duque de Windsor en su discurso de abdicación y del Hindenburg incendiándose. Estaban Ruby Keeler y Hoover y MacArthur. Jack Sharkey, Whirlaway, Lauren Bacall y sabe Dios cuántos otros como en una galería de

retratos de delinquentes buscados por la policía, con una sensación evanescente, tan frágil como el papel tabloide, borroso como la humanidad común de una maravilla de nueve días.

Bolingbroke le puso el cerrojo a la puerta. Arrojaron los colchones y se sentaron, y bebieron vino. Afuera se levantaba una suave brisa, que resonaba en los pedazos sueltos de papel alquitranado y se golpeaba frustrada y turbulenta en las abrupciones esquinas y los ángulos irregulares de la choza. Por alguna razón, empezaron a contar historias marinas. El Cerdo contó cómo él y un vigía de sonar que llamaba Fenny habían robado un taxi a caballo en Barcelona. Resultó que ninguno de los dos sabía nada sobre caballos y terminaron corriendo a toda velocidad por la rambla perseguidos, por lo menos, por un pelotón de patrulleros costeros. Cuando se estaban revolcando en el agua se les ocurrió que sería un buen momento para ir nadando hacia el carguero Intrepid sin que nadie se diera cuenta. Hubiera salido bien si no fuera por la lancha a motor del Intrepid, que los alcanzó a unos cien metros. Fenny se las arregló para arrojar al piloto y al marino de proa al agua antes de que una insignia que se creía muy listo por tener una 45 paró toda la diversión disparándole en el hombro. Flange contó cómo un fin de semana primaveral, cuando estaba en la facultad, él y dos camaradas habían hurtado un cadáver femenino de la morgue local. Lo llevaron a la fraternidad a las tres de la mañana y lo depositaron junto al presidente, que estaba totalmente dormido en su cama. A la mañana siguiente, bien temprano, todos los hermanos que podían caminar marcharon en masa hacia la habitación del presidente y empezaron a golpear la puerta.

—Sí. Un minuto —gruñó una voz—, salgo enseguida y... ¡Oh, dios mío!

—¿Qué pasa, Vincent? —gritó alguien —¿Estás con alguna chica?

Y todos rieron de buen humor. Alrededor de quince minutos después, Vincent, pálido y tembloroso, abrió la puerta y todos entraron ruidosamente. Miraron bajo la cama y dieron vuelta los muebles y abrieron el placard, pero no encontraron ningún cuerpo. Confundidos, empezaron a sacar los cajones, cuando de pronto se oyó un grito penetrante afuera. Corrieron hacia la ventana y miraron. Un estudiante había desmayado. Resultó que Vincent había atado una a la otra sus tres mejores corbatas y colgó el cuerpo por la ventana. El Cerdo sacudió la cabeza.

—Un momento —dijo—. Ibas a contar una historia de mar —Ya se había acabado el galón. Bolingbroke extrajo un barril de chianti casero de debajo de la cama.

—Sí —dijo Flange—. Pero no puedo recordar ninguna ahora.

Recor él sabía y no podía decir que la verdadera razón era que, si uno es Dennis Flange y si las mareas marinas no sólo recorren las venas sino que también suben y bajan a través de sus fantasías, en ese caso está bien escuchar pero no contar historias sobre ese mar; porque uno y la verdad de una mentira verdadera se arrojan hacia atrás en el tiempo, hacia una curiosa contigüidad y, mientras se permanece pasivo, se puede estar consciente del alcance de la verdad pero en el momento en que uno se vuelve activo, de alguna manera, si no se está directamente violando una convención, por lo menos se arruina la perspectiva de las cosas, de la misma manera en que cualquiera que observe partículas subatómicas cambia las obras, los datos y las probabilidades, por el acto de observar. Por eso había contado la otra historia, elegida al azar. O aparentemente al azar. Se preguntó qué diría Gerónimo.

Bolingbroke, sin embargo, tenía una historia marina. Durante una época había estado rebotando de puerto en puerto en

varios buques mercantes, todos de alguna manera poco honorables. Había pasado los dos meses posteriores a la primera guerra en una playa de Caracas con un amigo que se llamaba Sabbarese. Habían saltado de un carguero llamado Deirdre O'Toole que navegaba bajo bandera panameña —Bolingbroke se disculpó por este detalle, pero aseguró que era cierto: en esa época se podía registrar cualquier cosa, un bote de remos, un burdel flotante, un buque de guerra, cualquier cosa que flotara en Panamá— para escapar de Porcaccio, el primero del grupo que tenía ilusiones de grandeza. Tres días después de salir de Port-Au-Prince, Porcaccio había entrado en la cabina del capitán con una pistola Verv y amenazó transformarlo en una llama humana a menos que el barco se dirigiera hacia Cuba. Parece que había varias cajas con rifles y armas livianas en la bodega, destinadas a una pandilla de recolectores de banana de Guatemala que recientemente se habían sindicalizado y deseaban abolir la esfera local de influencia norteamericana. La intención de Porcaccio era tomar el barco e invadir Cuba y ponerla bajo la soberanía de Italia, a quien pertenecía por derecho, ya que Colón la había descubierto. Para el motín había reunido a dos limpiadores chinos y a un ayudante de cubierta sujeto a ataques epilépticos. El capitán se rió e invitó a Porcaccio con un trago. Dos días después salieron bamboleándose, borrachos y abrazados; ninguno de los dos había dormido en el interior. El barco estaba en el medio de un fuerte chubasco; todo el mundo corría de un lado para otro asegurando los botones y el cargamento, y en la confusión el capitán se cayó al agua. Así, Porcaccio se transformó en el amo del Deirdre O'Toole. Como se había acabado el suministro de alcohol, Porcaccio decidió dirigirse hacia Caracas para reponerlo. Le prometió a la tripulación una damajuana de champagne a cada uno el día que La Habana fuera capturada. Bolingbroke y Sabbarese no pensaban invadir Cuba. Apenas el barco entró en el puerto de Caracas, cruzaron la colina y vivieron de los ingresos de una camarera, una refugiada que se llamaba Zenobia, durmiendo con ella alternadamente, durante dos meses. Hasta que, finalmente, algo —ya sea nostalgia del mar o un ataque de conciencia o el temperamento violento e impredecible de su patrona, Bolingbroke no estaba seguro— lo indujo a visitar el consulado italiano y entregarse. El cónsul fue de lo más comprensivo. Los puso en un buque mercante italiano destinado a Génova donde pelearon carbón como si estuvieran alimentando los fuegos del infierno durante todo el viaje a través del Atlántico.

Ya era tarde y todos estaban borrachos. Bolingbroke bostezó.

—Buenas noches —dijo—. Me tengo que levantar temprano. Si oyen ruidos extraños, no se pongan nerviosos. El cerrojo es fuerte.

—¿Por qué? —dijo el Cerdo—. ¿Quién va a entrar?

—Nadie —dijo Bolingbroke—. Sólo ellos. Cada tanto tratan de entrar. Pero hasta ahora no pudieron. Y ahí hay unos cañones que pueden usar si lo consiguen—. Apagó la lámpara y se tiró en la cama.

—Sí —dijo el Cerdo—, pero ¿quién?

—Los gitanos —bostezó Bolingbroke. Su voz se iba perdiendo por el sueño—. Viven aquí. En el basural. Salen sólo de noche. —Se quedó callado y después de un rato empezó a roncar.

Flange se encogió de hombros. Qué diablos. Y bueno, había gitanos por ahí. Se acordó de que durante su niñez acampaban en las playas desiertas de la costa norte. Pensaba que ya habrían desaparecido; se alegró de que no. Iba bien con cierta mediana sensación de justicia; estaba bien que hubiera gitanos viviendo en el basural, así como había podido creer en la verdad del

mar de Bolingbroke, su capacidad de acompañar y ser el plasma que sostenía o mediaba en taxis a caballo y Porcaccios. Sin mencionar al joven y bandido Flange, con respecto al cual el Flange actual había sufrido un cambio marino que lo transformó en algo no tan extraño o difícil de encontrar. Navegó a la deriva en un sueño liviano e incómodo, acompañado por el contrapunto formado por los ronquidos de Bolingbroke y el Cerdo Bodine.

No estaba seguro de cuánto había dormido; se despertó en la oscuridad total con sólo una sensación visceral de que eran las dos o tres de la mañana, o por lo menos una hora desolada de que alguna manera no había sido pensada para ser percibida por los humanos, sino más bien perteneciente a los gatos, lechuzas y espías y cualquier otra cosa que hiciera ruido de noche. Afuera todavía soplabla el viento; lo investigó buscando el sonido que él sabía que lo había despertado. Durante todo un minuto no se oyó nada, hasta que por fin apareció. Una voz de una muchacha, cabalgando por el viento.

—Inglés —dijo—. Inglés del caballo de oro. Sal. Toma el sendero secreto y encuéntrame.

—¿Qué? —dijo Flange. Sacudió al Cerdo— Hey, amigo —dijo—, hay una chica ahí fuera.

El Cerdo abrió un ojo desenfocado.

—Grandioso —gruñó—. Traéla y déjala ser el segundo.

—No —dijo Flange—. Lo que estoy diciendo es que debe ser uno de los gitanos de los que hablaba Bolingbroke.

—Hey —dijo—, está ahí afuera. —Bolingbroke no respondió. Flange lo sacudió más fuerte—. Está ahí fuera —repetió, empezando a sentir pánico. Bolingbroke se dio vuelta y dijo algo ininteligible. Flange dejó caer sus manos—. Uf —dijo.

—Inglés —insistió la muchacha—, ven hacia mí. Ven y encuéntrame o he de partir para siempre. Sal, inglés alto del caballo de oro y los dientes brillantes.

—Hey —dijo Flange a nadie en particular—. Ese soy yo, ¿no? —No exactamente, se le ocurrió de inmediato. Se parecía más a su *Doppelgänger*, ese perro de mar de aquellos oscuros y lujuriosos días del Pacífico. Pateó al Cerdo —Quiere que salga —dijo—. ¿Qué hago? ¿Eh?

El Cerdo abrió ambos ojos.

—Señor —dijo—, le recomiendo que salga y eche un vistazo. Y si está buena, como dije, tráigala aquí y deje que sus hombres se diviertan con ella.

—Ay, ay —dijo Flange suavemente. Se acercó a la puerta, corrió el cerrojo y salió.

—Oh, inglés —oyó a la voz—. Has venido. Sígueme.

—Bueno —dijo Flange. Comenzó a entretejer su salida a través de las pilas de neumáticos, rezando para no disparar una de las trampas cazabobos de Bolingbroke. Milagrosamente, llegó casi hasta el claro sin que nada saliera mal. No estaba totalmente seguro de que había pisado en el lugar incorrecto pero se dio cuenta, de pronto, de que había hecho una tontería, y miró hacia arriba justo a tiempo para ver un enorme montón de neumáticos para nieve sacudiéndose y balanceándose, colgando un momento contra las estrellas antes de derrumbarse sobre él, y eso fue lo último que recordó por un tiempo.

Se despertó al sentir dedos frescos en su frente y la caricia de una voz:

—Despierta, inglés. Abre tus ojos. Estás bien.

Abrió los ojos y la vio, a la muchacha, su cara, que flotaba con ojos muy abiertos y ansiosos sobre él, y las estrellas se atrapanon en su cabello. Estaba acostado a la entrada del sendero.

—Ven —sonrió ella—. Levántate.

—Seguro —dijo Flange. Le doña la cabeza. Todo su cuerpo temblaba. Por fin consiguió ponerse de pie y recién entonces

pudo mirarla bien. A la luz de las estrellas era exquisita: tenía un vestido negro, las piernas y los brazos estaban descubiertos y eran delgados, el cuello arqueado y delicado, su figura era tan pequeña que era casi una sombra. Sus cabellos oscuros flotaban alrededor de la cara y sobre su espalda como una nebulosa negra; los ojos eran enormes, la nariz respingada, el labio superior corto, buenos dientes, linda mandíbula. Era un sueño, esta muchacha, era un ángel. También era de apenas un metro y medio de altura. Flange se rascó la cabeza.

—¿Cómo está? —dijo—. Me llamo Dennis Flange. Gracias por rescatarme.

—Yo soy Nerissa —dijo ella, contemplándolo.

El no tenía la menor idea de qué decirle a continuación. Las posibilidades conversacionales se limitaron de repente. Aunque podrían, deliró él, discutir el problema del Midget o algo así.

Ella tomó su mano.

—Ven —dijo. Lo arrastró hacia el sendero.

—¿Adónde vamos? —dijo Flange.

—A mi casa —contestó ella—. Pronto



amanecerá —Flange pensó sobre eso.

—Bueno, espera un momento —dijo—. ¿Qué pasa con mis amigos allá? Estoy abusando de la hospitalidad de Bolingbroke—. Ella no contestó, él se encogió de hombros. Qué diablos. Ella lo llevó a través del sendero sobre la colina. Sobre el pináculo de desechos bancarios había una figura humana que los miraba. Otras formas rondaban y revoloteaban en la oscuridad; de algún lado vino el sonido de una guitarra y gente cantando, y una pelea. Entraron a la pila de desperdicios por la que él había pasado antes para buscar un colchón, y comenzaron a hacerse camino a través de un caos formado por porcelana y metal iluminado por la luz de las estrellas. Por fin ella se detuvo ante un refrigerador General Electric que yacía de espaldas, y abrió la puerta.

—Espero que puedas entrar —dijo ella, se topó y desapareció. Oh, Cristo, pensó Flange, engordé, ¿no? Entró, la parte de atrás del refrigerador no estaba.

Cierra la puerta cuando entres —gritó ella desde algún lugar más abajo, y él obedeció como en estado de trance. Se disparó un rayo de luz, probablemente de una linterna que ella llevaba, para mostrarle el camino. El no se había dado cuenta de que la pila de basura tenía tanta profundidad. Había algunos pasajes bastante estrechos, pero se las arregló para hacerse camino, arrastrándose como un gusano alrededor y a través de varios electrodomésticos apilados frágilmente durante diez metros hasta que llegó a la abertura de un tubo de concreto de un metro cuarenta de diámetro. Ella lo estaba esperando.

—De aquí en adelante es más fácil —dijo.

El gateó y ella caminó apenas inclinada por un recorrido que bajaba en un ángulo leve durante cuatrocientos metros. En la vacilante luz de la linterna, entre sombras titilantes, pudo ver que había otros túneles que salían de éste. Ella notó su curiosidad.

—Les llevó mucho tiempo —dijo, y le contó que todo el basural estaba enlazado por una cadena de túneles y habitaciones desde los años '30, a manos de un grupo terrorista que se llamaba los Hijos del Apocalipsis Rojo, que se estaban preparando para la revolución. Pero los federales los habían rodeado y un año después, más o menos, los gitanos se habían instalado.

Finalmente llegaron a una encerrona con una pequeña puerta instalada en el suelo de cantos rodados. Ella le abrió y entraron. Encendió unas velas, cuyas llamas mostraron un cuarto lleno de tapices y cuadernos, una enorme cama doble con sábanas de seda, un armario, una mesa, un refrigerador. Flange tenía muchas preguntas. Ella le contó del suministro de aire, y el drenaje y las cañerías y la corriente eléctrica que se había instalado sin que la compañía de electricidad de Long Island sospechara jamás; le contó del camión que Bolingbroke usaba de día y que ellos manejan de noche para robar comida y suministros; del temor semisupersticioso que Bolingbroke sentía con respecto a ellos y su vacilación en informarle a las autoridades por miedo a ser acusado de alcohólico o algo peor y perder su trabajo.

Flange notó que una rata gris y peluda había estado sentada sobre la cama, mirándolos inquisitivamente.

—Oye —dijo—, hay una rata ahí sobre la cama.

—Se llama Jacinta —dijo Nerissa—. Antes de que tú llegaras, ella era mi única amiga—. Jacinta parpadeó inexpresivamente.

—Qué bien —dijo Flange, acercándose para acariciar a la rata. Ella chilló y retrocedió.

—Es tímida —dijo Nerissa—. Llegará a ser tu amiga. Dale tiempo.

—Ah —dijo Flange— eso me recuerda que, ¿cuánto tiempo piensas que estaré aquí? ¿Por qué me trajiste?

—La anciana del parche en el ojo que se llama Violeta me leyó la fortuna hace muchos años —dijo Nerissa—. Me dijo que un inglés alto iba a ser mi marido y que tendría cabello brillante y brazos fuertes y...

—Por supuesto —dijo Flange—, sí. Pero nosotros, los ingleses, somos todos así. Hay muchísimos ingleses por ahí que son altos y rubios.

Ella se enfurruñó, surgieron lágrimas.

—No quieres que yo sea tu esposa.

—Bueno —dijo Flange, avergonzado—, lo que pasa es que yo tengo una esposa. Quiero decir que estoy casado.

Por un momento, pareció que ella había sido apuñalada. Luego empezó a gritar violentamente.

—Lo único que dije es que estaba casado —protestó Flange. No dije que es algo que me causa gran placer.

—Por favor, no te enojos conmigo, Dennis —gimió ella—. No me dejes. Dime que te quedarás.

Flange pensó un rato. Su silencio se quebró de repente cuando la rata Jacinta hizo un salto mortal hacia atrás y empezó a sacudirse con violencia. La muchacha jadeó lastimosamente y tomó a la rata, se la llevó al pecho y comenzó a acariciarla, canturreándole. Parecía una niña, pensó Flange. Y la rata parece su propia hija.

Y después: me pregunto por qué Cindy y yo nunca tuvimos un hijo.

Y: un hijo soluciona todo. Hace que el mundo se reduzca a una pelota de goma.

Entonces por supuesto que ya sabía.

—Bueno —dijo—. Está bien. Me quedo—. Aunque sea por un tiempo, pensó. Ella lo miró seriamente. Olas espumosas dabanzan en sus ojos; él supo que había criaturas marinas recorriendo el verde submarino de su corazón.

Traducción de Eduardo Hojman

**Las vetas del texto.**

Jorge E. Dotti.  
Puntosur. Buenos Aires,  
1990, 136 págs.  
Alrededor de A 50.000



Este volumen está compuesto por tres ensayos autónomos entre sí a los que une un propósito común: una lectura filosófica de autores argentinos, ya clásicos dentro del panorama nacional. La aclaración responde a motivos metodológicos. Es posible hacer una lectura filosófica de autores argentinos porque a través de ella podremos encontrar la peculiar "traducción" a nuestras circunstancias que Alberdi, Ingenieros o Juan B. Justo hicieron de ideas que habían sido elaboradas en otras latitudes, atendiendo a otros problemas. Dotti muestra cómo estos autores, aunque no hayan realizado sistematizaciones metafísicas capaces de rivalizar con las de la filosofía europea, no por eso fueron menos originales. Justamente, su originalidad consistió en su capacidad de interpretación de la realidad nacional valiéndose de las herramientas que la ciencia y la filosofía les brindaban. Esto puede parecer una banalidad, y sin embargo no lo es, ya que aún hoy es corriente suponer entelequias tales como una "filosofía latinoamericana", esfuerzos del pensamiento local para captar la especificidad del *logos* criollo, inaprehensible él si se utilizan los foráneos conceptos europeos. Desde esta perspectiva, por "traducir" no se entiende el término en su sentido más literal, sino en resolver un problema que ya aparece enunciado en el Faundo. Allí afirma Sarmiento que la Revolución todavía no había podido ser comprendida porque se carecía de un "diccionario civil", porque se traducían literalmente a la realidad argentina categorías que en su contexto europeo designaban otro tipo de fenómenos. Dotti, entonces, se propone una lectura filosófica con el fin de desentrañar cuál es la lógica interna de la resemantización que del liberalismo, del positivismo o del marxismo realizan autores como Alberdi, Ingenieros, Carlos O. Bunge y Juan B. Justo.

Cabe preguntarse por la actualidad de esta tarea. Es fácil suponer que, dada la gran distancia que nos separa de la época en que estos hombres vivieron y escribieron, no tengamos ya nada para decirnos. Este libro demuestra lo contrario. La interrogación sobre la capacidad efectiva del programa alberdiano para actuar como modelo del desenvolvimiento de las potencialidades de la sociedad, con la consiguiente reducción drástica de cualquier forma de acción estatal, no es precisamente una inquietud privativa de eruditos y académicos. Del mismo modo, las filípicas de Alberdi contra los guerreros que no advierten que el tiempo de la gloria y las batallas felizmente ha llegado a su fin y que por delante la sociedad tiene la misión de crear una convivencia civilizada, es decir, de hombres libres, tampoco es un tema que sólo pueda interesarle a arqueólogos o sigilógrafos.

El primer ensayo trata acerca de la emancipación sudamericana en el pensamiento de Alberdi. Los hombres de la Generación del '37, especialmente Sarmiento y Alberdi, encontraron que una de las principales causas de la interminable guerra civil que sigue a la Revolución de Mayo es el orden inverso de los acontecimientos sociales y políticos

con respecto a Europa, especialmente Francia. Allí la prédica iluminista trajo, según estos autores, la Revolución; aquí, en cambio, se produjo la Revolución y ésta tuvo que educar al pueblo en los nuevos ideales democráticos. La imposibilidad de llevar a cabo este cambio cultural, esta emancipación de las costumbres españolas, es lo que, según Alberdi, nos hace ser independientes sólo nominalmente, pues la emancipación más importante, la del espíritu, aún no se ha llevado a su fin. En qué consiste esta emancipación y cómo ella había mantenido un significado constante a lo largo de toda la obra de Alberdi es sobre lo que Dotti trabaja.

El segundo ensayo se ocupa de los conceptos de ciencia y de ética que sostienen los positivistas argentinos. El monismo naturalista propio del positivismo, inesperadamente, aunque no de manera demasiado coherente, permite dar paso a una categorización del problema ético que, sin llegar, según Dotti, al plano propio de la realidad práctica (la decisión por ciertos valores, lo cual supera cualquier instancia causalista), es consciente de la existencia de este problema como tal; lo cual atestigua la flexibilidad y el pluralismo existentes dentro del pensamiento positivista.

Finalmente, el objeto del tercer trabajo es la recepción particular que hace Juan B. Justo de la teoría del valor-trabajo de Marx. Es en este ensayo donde el detalle exegético aparece más acentuado, circunstancia facilitada por la índole de la investigación. La crisis del leninismo trae un nuevo interés a las discusiones acerca de la realización del socialismo que se desarrollaron bajo el marco de la Segunda Internacional. La reformulación justiniana de los principales conceptos marxistas se inscribe claramente en la dirección



general dada por el debate entre Bernstein y Kautsky, a pesar del esfuerzo de Justo por mantenerse fuera de esta polémica por considerarla inconducente y verbalista. Dotti realiza un ajustado y preciso seguimiento de la estrategia argumentativa de Justo, exponiendo sus limitaciones, pero sin por eso dejar de rescatar no sólo el espíritu amplio y antidogmático que insufla la propuesta justiniana, sino también, y más específicamente, su crítica de la dialéctica como método de conocimiento y la valoración de Justo de la democracia como algo más que un conjunto meramente formal de libertades "burguesas".

Luis Alejandro Rossi

**La defensa de las Indias**

Julio Albi de la Cuesta.  
I.C.I. Madrid, 1987  
(distribuido en la  
Argentina en 1989),  
258 págs.  
Alrededor de A 280.000



En los inicios del reinado de Carlos III, cobró fuerza de evidencia la necesidad de reformar el sistema defensivo, habiendo quedado obsoleto —al menos, en lo que a América se refiere— el sistema militar impuesto por Felipe V. La rectificación de la diplomacia pacifista de Fernando VI, la alianza francesa y la consiguiente hostilidad de Inglaterra y Portugal tornaban más urgente tal cambio, favorecido —además— por la etapa de expansión industrial y prosperidad económica abierta tras el discutido *Acuerdo de permuta*. Sin embargo, la inmensidad del territorio a defender, las rivalidades locales, la hostilidad popular hacia un ejército carente de incentivos y de una reglamentación excesivamente severa y las enormes inversiones necesarias fueron graves obstáculos para tal fin. Julio Albi ha logrado en este libro exponer un claro y serio resumen del tema, manejando documentos de primera mano y una completa bibliografía (en la que sólo se observa la ausencia de un autor importante: Buchanan Parker Thomson) para explicar cómo lograron resolver tantas dificultades nuestros estadistas de entonces, creando un sistema militar basado en el empleo conjunto de las fortificaciones, el ejército americano (reforzado frecuentemente por cuerpos peninsulares) y la marina real (en constante crecimiento y modernización desde 1750), y cuya eficacia quedó demostrada por las victoriosas campañas de Cevallos contra los portugueses y de Gálvez contra los ingleses. Además, el autor rinde el invaluable servicio de destruir gran parte de los lugares comunes erróneos que oscurecen el tema, por lo que su obra es una de las mejores exposiciones que puedan encontrarse sobre nuestra política defensiva entre 1764 y 1799.

Queda para el debate, sin embargo, un tema que Albi trata brevemente: los orígenes del militarismo en los estados de la Hispanidad. Según el libro hoy reseñado, la represión de los diversos alzamientos antiabsolutistas del siglo XVIII no tuvo incidencia ninguna en este fenómeno, dado que dicha represión fue dirigida por funcionarios de la Corona (quienes, por cierto, debieron imponer una rígida disciplina a sus tropas, dado que muchos soldados simpatizaban con los rebeldes y desertaban o se amotinaban cuando tenían ocasión) y que los comandantes militares no vieron modificaciones en su inserción social ni en su influencia, aparte de la escasa importancia que Carlos III daba a las opiniones castrenses. El comienzo del militarismo debe fecharse, más bien, en las guerras civiles del siglo XIX, cuyas características favorecían su aparición. Lo cierto es que, aunque el autor de estas líneas se inclina a compartir el juicio de Albi, las pruebas que éste aporta son importantes, pero no concluyentes, por lo que el problema no parece definitivamente resuelto.

Polémicas aparte, *La defensa de las Indias* es un libro que —para el abajo firmante, al menos— sólo puede merecer un juicio admirativo.

Fernando García

**RECIENVENIDOS**

**Conocimiento e Interés.**

Jürgen Habermas. Trad. de Manuel Jiménez, José Ivars y Luis Martín Santos, revisada por José Vidal Beneyto. Taurus. Buenos Aires, 1990, 348 págs. Reedición local de un texto ya clásico del filósofo alemán. Dentro de las polémicas que, en los '60, se desarrollaron en torno del positivismo, Habermas analiza en este libro las corrientes fundamentales del pensamiento moderno: kantismo, hegelianismo, pragmatismo anglosajón, tradición hermenéutica alemana, marxismo y psicoanálisis.

**La aventura semiológica.**

Roland Barthes. Trad. de Ramón Alcalde. Barcelona, 1990, 352 págs. Según se anuncia en la nota de la edición francesa, los textos reunidos en este volumen pertenecen al campo de la actividad de investigador y docente de Barthes: "Docente en el seno de

un pequeño grupo —el 'seminario'— de estudiantes muy avanzados y de profesores jóvenes, la mayoría de los cuales, según la diversidad de sus talentos, reemprendieron luego el camino de esa manera abierto, mediante sus propias publicaciones; pero también junto a especialistas de

otras disciplinas, a los cuales —como se verá— (Barthes) les aportó el plus del método semiológico".

**Un diálogo sobre el poder.**

Michel Foucault. Introducción y traducción de Miguel Morey. Alianza. Buenos Aires, 1990, 164 págs. Reedición local —bastante más accesible aunque igualmente bella— de una colección de entrevistas y diálogos del pensador francés con diversos interlocutores. La conversación que da nombre al volumen tiene como participantes a Foucault y Deleuze y en ella se trata de las relaciones entre política y teoría. Se incluye también "No al sexo rey", entrevista mantenida con Bernard Henry-Lévy so-

bre el proyecto —interrumpido por la muerte de Foucault— de una historia de la sexualidad en Occidente.

**Adlós a la razón.**

Paul Feyerabend. Trad. de José R. de Rivera. REI. Buenos Aires, 1990, 195 págs. El presente libro reúne tres trabajos de Feyerabend: "Ciencia: ¿grupo de presión política o instrumento de investigación?", "Ciencia como arte" y el que da título al conjunto, además de un prólogo a la edición española, donde el autor se expide por un "conocimiento que sea humano" y está orientado a "resolver los dos problemas pendientes en la actualidad, el problema de la supervivencia y el problema de la paz".



**El tiempo, gran escultor.***Marguerite Yourcenar.*

Trad. de Emma Calatayud. Alfaguara. Buenos Aires, 1990, 249 págs. Alrededor de A 60.000



Son intrincados y complejos los caminos que se encuentran entre la realidad y las ficciones. Pueden ser, inclusive, hasta misteriosos. Aquello de lo cual la teoría nos limpia, aquello que se mira a través del espejo, es el lugar al cual, en ocasiones, la literatura intenta devolvernos. O, por lo menos, algunos intentamos que la literatura nos devuelva a ese lugar. A los juegos de lo fortuito y de lo imaginario, como escribe Yourcenar. Esa zona donde todo es desmontable y donde la ley tiene una pequeña oportunidad de desmoronarse. Puede parecer un tanto fútil, pero hay cierta literatura que tiene la magia de arrojarlos sin tregua a la ingenuidad. Y uno, desde ya, agradece recuperar parte del tiempo perdido, se repone y sigue buscando.

Toparse con un libro, con una página, con una línea que al leerla uno asume como propia, con una delectación tal que ni siquiera desea haberla escrito, es algo para lo cual el destino reserva unas pocas ocasiones. En mi caso, espiar con avidez bibliotecas y librerías tratando de sorprender en algún libro un gesto, un detalle, una marca que indique que hay alguna complicidad y que allí se encuentra la página, es casi una tarea cotidiana. Tarea agustosa de recuperar un conjunto de sensaciones que hacen a la literatura, que la construyen, pero que nunca se logran especificar. Buscando siempre aquello que sabemos se encuentra en cualquier otro lugar y en cualquier otro momento. Aquello que se fuga de la definición y sostiene así toda su dinámica: la literatura.

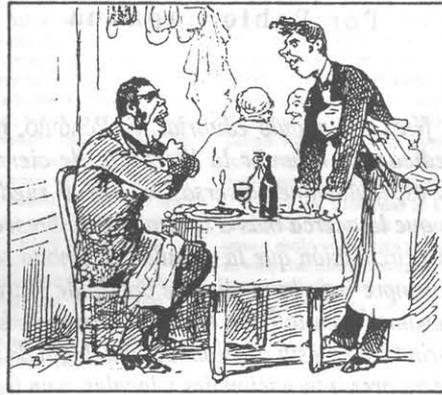
Fragmentos, partes y recodos de estos senderos se pueden leer en *El tiempo, gran escultor*, un volumen que compila una serie de dieciocho ensayos de Marguerite Yourcenar y que ofrece, entre otras cosas, la posibilidad de lo imprescindible: leer lo que los escritores piensan acerca del arte de contar. Son intrincados y complejos los caminos que se encuentran entre la realidad y las ficciones. En medio, se encuentra la literatura: una forma anómala de saber, que posee la dinámica siempre desconcertante de lo apócrifo, aunque ésta no sea una palabra agradable al espíritu de Yourcenar, pues carga en su interior con el sesgo de la falsedad. Más adecuada sería la palabra imaginario, con la cual define sus *Memorias de Adriano*: las informaciones con que se escribe pueden ser leídas o soñadas. Cuando Yourcenar piensa la tarea de contar, piensa en un arte de la combinación: un escritor puede usar o citar un personaje histórico; pero también puede inventar ese personaje, colocarlo en la historia y luego convocarlo. Nada más cercano a las infamias borgeanas y sus decorados. Nada más cercano a la materia con que Yourcenar piensa se alimenta lo literario: la memoria y lo que la imaginación le regala a la memoria; los datos leídos y los que creemos haber leído. La realidad es una cuestión de creencias y verosímiles y la realidad, así definida, es la literatura: "Entramos ahí en un bosque sin senderos".

La extensa carta que Alexis escribe para su esposa, y que constituye todo el texto de Alexis o el tratado del inútil combate, comienza pensando en las palabras. De lo que

forma parte de las pérdidas naturales del lenguaje, pero también de aquello que, a la vez, la escritura pierde de la lengua. "Las palabras escritas lo traicionan todavía más". La palabra escrita, se lee en *El tiempo*, es una palabra estilizada. Poco o nada nos queda entonces de las voces, de los timbres, de los tonos: nada de la conversación ni de la restitución de los bordes íntimos del lenguaje, hasta los umbrales del S. XIX. De la antigüedad tenemos los géneros que hablan de la vida, pero nada acerca de la vida: una lengua trágica o cómica, pero nada acerca de la lengua. El tiempo es la otra cuestión sobre la cual vuelve una y otra vez el texto de Yourcenar. Sobre las necesidades de contextualización que poseen las palabras en sus obras y los distintos modos de emplearlas. Como ocurre con Zenón en *Opus nigrum*, hay palabras que sirven para "afianzar una fecha" y otras que pueden conducir a un absurdo o a una especie de violento anacronismo. Es parte del divertimento con que Yourcenar mira a sus traductores. Para decirlo con palabras de Alexis, "ya sabes lo que queda de un texto después de dos traducciones sucesivas".

Las páginas de *El tiempo* podrían formar un momento de algunas hipotéticas memorias. Hay zonas donde Yourcenar narra sus aproximaciones a la literatura, su relación con algunos de sus personajes, la relación entre su literatura y su vida. También los momentos y avatares en la generación de sus textos: los proyectos inconclusos y su relato.

Son intrincados y complejos los caminos que se encuentran entre la realidad y las ficciones: juego de espejos y



fuegos fatuos, enseña Yourcenar. Enlaces, cadenas: una serie de anillos que nos dejan en un punto que no acepta ser definido. Un conjunto de impulsos, de coincidencias, de elecciones, nos dejan en un nombre y no en otro: en una ciudad, en un personaje. Azares que poco le deben al azar, entramos ahí en un bosque sin senderos, escribe Yourcenar y nos restituye a los espacios del misterio: "Las explicaciones se kunden bajo nuestro paso".

Desde el tantrismo hasta la condesa Báthory, cuyo misterio ha tomado páginas de Pizarnik y de Penrose. Desde las reflexiones sobre un sueño de Dürero hasta la lengua de los eclesiásticos en *Opus nigrum*. Desde su literatura hasta los viajes en busca de las ciudades donde habían vivido sus personajes. Desde los escritos del jardín hasta el borde autobiográfico de ciertas páginas. Todo en medio de una atmósfera clásica que llena de claridad sus espacios e impregna de luz a las palabras: "Un mundo de violencias gira alrededor de esas formas serenas".

Fernando Murat

**Liberalismo y democracia.***Norberto Bobbio.* Trad. de

José Fernández Santillán.

Fondo de Cultura

Económica.

México, 1989, 115 págs.

Alrededor de A 90.000



Este breve ensayo de Norberto Bobbio, cuya primera edición en italiano es de 1985, tiene exclusivamente un carácter de divulgación. Quien esté familiarizado con sus obras no encontrará en él nada que ya no conozca, pero quien no se haya nunca aproximado a los escritos de este gran filósofo italiano hallará en este librito una buena introducción a sus ideas.

El denominar "democracias liberales" a determinados regímenes políticos hace creer que liberalismo y democracia son fenómenos interdependientes. Bobbio se remonta a la historia de ambas tradiciones políticas para exponer la complejidad de esta relación, hoy convertida en sentido común. El liberalismo y la democracia siguen historias paralelas, cargadas de desencuentros y desconfianza mutua. La tradición democrática, a diferencia del liberalismo, tiene su origen en la antigüedad clásica y se caracteriza por tender a la distribución del poder, es decir, al igualitarismo. Por el contrario, el liberalismo encuentra fecunda la existencia de antagonismos en la sociedad porque a través de ellos se desarrollan las potencialidades humanas. Sin embargo, afirma Bobbio, el encuentro entre liberalismo y democracia es posible porque ambos comparten el punto de partida: el individuo. Tanto la democracia como el liberalismo reposan sobre la idea de que la unidad mínima de análisis de la sociedad es el individuo. Esta concepción atomística es una verdadera "revolución copernicana" del pensamiento político. Se contraponen a la concepción clásica, de tipo organicista, en tanto postula la primacía del todo sobre las partes y —dato básico— propugna la politicidad natural del hombre. La novedad del pensamiento político moderno fue el considerar a la sociedad como una creación artificial de los propios hombres, promoviendo así la secularización del poder e intentando fundamentarlo de manera immanente y no en una transcendencia de origen divino.

Bobbio pasa rápidamente revista a la posición de algunos teóricos liberales del siglo XIX frente a la democracia. Reseña las prevenciones de Tocqueville y las esperanzas de J. S. Mill de cara a un futuro que ambos imaginaban irremisiblemente democrático.

La irrupción en la escena política, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, del movimiento obrero organizado, que se inspiró cada vez más en doctrinas socialistas, le dio un matiz diferente al contraste entre liberalismo y democracia, ya que ésta podía encontrar cierta complementariedad en el socialismo, mientras que aquí se plantaba en una posición antitética compleja frente a este último, debido a su defensa a ultranza de la libertad económica y de la propiedad.

En suma, un ensayo interesante y didáctico, muy adecuado para estos tiempos en que la palabra "liberalismo" es esgrimida a cada instante por personajes que, de acuerdo con lo expuesto en este libro, de liberales tendrían muy poco.

Luis Alejandro Rossi

**RECIENVENIDOS****Mitos, emblemas, indicios.**

*Carlo Ginzburg.* Trad. de Carlos Catroppi. Gedisa. Barcelona, 1989, 208 págs. Nació en Turín, Italia, en 1939, Ginzburg es uno de los más polémicos herederos del grupo de historiadores vinculados a la revista *Annales* y al seminario de Jacques Le Goff. En los trabajos recopilados en este volumen, Ginzburg intenta reconstruir otra imagen de la cultura popular, a partir de nuevas interpretaciones del folclore, la demología y las tradiciones populares, utilizando, según sus propias palabras, "un método más morfológico que histórico".

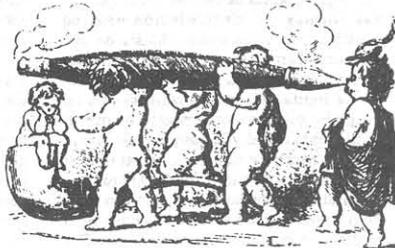
**La fenomenología.** *J. F. Lyotard.* Trad. de Aída Aisenon de Kogan. Paidós. Barcelona,

1989, 158 págs. Publicado originalmente en 1954, este trabajo de Lyotard no había sido traducido hasta ahora al español. El libro consta de dos partes: en la primera, Lyotard se dedica a definir la posición y la obra de Husserl; en la segunda, a confrontar la fenomenología con la psicología, la sociología y la historia.

**Cien preguntas básicas para la ciencia.** *Isaac Asimov.* Trad. de Miguel Paredes Larrucea. Alianza. Buenos Aires, 1990, 205 págs. En 1965, Isaac Asimov aceptó contestar, en principio esporádicamente, a

preguntas de diversa índole científica que le harían, con interés creciente, los lectores de la revista *Science Digest*. Ese compromiso eventual se transformó en una colaboración regular de Asimov con la revista a lo largo de ocho años. Un astuto editor, de los que nunca falta en las tie-

rras del norte, decidió recopilar cien de esas respuestas y convertirlas en este volumen, publicado en 1973, traducido al español en 1977 y reeditado ahora por Alianza en una económica versión criolla.

**La filosofía en la historia.****R. Rorty, J. B. Schneewind, Q. Skinner (compiladores).** Paidós.

Trad. de Eduardo Sinnott. Barcelona, 1990, 265 págs. Los ensayos aquí reunidos, encargados especialmente para la ocasión, se ocupan de la actual controversia sobre la relación entre la filosofía y su historia. Con un enfoque esencialmente teórico y metodológico analizan cuestiones como la de saber si existen problemas filosóficos "intemporales", si los problemas de una época son conmensurables con los de otra distinta, y cuál es el estilo adecuado a la historiografía del tema. El volumen cuenta con trabajos de los compiladores y de otros próceres de la disciplina como Taylor, Hacking, Kuclick y otros.

# J. G. Ballard:

## El tiempo desolado

Por Pablo Capanna

*Creo en la inexistencia del pasado, en la suerte del futuro y en las infinitas posibilidades del presente.*

J. G. Ballard, "Crede" (1984)

Las periodizaciones históricas suelen aceptarse por necesidad, aun reconociéndolas como arbitrarias. Llamamos Edad "media" al milenio en el cual se formó Europa, reduciéndolo a un simple entremés que los pueblos romanizados jugaban a la espera de un segundo acto, o hablar de "Re-nacimiento" como si se tratara más de una restauración que de una institución, son algunos de los escándalos más notorios.

De acuerdo con los manuales escolares, vivimos en la era "contemporánea" desde hace dos siglos, exactamente desde el 14 de julio de 1789.

En rigor, el proceso cuya culminación hoy estamos alcanzando —entre cuyos efectos estén el capitalismo y la democracia liberal, pero también las revoluciones, el totalitarismo y la cultura de masas— se había iniciado unas décadas antes, con la revolución industrial. Por desgracia, ésta no ofrecía una fecha liminar que atrajese a los cronistas.

Sin embargo, vista desde una adecuada perspectiva, ella configura un saldo con respecto a toda la historia anterior, desde el Neolítico hasta el *ancien régime*. Allí se inaugura un nuevo mundo, regido por la tecnología, que coronaba la marcha ascendente de la ciencia moderna. Epítetos añadidos más tarde (tales como "era industrial" o "posindustrial") no hacen más que subrayar el sentido axial que encierra la dominación de la técnica sobre todos los aspectos de la vida y de la cultura. Aun la tan mentada "posmodernidad", que se propone prescindir de casi todos los valores modernos, de ningún modo está dispuesta a renegar de la tecnología.

La tecnología habría de despertar una verdadera fe, desde Comte y Verne hasta la primera *science fiction*, nacida con el industrialismo. Pero después de Hiroshima el desencanto pasó a reforzar actitudes defensivas o alarmistas ya anticipadas por Huxley o Zamiatin, que iban desde los filósofos de Frankfurt hasta el reciente utopismo ecologista.

La ambigüedad de este mundo regido por la racionalidad tecnológica, una ambi-

*Suerte de fénix del mundo editorial, El Péndulo, memorable revista dedicada a difundir la literatura de ciencia ficción, fantasía y especulaciones diversas, vuelve al ruedo. Con un contenido que la acerca más a la condición libresco y un formato y una circulación que la asimilan al ámbito revisteril, El Péndulo, siempre bajo la inteligente batuta de Marcial Souto, estará nuevamente en la calle en pocos días más. La rediviva criatura brindará en esta ocasión una antología de relatos del género, de autores internacionales y locales, y un frondoso ensayo de Pablo Capanna sobre la obra de J.G. Ballard, del cual ofrecemos aquí un fragmento.*

güedad que ahora suele destacarse con más insistencia, era intuitiva ya en sus planteos liminares, cuando aún nadie podía imaginar el futuro.

Pocas veces se recuerda que Immanuel Kant y el Marqués de Sade son contemporáneos, y sus tesis simétricas surgen a fines del siglo XVIII, sobre el inicio de la era tecnológica.

Ambas son compatibles con el proyecto de una cultura centrada en la ciencia y la técnica, *wertfrei* o ajena a los valores; ambas se plantean en el marco de la secularización del cristianismo, bastante antes de la "muerte de Dios" nietzscheana: apenas cuando Laplace decía prescindir del Creador como "hipótesis innecesaria" en la cosmología.

La tesis *humanista* formulada en el imperativo categórico kantiano ("considera al otro como un fin, nunca como un medio") se opone dialécticamente a la antítesis *nihilista* ("considera al otro como medio para tu placer y nunca como un fin") que anuncia Sade. Todo el esfuerzo del humanismo por proclamar los derechos humanos y defenderlos de nuevas y más perversas formas de manipulación está en conflicto con el proyecto nihilista de instrumentación universal y reducción del otro a materia prima.

La limitación del humanismo está en no poder ofrecer otro fundamento que el sentimiento moral y la búsqueda de la felicidad general; los nihilistas suelen ofrecer poder para pocos e infelicidad para todos.

Hasta hoy, los humanistas no han sabido o no han podido aprender a controlar el poder que concentra la tecnología. Sus

enemigos, que renunciaron a hacerlo, sólo han sabido ofrecer como alternativas el canibalismo o el suicidio de la especie.

Un baño de escepticismo ha sumergido a aquellos que fundaban su confianza en el hombre en los "grandes relatos" de la modernidad; de él han surgido nihilistas de rostro humano y humanistas desesperados. El siglo que se abrió con Spengler se cierra con Fukuyama, quien anuncia el fin de la historia, el congelamiento de la injusticia y la muerte del pensamiento: un eterno presente confesadamente aburrido, cuyo más alto objetivo será edificar el museo de la historia humana.

Transferido a las provincias de la cultura, ese contraste entre fe ingenua en el hombre y desesperación aniquiladora se traduce en un clásico esquema, que propuso Umberto Eco. Según Eco, el fenómeno de la cultura de masas —es decir, la producción industrial de cultura "popular"— genera dos tipos de iconoclastas igualmente parciales y miopes: el *Apocalíptico* (generalmente reaccionario o nihilista, que finge estar exiliado en este mundo) y el *Integrado*, que posa de *snob* y adula lo efímero con cierto cinismo.

Apocalípticos, los hubo desde siempre. En cuando a los integrados, tuvieron su último auge en los locos años '60, los tiempos del *pop* y la cultura de la imagen. Más tarde, entraron en receso, barridos por una generación de apocalípticos de nuevo cuño, no si antes haberle quitado a la cultura de masas toda su ingenuidad. Hoy renacen, con la triste frivolidad de los posmodernistas.

Este encuadre filosófico puede servirnos para situar la obra de J.G. Ballard, marginada por los críticos displicentes como "ciencia ficción". Quizás encontremos en ella una de las mejores elaboraciones simbólicas de la confusa actitud que el mundo posnuclear tiene frente al poder de la técnica.

Ballard trasciende la dicotomía de Eco: tanto vale considerarlo como un apocalíptico integrado o un integrado apocalíptico. Puede que predominen en su obra los rasgos apocalípticos, pero pocos como él han sido capaces de penetrar empáticamente en los aspectos más inquietantes de la deshumanización, con una escritura deliberadamente impersonal y cercana al lenguaje de la ciencia. Esa ambivalencia, que oscila entre la condena y la delectación, es lo que más nos inquieta.

Algunos han querido exorcizarlo desde la izquierda, como "testigo de la decadencia británica" o como "escritor del Pecado Original", un epíteto que comparte con William Golding. Es un modo de apartar esa mirada despiadada a la que nos invita, con toda la desesperanza de un humanista derrotado, en el fondo de cuya alma late el nihilista reprimido: un escritor que reniega del pasado y del futuro, para exacerbar el presente y buscar en él su eternidad.

Graham Greene lo comparó con Conrad, y los críticos lo compararon con Graham Greene. Ballard es uno de los más lúcidos escritores europeos actuales, con una obra extensa e intensa en la cual ha ido profundizando —a lo largo de treinta y cinco años— un puñado de temas recurrentes. Tiene la magia de un narrador excepcional, capaz de volver a seducirnos siempre con la misma historia, que ni siquiera es historia. Nada es casual en su obra, tan cerebral como pudo ser la de Huxley, pero no menos sensible frente a los peligros de su tiempo. Quien quiera entender este tiempo loco que nos ha tocado vivir, tropezará con él, y quizás algún día el adjetivo "ballardiano", para calificar los desolados paisajes del mundo industrial, llegará a ser un lugar común como lo son "dantesco", "romántico" o "kafkiano".

Bajo el sol de Nagasaki

Entre lo que para el lector ingenuo aparece como una facultad demiúrgica para

crear imágenes y situaciones, y los entrelaces que la labor analítica de los críticos descubre, se extiende el espacio de la creación, que transmuta experiencias contingentes en símbolos universales. Cuando se accede al material fáctico de que se nutre esa simbología, el misterio parece esfumarse; entonces surgen el peligro del reduccionismo y las interpretaciones proyectivas de los críticos demasiado seguros de sí.

A veces, el autor es tan cortés que escribe su propia biografía: para los eruditos será apenas una fuente más. Pero cuando, como Ballard, lo hace en forma de novela, parece desplegar ante el lector toda la red capital por la cual circula su imaginación, y el terreno en el cual se hundan sus raíces; aunque, en el fondo, se trata de un nuevo encubrimiento, que descubre sólo lo que el autor desea descubrir.

Con *El Imperio del Sol* (1984) Ballard no sólo ha demostrado que es capaz de ganarse un puesto de honor en la gran literatura: ha producido una obra realista y autobiográfica que parece más fantástica que el resto de sus novelas. El lector cómplice descubre aquí en estado originario las experiencias que sellaron para siempre su personalidad y su estilo, aunque la forma que hoy adopta el relato y el tratamiento que da a las situaciones supongan toda la sedimentación de su carrera literaria.

*El Imperio del Sol* pone de manifiesto, en la intención del autor, cuáles fueron los años decisivos en su formación, el origen de toda su estética de crueldad y sus tonos apocalípticos. Desde sus comienzos, Ballard se ha presentado como representante "de la literatura apocalíptica del siglo veinte, el auténtico lenguaje de Auschwitz, Eniwetok, y Aldermaston". "Mi vida", ha escrito, "probablemente esté más cerca de la de un poeta o dramaturgo isabelino, en cuanto a su proximidad con la muerte, el desastre o la destrucción, de lo que puede estarlo la de mucha gente que vive hoy en este país".

Contra lo que pareciera obvio para cualquier crítico provisto de las usuales herramientas psicoanalíticas, en este caso no se trata de los años de infancia, sino de la temprana adolescencia, o quizás del abrupto hiato que la guerra introdujo entre ambas.

Cuando se le informó que según el crítico marxista Darko Suvin su obra sería un testimonio de la decadencia del Imperio Británico, Ballard respondió que se sentía más identificado con la del imperio norteamericano, y que su hábitat mental no estaba en Inglaterra sino en las zonas semitropicales y desérticas. En ese momento, Ballard acababa de ganar fama con obras que se asociaban al clima contestatario del '68 y la guerra de Vietnam, y lo verosímil era interpretar estas palabras a la luz de un cierto "compromiso" político.

*El Imperio del Sol* vendría a situar mejor esas afirmaciones, fijando el eje de su vida en 1945, bajo el emblema de la bomba de Nagasaki. Pese a haber nacido en China de familia inglesa, Ballard no reconoce influencias orientales y admite haber conocido la cultura europea recién en su juventud; su infancia había sido signada por los autos norteamericanos y las ilusiones de Hollywood.

James Graham Ballard nació en Shanghai en 1930. Su padre era un químico que dirigía la filial de una empresa textil británica; su madre, Edna Johnstone, era hija de profesores de música.

Shanghai era un mundo de tremendas injusticias: formalidad burguesa entre los europeos y miseria supina para los chinos. La casa de los Ballard tenía nueve sirvientes y un chófer para el Packard; Ballard nunca aprendió una palabra de chino, porque se suponía que los "nativos" eran quienes debían aprender el inglés.

La ciudad era un emporio del mal gus-

to, con sus cines llenos de oropelos y sus hordas de mendigos y prostitutas; toda un corte de los milagros que rodeaba e invadía el mundo de las concesiones europeas. Cuando el auto de un blanco atropellaba a un coolie, no era costumbre detener la marcha.

En los años anteriores a la guerra, la familia Ballard había hecho numerosos viajes por el Lejano Oriente, incluyendo una corta visita a los EE.UU. en 1939. Ese año habían dejado la casa de las afueras para mudarse a otra más pequeña, en el centro de la ciudad.

Al comenzar la ocupación japonesa, después de Pearl Harbour, James tenía once años y estudiaba en la British Cathedral School, un colegio adscrito a la catedral anglicana. La dirigía un clérigo autoritario, que acostumbraba mandar a sus alumnos a copiar párrafos enteros de su texto escolar. En cierta ocasión, James se hartó del libro y comenzó a copiar una novela de aventuras; luego continuó escribiéndola él mismo, sin que el maestro se diese cuenta. En ese mismo tiempo produjo su primera "obra": un cuaderno manuscrito con reglas de bridge.

Curiosamente, en la misma escuela, entre 1920 y 1922, había estudiado alguien que abriría luego nuevos caminos para la ciencia ficción, caminos que hombres como Ballard recorrerían con paso firme. Su precursor en la Cathedral School se llamaba Paul Linebarger, el futuro "Cordwainer Smith"; cuando Ballard nació, "Smith" se hallaba en Nankín, trabajando para las altas esferas del gobierno chino; en la época de Pearl Harbour, estaba haciendo su doctorado en Michigan, de modo que es muy difícil que sus destinos se cruzaran.

En 1942, los japoneses se adueñan de la situación, y Ballard es llevado, junto a sus padres y su hermana, a un campo de internación para prisioneros civiles: Longhua, cerca de un aeródromo militar que hoy es el Aeropuerto Internacional de Shanghai.

Antes, ha visto derrumbarse repentinamente todo su mundo infantil hecho de prosperidad, profesores particulares, tenis y fiestas junto a la piscina. Recuerda haber buscado infructuosamente a su compañero de juegos, el niño Patrick Mulvaney, que vivía en la concesión francesa, para hallar sólo un departamento vacío: "Todas esas piscinas vacías sobre las que he escrito en mis ficciones estaban allí: recuerdo haber visto docenas de piletas de natación secas. O bien, solía bajar a la costanera, donde se alineaban los bancos y los grandes hoteles y las casas de comercio abandonadas; un día, uno veía una escena familiar de barcos anclados en el puerto, y al día siguiente los encontraban hundidos por los japoneses... dada la estabilidad de la sociedad en que vivimos, es difícil de imaginar..."

El pasaje de la omnipotencia del europeo, del lujo y la abundancia a una dieta de arroz con gorgojos y papas robadas, las fantasías del niño que vive la guerra como una especie de sueño absurdo (sueña con ser piloto japonés), para quien las ficciones de Lewis Carroll suenan demasiado prosaicas; todo esto lo familiariza con el caos y la destrucción. En la ficción de *El Imperio del Sol* "Jamie" vive estas experiencias en total soledad, como un verdadero personaje ballardiano. En otro texto anterior, el cuento "El tiempo de los muertos", el supuesto reencuentro con los padres se dramatiza como una fantasía de omnipotencia.

De todos modos, el niño Jamie logró sobrevivir en el campo, "salvado por la magia de la infancia" y hasta pudo continuar estudiando en la escuela improvisada por el Rev. Osborne, una figura que también se refleja en la novela. Muchos años después, éste acabaría siendo el suegro de Martin Bax, un pediatra amigo de Ballard y editor de la revista *Ambit*.

Este interregno, durante el cual no llegan noticias de la guerra, es interrumpido por la bomba atómica de Nagasaki, cuyo resplandor Jim vislumbra a través del mar de la China: es el nuevo Sol que inicia una era signada por el complejo de Damocles; bajo el imperio de ese sol atómico se desarrrollará toda su vida, y la nuestra.

En la ficción, Jim se siente paradójicamente desamparado cuando se retiran los japoneses y sobrevienen las crueles represalias contra los carceleros. En ese campo había salido de la infancia; el campo era su mundo, y el sol atómico sólo presagiaba nuevas guerras. Su fascinación por los aviones de combate se refuerza en la fugaz relación que traba con un piloto kamikaze, tan adolescente como él: es la primera rebelión contra la muerte, que hasta entonces parecía obvia. El episodio reaparecerá, transfigurado, en el cuento "Playa terminal".

Caen del cielo los paracaídas norteamericanos con comida, revistas y otros lujos; los refugiados son llevados a un estadio deportivo, en medio de una increíble acumulación de trastos: es un nuevo vagabundeo en el paisaje alterado por la guerra.

Ballard lo recuerda como una llanura semitropical, donde la vegetación brotaba sin control, llena de ríos, canales, arrozales, pantanos y espejos de agua: un mundo anegado, aunque no sumergido aún. La guerra y el colapso del sistema chino de riego, nos dice, habían "dramatizado" el paisaje rural; era común tropezarse con armamento abandonado entre las tiendas de los refugiados y los departamentos vacíos.

Evoca sus escapadas al Del Conte, un casino abandonado de construcción pomposa y estilo vagamente versallesco, donde se veían las ruletas destripadas, mostrando sus oxidados mecanismos. Luego vendrían los cazas japoneses y los B-29 norteamericanos derribados o abandonados, "entre cruzándose como alados reptiles muertos" ("Playa terminal"). Era un paisaje de charata.

Ballard seguiría alimentándose de estas experiencias toda su vida: los hoteles desiertos con todo su lujo en descomposición, los personajes enigmáticos que se pasean por el caos vestidos con immaculados trajes blancos, tratando de conservar la compostura; la sugestión de las ruinas, las ciudades y pueblos desiertos; el caza Zero del museo imperial, cuya cabina "aún encerraba un pequeño retazo del cielo del Pacífico"; los japoneses muertos, "apilados como leña en las barcasas del muelle de Woosung"; los cargueros hundidos en el Yangtsé; Guam en 1947, con sus palmeras y casamatas; el cabo Tulloch, un personaje que reaparecerá en *La sequía* y en *La exhibición de atrocidades*.

Más de cuarenta años después, los viejos bombarderos dominarán el cuento "My Dream of Flying to Wake Island". El protagonista de la más reciente novela de Ballard, *El día de la creación*, recordará Hong Kong, Cantón, las muchachas chinas y los arrozales de Kowloon.

## De Shanghai a Shepperton

Sólo a los dieciséis años, en 1946, Ballard conoce Inglaterra. Junto a su madre y su hermana, vive un tiempo en West Country, cerca de Plymouth; un sitio que parecía sacado de las novelas de Daphne du Maurier, con acantilados y un barco encallado.

Su padre permanecía en China, retenido por los comunistas; dos años después Mrs. Ballard y su hija fueron a buscarlo, dejando a Jim a cargo de los abuelos maternos, en las cercanías de Birmingham. En 1949, la familia volvió a reunirse, y se radicó en la zona de Manchester, donde el padre de Ballard sería el director de la filial de un laboratorio farmacéutico norteamericano.

De esos años, Ballard evoca la figura de su abuelo, "un caballero esudiano, engolado y puritano" que habría de servirle de modelo para componer al Reverendo Johnstone, un personaje de *La sequía*.

Tras las duras experiencias de la guerra, era previsible que el civilizado paisaje inglés nunca resultara demasiado familiar para él. Ballard siempre sintió atracción por el clima mediterráneo, "algo entre Los Angeles y California", como lo testimonian sus numerosos viajes a España y Grecia. No vacila en afirmar que "Inglaterra no le gusta" y recuerda que a su llegada le pareció "un país muy extraño, donde tanto el paisaje físico como el psicológico y el social estaban clamando por una terapia".

Este fue su período universitario. Estuvo dos años estudiando medicina en la Leys School de Cambridge: una experiencia que dejaría claras huellas en su estilo. "Supongo que si no me hubiese hecho escritor, habría sido médico", declara Ballard. "Los protagonistas de mis cuentos que practican la medicina son en cierta medida yo mismo. Ya que no podía hacerlos escritores, lo más obvio era hacerlos médicos. Mi educación, mis inclinaciones personales y mi actitud frente a las cosas están más cerca de las de un médico que de las de un escritor. No soy un hombre de letras".

Sin embargo, su interés por la medicina parece haber sido más literario que científico. Confiesa que abandonó la carrera en cuanto dejó atrás la anatomía y la fisiología, "tan ricas en metáforas", para internarse en los tecnicismos de la profesión. Por un tiempo, se interesó por el psicoanálisis y pensó en hacerse analista, pero también en este caso sus motivaciones eran estéticas: aún considera que Jung y Freud fueron grandes novelistas. Tenía entonces veintidós años, y acababa de ganar el concurso de una revista estudiantil, con el cuento "The Violent Noon".

La experiencia de las salas de disección lo marcó profundamente. Nunca olvidaría su primera visión de esos "cadáveres extendidos sobre las mesas de cristal, como olvidados concurrentes a un baño turco que hubiesen esperado su masaje demasiado tiempo" (*El día de la creación*, pág. 82). En esos lugares, asegura, uno comienza a dudar de sí mismo, cuando ve sólo "montones de tejidos y huesos rotulados con nombres de médicos muertos; eso significa experimentar tanto la falta de integridad del propio cuerpo como la integridad espiritual de aquellos médicos".

Tras abandonar la medicina, Ballard pasó unos meses estudiando Letras en la Universidad de Londres ("Si uno quiere ser escritor, lo mejor es que estudie literatura", le había aconsejado su padre), pero tampoco esa carrera lo atrajo.

En esos años, probó toda clase de empleos: dactilógrafo en la agencia de publicidad Digby Wills Ltd., portero en el Covent Garden y vendedor de enciclopedias a domicilio. Esto último siempre le pareció "una experiencia fascinante".

En 1953 se enroló en la Fuerza Aérea: "Súbitamente, tuve ganas de volar. Siempre he querido hacerlo, toda mi vida. Es una extraña idea que ronda por mi mente".

Fue a hacer su entrenamiento en Canadá, donde permaneció un tiempo en un lugar bastante desolado, la base de Moose Jaws (Saskatchewan). Allí, a falta de otras lecturas, reparó en las revistas norteamericanas de ciencia ficción.

En ellas descubrió a autores como Shekley, Matheson, Leiber, Kuttner y, sobre todo, Bradbury: eran precisamente aquellos que, en plena era de Campbell, cultivaban una literatura distinta del predominante científico. Obviamente, jamás le interesaron Asimov, Heinlein o Van Vogt. Fue allí, en Canadá, donde escribió su primer cuento de cf, "Pasaporte a la eternidad".

**Arte & Psicoanálisis.**  
Alejandro Ariel / Carlos Cobas  
Cobas. Catálogos. Buenos Aires, 1989, 134 págs.



"El privilegio de existir es tener secretos con el mar" (pág. 96). "El arte es una crítica a la gravedad bovina" (pág. 99). Una escritura de tipo aforístico-poética es el rasgo formal sobresaliente de este libro que podría presentarse como un elogio al arte, y por momentos una conminación al arte. Corresponde al seminario llamado Arte y Psicoanálisis, dictado por Alejandro Ariel y Carlos Cobas en la Alianza Francesa de Buenos Aires (Centro Alfredo Fortabat) durante el año 1989. Además de la publicación del seminario, el libro contiene un texto llamado "Entreescrito" que testimonia el "acto de fundación" del Centro de Investigación (del acto creador) "Estilos", como efecto de un proyecto a realizarse en los próximos nueve años. El objetivo es desplegar a través del teatro, la danza, la fotografía, el cine, la arquitectura, la escultura, la ópera y el circo "una única pregunta: ¿cómo escribir el estilo? y una única afirmación: ¡el estilo es la ética del artista!".

No faltan dos "Manuscritos" firmados por Alejandro Ariel, y tres "Ensayos" de Claudia Nayar, Adriana I. Calzetta y Alfred Jarry, sucesivamente.

La pregunta ¿qué es el estilo? abre el seminario, eligiendo el teatro como "marca de inicio" y a Artaud, Strindberg, Jarry, Grotowsky y Nietzsche como los medios de producción.

En la primera reunión, Ariel establece su propósito: "Desde el abismo del mundo, no del vuestro, sino del de cada uno, soportaremos estar ciegos frente al espectáculo. Ni eruditos, ni pedantes intentaremos olvidar nuestro pasado para sostener un diálogo enardecido con el hombre civilizado". Y siguen las precisiones: ni ser gentes de impresiones idénticas, ni la avidez por la fama, ni la diversión piadosa de la sabiduría, ni el optimismo de los débiles, etc. etc., y, ya que afirma que el estilo es la ética del artista, dice que su seminario es un estilo. El lector termina intimidado como cada vez que se está frente a una conciencia advertida.

Una división recorre el texto: entre los distraídos y los despiertos a esa diferencia absoluta que hace a la existencia solitaria de Un sujeto. En ese sentido, el teatro está considerado como aquello que despierta al sujeto del letargo en los "signos de los intereses humanos" y en ello consiste la "verdadera crueldad de Artaud, o de Genet o de Beckett".

Define el estilo como "la posición del sujeto frente a su soledad", en el mismo registro que la ética. En el manuscrito 2 se lee: "El arte —absolutamente antiguo— tan antiguo como la verdad de la existencia, es una vía de entrada al desierto". Y también: "El psicoanálisis es una vía de entrada al desierto que es posible a quien hable". Sobre la diferencia entre acto poético y acto psicoanalítico, es una pregunta a formular, finalmente, al texto.

Resulta enigmático cuál es el discurso donde se inscribe el lugar de enunciación de los autores y, por lo tanto, cuál es la necesidad de discurso en juego. Acaso el arte que interesaba a Lacan era, justamente, el de producir una necesidad de discurso.

Paula Hochman

**Barreras autistas en pacientes neuróticos.**

Frances Tustin.  
Trad. de José Luis Etcheverry. Amorrortu. Buenos Aires, 1989, 339 págs.



Frances Tustin es actualmente una anciana que vive junto a su marido en un apacible pueblo de la campiña inglesa, en las afueras de Londres. Nada en particular, si no se tratara de una de las más destacadas especialistas a nivel internacional en el diagnóstico y tratamiento de niños autistas, esa dolorosa particularidad de los llamados chicos "atípicos".

El texto que hoy nos interesa completa una larga serie de trabajos escritos con la experiencia de 30 años que la autora tiene sobre el tema (Autismo y psicosis infantil, Estados autistas en los niños, entre otros), con la diferencia de que aquí aplica las nociones aprendidas del autismo a casos de neurosis en adultos, anorexia nerviosa, enfermedades psicósomáticas y perversión.

El autismo psicógeno es diferenciado en primera instancia por Tustin de lo que sería una lesión orgánica, que puede provocar los mismos síntomas, para —a continuación— evaluar los conceptos que dan pie a tal diagnóstico. En reconocimiento de los maestros —Klein, Winnicott— no puede, entonces, dejarse de lado en los orígenes de esta dolencia la importancia de las primeras situaciones de amantamiento y las marcas que una mala experiencia deja en la constitución psíquica del infante.

La noción de "caída" es magníficamente desarrollada en el capítulo 11, se la compara a la experiencia de "alelamiento" sufrida por algunos montañistas ante el terror y la fascinación de la altura; una especie de congelamiento emocional observable también en los autistas. "Estos pacientes —escribe Tustin— son asediados por terrores tan elementales como los de disgregarse, 'caer en un abismo' (como lo expresa Winnicott), estrellarse con daño, esparcirse, explotar, perder el hilo de la continuidad que garantiza su existencia". Y quien ha tenido experiencias terapéuticas de esta índole sabe de qué está hablando.

Otra idea, el "agujero negro", es plagiada a John, un paciente de tres años y medio que Tustin atendió en 1951. Se trata de un concepto bisagra que permite entender la trama rota en el núcleo psíquico de los pacientes, invadidos por un sentimiento de pérdida de la relación materna, antes de que estén listos para sobrelevar tal tensión.

En la segunda parte del texto, con un agradable estilo coloquial, se presenta el material clínico. Cada caso es expuesto a una discusión y a las conclusiones respectivas; los conceptos acuñados por la autora o sus antecesores son una ida y vuelta teórico-clínico, que hace historia en los análisis kleinianos.

Una nota particular: de distinta autoría, los 16 capítulos que componen el libro son precedidos por un poema. Sin explicitarlo, Frances Tustin parece reconocer en la poesía algo del sentimiento mudo, intransferible, que encapsula al enfermo autista.

Alicia Paz

**Rasgos perversos en las estructuras clínicas.**

Relatos presentados al VI Encuentro Internacional del Campo Freudiano. Manantial. Buenos Aires, 1990, 382 págs. Alrededor de A 100.000



Del 6 al 9 de julio se realizó en París el Sexto Encuentro Internacional del Campo Freudiano, convocado bajo el tema de "Rasgos perversos en las estructuras clínicas". Este Encuentro se realiza a diez años del primer encuentro de Lacan con sus lectores, que inició la serie con una propuesta de trabajo para los distintos grupos y escuelas que integran la red del Campo Freudiano.

Este volumen reúne alrededor de setenta contribuciones de instituciones de 18 países, producto de la reflexión de dos años de trabajo.

Se trata de una puesta a prueba de lo que la enseñanza de Lacan pudo engendrar como esclarecimiento de la cuestión de los rasgos de perversión y la perversión como estructura. Esta diferencia entre los rasgos de perversión en las estructuras clínicas y la perversión como estructura sitúa primeramente los rasgos como las condiciones mismas de la vida erótica y su ordenamiento en la clínica diferencial de neurosis, psicosis y perversión; es en la psicosis donde la perversión puede operar como recurso (la homosexualidad como defensa en la paranoia, para Freud) ante el goce devastador del Otro. Pero revela un carácter más amplio de la perversión como suplencia de la no relación sexual, del defecto estructural entre sexo y lenguaje.

La perversión en tanto estructura aparece como un montaje lógico, que aporta al sujeto perverso un reglamento riguroso y eficaz de su relación con el goce.

Las contribuciones están agrupadas en seis partes: 1) Fundamentos (bases conceptuales freudianas de la vida amorosa); 2) Vicisitudes de la vida amorosa (rasgos de perversión en la neurosis); 3) Más allá del principio de la perversión como negativo de la neurosis; 4) Integración de la estructura perversa; 5) Sexualidad femenina y perversión; y 6) Huellas y efectos de perversión en el lazo social.

Entre otras, cabe mencionar las siguientes contribuciones: La Ecole de la Cause Freudienne de París, con "La homosexualidad en la neurosis"; que cuenta como relator a Serge Cottet y que trata algunas consideraciones del sueño neurótico de ser un perverso para asegurarse del Otro; el Simposio del Campo Freudiano de Buenos Aires trabajó los rasgos de la perversión en los cinco grandes historiales freudianos. Por su parte, el Seminario Lacaniano de Buenos Aires presenta "Una versión del padre, el fantasma", en dos contribuciones: "Mito y fantasma entre la neurosis y la perversión", de Cosentino, Aramburu y otros, que intenta articular el mito en tanto da sentido a la pérdida del goce del Otro, al padre en el fantasma como nombre de la inexistencia denegada del Otro, y "La torpeza del amor y la versión del padre", de M. Torres y otros.

Por último, de la Sociedad Analítica de Buenos Aires conocemos "Encrucijadas del amor y la perversión"; y de Agalma Centro Studi di Clínica Psicanalítica de Milan, "La voluntad del goce", un interesante trabajo sobre la perversión a partir de "Kant con Sade", de Lacan.

Marlo Goldenberg

**RECIENVENIDOS**

**Cuándo terminar con el psicoterapeuta.** Catherine Johnson. Trad. de Ariel Bignami. Javier Vergara. Buenos Aires, 1990, 253 págs. La autora cree en la posibilidad de una mirada objetiva sobre la propia terapia y en la consideración imparcial que puede tener un paciente en relación con: altibajos terapéuticos, cuándo se detiene un tratamiento, relaciones contraproducentes de paciente-terapeuta, el dinero, la decisión de marcharse del tratamiento,

etc. En fin, según la autora, uno leyendo este libro sabrá si está definitivamente dispuesto a seguir solo en la vida como ex paciente o si simplemente se trata de una resistencia más a su psi, acontecimiento normal y saludable del proceso terapéutico. El final de análisis, concepto que quita el sueño a más de un psicoanalista, es presurosamente resuelto por las mágicas recetas de esta profesora de la Universidad de Iowa.

**El parentesco fantasmático.** Albergo Eguier. Trad. de José Castelló. Amorrortu. Buenos Ai-



res, 1989, 294 págs. Se trata de un profundo análisis sobre la terapia familiar de corte psicoanalítico, que se define como una terapia verbal (expresión que prevalece sobre el estudio del comportamiento) del grupo familiar en su conjunto, modelo inspirado en las concepciones que Freud tenía sobre el grupo y enriquecido con conceptos tales como el de organizador e ilusión grupal. El autor traza un panorama actual de las investigaciones y la práctica de esta terapia; reflexiona sobre las fuentes del hecho familiar y sobre conceptos como el de vínculos narcisistas y libidinales de objeto, representa-

ciones transgeneracionales y mito familiar. Propone las indicaciones y contraindicaciones para la práctica, su utilidad, el dispositivo y las técnicas más recientes. Asimismo, el sentimiento de pertenencia familiar desempeña en el modelo de Eguier un papel importante. Se trata de un fantasma sobre la naturaleza intersubjetiva de las relaciones entre miembros de una familia, referidos a un espacio psíquico y a una evolución histórica en común. Según el autor, los grupos, y entre ellos la familia, forman parte de nuestro yo fantasmático y refuerzan nuestro sentimiento de identidad.

## La pulsión de muerte.

André Green,

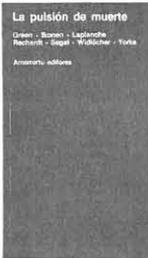
Jean Laplanche y otros.

Trad. de Silvia Bleichmar.

Amorrortu. Buenos Aires,

1990, 127 págs.

Alrededor de A 50.000



Los textos reunidos en este volumen son algunos de los trabajos presentados en el Simposio que en 1984 se realizó en Marsella, cuya organización estuvo a cargo de la Federación Europea de Psicoanálisis. La elección del tema, tan controvertido como nodular, responde a una iniciativa de confrontación a partir de la cual se pretende arrojar luz sobre problemas teóricos, clínicos y epistemológicos; a saber: ¿qué conservar de la teoría de la pulsión de muerte habida cuenta de la práctica psicoanalítica y del modelo de funcionamiento psíquico? ¿Es acaso un concepto verdaderamente imprescindible?; y si es tal, ¿contribuye a la comprensión de la naturaleza conflictiva del aparato anímico, a explicar los límites de la acción terapéutica y a dar cuenta de estructuras psicopatológicas inexplicables si sólo se las considera desde otro modelo pulsional? He ahí cierto perfil de las cuestiones planteadas por los participantes del Simposio.

El libro incluye, respetando el orden de presentación, las cuatro ponencias que fueron sometidas a la discusión general.

Jean Laplanche encara el problema dentro del marco de sus particulares consideraciones acerca de la teoría pulsional, expuestas ya en anteriores publicaciones. El trabajo propone, por un lado, ciertas notas preliminares a manera de esquema, que agrupadas en un conjunto de tesis ofrecen algunos contornos para hacer más nítidas las diferencias y opciones en el estudio de la pulsión de muerte; por otro lado, incluye a esta última dentro de la teoría general de la pulsión sexual, para el autor única pulsión genuina. En el "giro" plasmado por "Más allá del principio del placer", se advierte desde esa óptica un desgarrón en dos aspectos de la sexualidad, que finalmente serán reagrupados bajo los términos de Eros y pulsión de muerte.

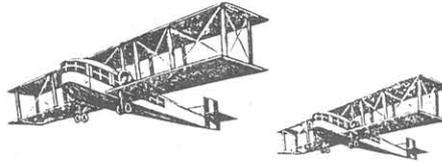
Hanna Segal, por su parte, ofrece en breves trazos el material clínico de dos pacientes, en un claro esfuerzo por demostrar la utilidad práctica del concepto de pulsión de muerte. Para la autora, se trata de una noción indispensable del psicoanálisis; pues, más allá del principio de placer, de la ambivalencia, de la agresividad, la persecución, los celos y la envidia, existe un empuje constante de fuerzas destructivas, y es al analista a quien corresponde hacerles frente. Cabe destacar que la notoria impronta kleiniana introduce deslizamientos en ciertos puntos del texto que permanecen sin resolver.

Eero Rechartt opta por incursionar en los destinos de la pulsión de muerte y, para ello, insiste desde el inicio en que la teoría psicoanalítica de la agresividad debería retornar a sus orígenes para ser nuevamente una teoría de la pulsión de muerte. Su tendencia no puede expresarse sino de manera indirecta, en virtud de lo cual la pulsión de muerte, según el autor, "no se satisface a través de un objeto ni de un acto particular, sino de un estado que sólo puede ser definido negativamente, un estado en que ninguna perturbación interviene". La cuestión consiste en determinar qué es la

perturbación; de modo genérico, una crisis en la economía libidinal que activa las potencias destructivas de la pulsión de muerte y sus derivados.

A su turno, y sin esquivar complejidades, André Green aborda un aspecto singular, vinculando "Pulsión de muerte, narcisismo negativo y función desobjetivante". Esta última constituye el pivote de la propuesta que impone la siguiente observación, donde se lee: "La manifestación propia de la destructividad de la pulsión de muerte es el desinversión". El autor, claro está, desarrolla acabadamente su postura, en la cual la función objetivante y su máxima expresión son atribuidas a Eros, y su reverso, en cambio, a la pulsión de muerte. Toda la concepción freudiana del aparato psíquico, pretende Green, gana claridad si se la considera desde el nivel del conflicto objetivación-desobjetivación, habida cuenta de que la tendencia objetivante de Eros conduce al cumplimiento de la simbolización, por mediación de la función sexual. Como se podrá apreciar, la trama conceptual exige su puesta a prueba.

Otra es la inquietud de Rechartt, quien esta vez en colaboración con Pentti Ikonen propone un abordaje "A propósito de la interpretación de la pulsión de muerte". Ambos trabajan en torno de una noción central como es la de libido no ligada, cuyo carácter desorganizador se manifiesta en



todas las fases precoces, en los estados regresivos, en las experiencias traumáticas, en los conflictos y, a veces, en perturbaciones del trabajo psíquico generadas por sobrestimulación o carencia. La postura mentada adjudica la disociación, la inmovilización y la inhibición a las representaciones más elementales de la pulsión de muerte; tríada desde la cual se producen, secundariamente, la destrucción, la repetición y la ligazón. Este último proceso es, al decir de los autores, "una de las representaciones centrales de la pulsión de muerte...". Se entiende que, desde esa aseveración, deban describir una escala de variados niveles en el proceso respectivo.

Me permito hacer notar una hipótesis clave para comprender por qué los autores asimilan las operaciones de ligadura a la pulsión de muerte; es que, para ellos, el estado ligado es correlativo del apaciguamiento y, según afirman, "la descripción de Freud de un proceso de lucha entre la vida frágil y la naturaleza inorgánica es una descripción del destructible deseo de paz que habita el espíritu del hombre". Asimismo, el texto plantea considerar a la expresión "pulsión de muerte" como una metáfora alusiva al funcionamiento psíquico; tratárase, pues, del punto de coagulación de un modelo disociativo de consecuencias teóricas y clínicas extremas.

El libro concluye con la comunicación de una discusión en mesa redonda que, como no podría ser de otro modo, propicia un sustancioso debate sobre un tema tan controvertido.

Además de proponer diversos abordajes, algunos más y otros menos elaborados, la mayoría de los trabajos se presentan como una suerte de aproximación que, ora ofrece interrogantes y respuestas, ora establece modelos preliminares para un estudio de la pulsión de muerte.

Omar Mosquera

## RECIENVENIDOS

Psicología social de comunidad. Augusto Palmonari y Bruna Zani. Trad. de Luciana Daelli. Nueva Visión. Buenos Aires, 191 págs. La obra aquí presentada cuenta el desarrollo que ha tenido la psicología de la comunidad (originada en Estados Unidos a mediados de la década de 1960, a partir de la evolución de la psicología clínica y la asistencia a la comunidad), y propone además una organización de los servicios sociosanitarios y el trabajo que allí pueden llevar a cabo los psicólogos. La relación instituciones-ciudadanos vista desde la perspectiva

profesional del psicólogo en los típicos Centros Médico-Psico-Pedagógicos es el eje de este texto, que recorre las frustraciones propias del trabajo en este campo y propone otro modelo de acción que no se limite a la práctica de tests y a la dedicación exclusiva a la psicoterapia, que resulta impracticable para todos los usuarios de un servicio. Los autores son docentes en Psicología Social en la Universidad de Bologna.

Seminario Lacaniano, revista. Nº 4/5. Junio, 1990, 64 págs. Un nuevo ejemplar de la publicación de la institución Seminario Lacaniano comprende, entre otros, los siguientes artículos: "Transferencia y deseo del

analista", de Javier Aramburu; "La reparación del síntoma", de Juan Carlos Cosentino; "El cogito cartesiano y el acto analítico", de Silvia Ons, todos ellos miembros del Seminario. A cargo de Marie Guastalla, en el apartado "Documento" el lector puede encontrar una puntillosa enumeración de las referencias de Lacan al texto de Freud, mencionadas o no explícitamente. Hacia el final, algunas palabras sobre Lacan y la modernidad, a cargo de J. A. Miller y la última parte del índice del seminario "Aún" (conceptos y nociones). Y como siempre, cabe destacar la preocupación que los editores de la revista presentan por la gráfica e ilustración que acompañan al texto respectivo.



## INFORME PARA EL PSICOANALISIS

Una columna de Germán García

El Edipo no puede conservar el estrellato —afirma Jacques Lacan— en una sociedad que ha perdido el sentido de la tragedia.

¿Qué significa esto? Nadie podría negar que existen "tragedias", en el sentido común de sufrimientos individuales y/o colectivos que muestran la debilidad de los hombres y la irrisión de sus ilusiones de dominio de la naturaleza y regulación de la sociedad.

Supongo que Jacques Lacan se refiere a otra cosa y que alude a lo que Sigmund Freud llamó neurosis de destino (*Schicksalsneurose*), con la variante de neurosis de fracaso (*Misserfolgsneurose*) introducida por René Laforgue para patentar en francés a "los que fracasan al triunfar".

Sin causa final, sin destino, la tragedia se reduce a una neurosis. Es una neurosis de destino. ¿Acaso la ideología del progreso no fue la negación del destino? La neurosis de destino, el retorno regular de ciertos acontecimientos penosos que son para el sujeto fatalidades exteriores, es *causada* por el inconsciente.

Harold Bloom llama a Sigmund Freud "el hombre de la segunda oportunidad", lo que resulta de la negación del destino y de la introducción de la *respuesta del sujeto* como rectificación de su *causa final* que se reduce a ser la *causa eficiente* de un deseo. En una carta a Mane Bonaparte afirma Freud: "En cuanto un hombre comienza a formularse preguntas sobre el significado y valor de su vida, está enfermo, pues objetivamente ni uno ni otro existen". Esta afirmación tiene la consecuencia siguiente: "Haciéndose estas preguntas, uno complace meramente las existencias de sus reservas de libido insatisfechas...". El sentido del deseo causa el deseo de un destino.

George Steiner, para explicar la muerte de la tragedia, agrega un elemento más: "Las palabras han sido empleadas para justificar la falsía política, enormes distorsiones de la historia y las bestialidades del estado totalitario. Es concebible que de esas mentiras y ese salvajismo algo se les haya metido en la médula. Porque se las ha empleado con fines tan bajos, las palabras ya no rinden todo su significado. Y porque nos asedian en tan vasto número, con tanta estridencia, ya no les prestamos atención cuidadosamente. Cada día tragamos nuestra ración de horrores —en los diarios, en la pantalla de televisión o en la radio— y así nos insensibilizamos para las nuevas atrocidades. Este entumecimiento es de importancia decisiva en relación con la posibilidad de un estilo trágico. Lo que se inició en el período romántico, esa invasión de la vida diaria por las emociones políticas e históricas del momento, se ha convertido en un hecho determinante de nuestra propia experiencia".

El hombre de los lobos, héroe irrisorio de un relato escrito en la vejez para satisfacer a la psicoanalista Muriel Gardiner, se refiere a las pasadas rebeliones de su hermana en estos términos: "La etapa de *Strum und Drang* de Ana, como podríamos llamarla, no duró mucho tiempo".

*Sturm und Drang* —que podríamos traducir por tumulto y empuje para evocar lo que estaba en juego— fue un movimiento literario alemán que desde 1770 protestó contra los preceptos del *Aufklärung* (Ilustración). Una generación joven, con un programa común, aparecía en la historia de la literatura alemana con el culto de la pasión, el sentimiento, la vitalidad y la verdad inspirada. Individualistas, sensuales y melancólicos, afirmaban la libertad a expensas de la moral y de la armonía estética. El arte se proclamó superior a la razón, el artista desplazó al crítico, la expresión se impuso al gusto, lo subjetivo y milagroso se consideró superior a lo objetivo y racional. El género de la *tragedia cedió ante la categoría estética de lo sublime*. Aunque Shakespeare era una referencia, la tragedia era exaltada por su exposición de las pasiones humanas y no por su valor formal.

Ahí estuvieron en su juventud Lenz, Schiller, Goethe y Herder. ¿No sufría el hombre de los lobos de una identificación con su hermana, quien siguió las reglas del género y se suicidó en su juventud?

Así lo cuenta. Sometido a la lógica de la castración por su narcisismo más que por el nombre del padre, este personaje que podría ser de Samuel Beckett se convierte en un héroe moderno que "ha perdido el sentido de la tragedia" en una sociedad donde el sujeto desconoce la tensión entre el mito y el rito.

## S I L U E T A S

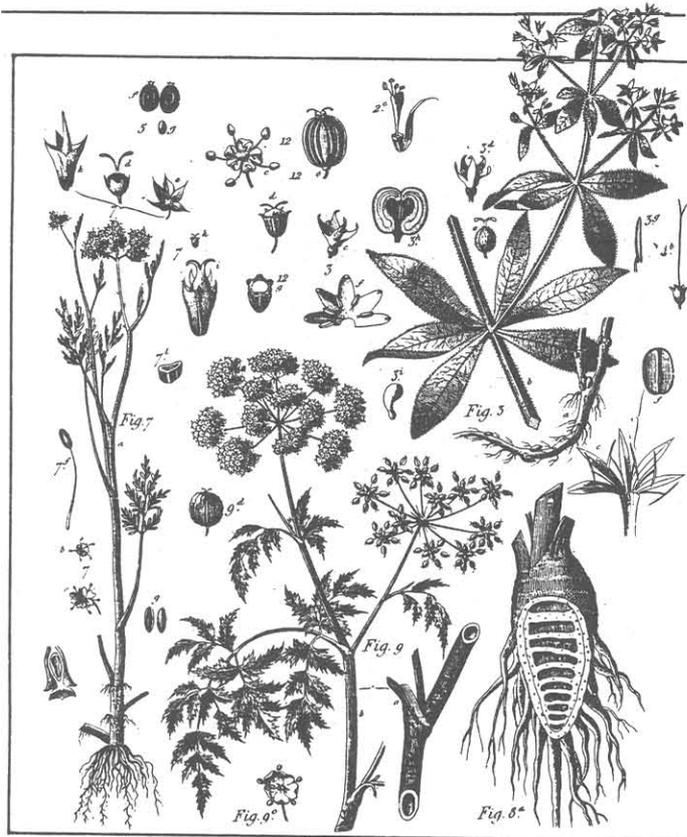
Por Luis Chitarroni

## Erasmus Darwin

La señora Mary Anne Schimmelpenninck cerró el pequeño album color damasco que llamaba "diario". Era noche de luna llena y se oía un viento desalentado que hablaba en voz baja e indistinta con los tramoyistas del tiempo y los apuntadores de la historia. La señora Schimmelpenninck atesoraba cartas y sabía de memoria epitalamios, pero bostezaba en minúscula y rimaba acrósticos dobles sobre el camino de la virtud; no se arrepentía de que sus deseos fueran tan sobrios como sus escrúpulos, pero a veces era visitada ("...es posible que las mujeres jóvenes que tienen mucha sangre experimenten a menudo esta incomodidad") y tenía sueños que llamaba pesadillas (Füssli andaba por ahí, hablando de Miguel Angel, amigo de los escenógrafos de la noche). "Este invierno", había dicho el padre de la señora Schimmelpenninck, "será una cripta sin grietas", y ella le había creído.

En algún lugar de Europa, Elisabeth Louise Vigée-Lebrun teñía aguas serpentina con el bermellón suicida de sus pinceles de pelo de marta y Byron posaba ante un esclavo de azogue después de afeminarse para la traición y la guerra. Una última nube llegó a nado hasta el recuadro de la ventana y una línea de plata, cruzando el rostro del retrato del abuelo, se quería firme como el trazo de Apeles. Muy cerca, la señora Mary Anne Schimmelpenninck quiso por su cuenta que el siglo, la época, la posteridad o cualquiera de esas cosas ignoradas y distintas la iluminasen para que pudiera ver de nuevo a los hombres de peluca llegar hasta la finca e inaugurar una charla equivalente a la Revolución Francesa, la Revolución Norteamericana o la Revolución Industrial, cosas, a esa hora de la edad del sueño, ignoradas también y distintas.

La finca se llamaba Great Barr y era propiedad de Samuel Galton, abuelo de Mary Anne, un cuáquero de prosperidad ostentosa que habitó la casa para recibir a los "mercaderes de luz" el lunes más próximo a la luna llena. Las reuniones de la Sociedad Lunar de Birmingham solían empezar a las dos en punto de la tarde y prolongarse hasta cerca de las ocho de la noche; no había programas, ni actas, ni orden del día, ni resoluciones: todo era obra



de la agudeza ocasional y oportuna de los concurrentes, presa propicia de la luna de Ariosto. Lo poco que se sabe de los temas discutidos procede del epistolario de los integrantes y del diario de la dama anterior, hija del estadístico y teorizador de la eugenesia Francis Galton. Los fundadores de esta sociedad de lunáticos fueron William Small, profesor de filosofía natural, Matthew Boulton, fabricante de productos metálicos, y el doctor Erasmus Darwin, poeta e inventor, abuelo del tripulante del Beagle.

La biografía enciclopédica de Erasmus Darwin a la que nos acostumbramos esos compendios inobjektivos y mendaces es tan breve como la de cualquiera que haya sido "eminente": empieza el 12 de diciembre de 1731 y culmina el 18 de abril de 1802 con el complemento tipográfico de

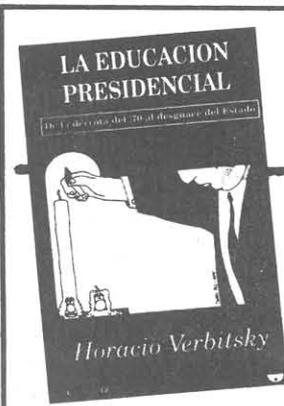
paréntesis, puntos de abreviatura y guiones. La vida, la inasible tragedia de olvido y memoria de la que no tendremos sino sospechas, es una colonia de días fieles, tan aptos para la felicidad que es una pena que la felicidad se borre: las noches diurnas de la Sociedad Lunar de Birmingham deben de haber hecho creer lo contrario. Alguna vez, en su estilo cortés y tartamudo (un recurso: "Me da tiempo para reflexionar y me evita responder a preguntas impertinentes"), Erasmus Darwin habrá ensayado la explicación de su Zoonomía, or the Laws of Organic Life (1796), libro en el que aportó razones plausibles para creer que las especies se originaban por transmutación. Con suficiente autoridad, unos cuantos años más tarde, el barbado nieto Charles señaló que su abuelo no lo había madrugado: el punto de vista y las

bases erróneas de la Zoonomía eran los de la teoría de Lamarck, no el principio de selección natural. La obra poética de Erasmus Darwin, a su vez, empezó a publicarse en 1789. The Loves of the Plants fue seguido por The Economy of Vegetation en 1792, y ambos poemas reunidos en 1795 bajo el título de The Botanic Garden. Pero si Erasmus Darwin fue un precursor frustrado en lo que respecta a la teoría de la evolución, sus poemas (o su largo poema) anticipan oscuramente una escuela poética iracunda y una alarmada curiosidad acerca de la pesadilla.

Los senderos se bifurcan. En 1951, Borges acusó a Erasmus Darwin de prefigurarse en el S. XVIII el imagismo, con la sonriente convicción borgeana de que los pieles rojas traducidos por George Cronyn en 1918 eran imagistas por efecto contrario: Ezra Pound, pariente lejano de Longfellow, operaba esta rara combinación, digna de la máquina de Raimundo Lulio, con la no menos sonriente aprobación de Hyawatha. Contra el espíritu crepuscular, se hacía evidente una estética de las imágenes, abundancia de esa industriosa realidad que iba colgando rostros de una rama oscura y húmeda. En 1974, Jean Starobinski consulta The Loves of the Plants y completa un tramo del escalón pesadillesco que construyó Ernest Jones con una pequeña ayuda de sus amigos.

Se trata de un ensayo de Starobinski sobre la más famosa de las pinturas de Füssli: La pesadilla, recogida en su libro. Una estrofa del poema de Erasmus Darwin dice en buen inglés esto que yo apenas delecto en español: "En vano intenta ella gritar con labios afanosos/ Y detener los ojos que se mueven con los párpados sellados;/ En vano quiere ella andar, correr, volar, nadar, reptar;/ Nada es dominio de la VOLUNTAD en la enramada del SUEÑO". Erasmus Darwin ilustra la escena del cuadro de Füssli: la mujer en forma de corazón soñando, con la presencia del íncubo y la cabeza de caballo. De acuerdo con el Doctor Angélico, el íncubo sólo puede descargarse como íncubo aquello que ha absorbido previamente como súcubo...

Todo se complica: la señora Mary Anne Schimmelpenninck estalla, somniflucua, en la página de un libro de Starobinski; el viento de la noche huye hasta quedarse quieto en el cuadro de Füssli; Erasmus Darwin contempla la luna. La luna sabe que su voz de íncubo sólo puede revelar lo que su oído de súcubo ha oído. Pero calla.



## Horacio Verbitsky

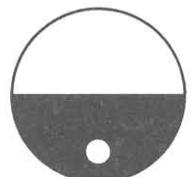
### La educación presidencial

#### 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



PUNTOSUR LITERARIA

(dirigida por Jorge B. Rivera)

- Miguel Briante, *Las hamacas voladoras y otros relatos*
- Anibal Ford, *Los diferentes ruidos del agua*
- Mario Levrero, *Espacios libres*
- Rodolfo Walsh, *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*
- Reina Roffé, *La rompiente*
- Héctor Tizón, *Fuego en Casabindo*
- Elvio E. Gandolfo, *Sin creer en nada (Trilogía)*
- Mempo Giardinelli, *Cuentos. Antología personal*
- Rodolfo Rabanal, *No vayas a Génova en invierno*
- Osvaldo Gallone, *Montaje por corte*
- Beda Docampo Feijóo, *Vender la pluma*
- Antonio Marimón, *El antiguo alimento de los héroes*
- Néstor Tirri, *La claridad de la noche*
- Pedro Lipcovich, *El nombre verdadero*
- Carlos Dámaso Martínez, *Hasta que todo arda*
- Carlos Roberto Morán, *Noticias de Sergio Oberti*
- 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. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*
- Varios autores, *Teatro Abierto 1982*

DE PROXIMA APARICION

- Ricardo Talesnik, *La flaca*
- Ricardo Monti, *Obras completas*

LA IDEOLOGIA ARGENTINA

(dirigida por Oscar Terán)

- Oscar Terán, *Alberdi póstumo*
- Juan Carlos Chiaramonte, *La Ilustración en el Río de la Plata. Cultura eclesiástica y cultura laica durante el Virreinato*
- 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*
- Anibal Ford, *Desde la orilla de la ciencia*
- Oscar Landi, *Reconstrucciones. Las nuevas formas de la cultura política*
- Hugo Vezzetti, *El nacimiento de la psicología en la Argentina*
- José Aricó, *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América latina*
- Ana María Ezcurra, *Iglesia y transición democrática*
- Rodolfo Puiggrós, *El peronismo: sus causas*
- Fernando "Pino" Solanas, *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura*
- 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. Haimovichi (comps.), *Menem y su entorno*
- Fernando Nadra, *La religión de los ateos*
- Víctor Lavagno, *Crónicas de barro. Historias y miserias del Gran Buenos Aires*
- Torcuato S. Di Tella, *Hacia una estrategia de la socialdemocracia en la Argentina*
- Hugo Chumbita, *El enigma peronista*
- Torcuato S. Di Tella (supervisor), *Diccionario de ciencias sociales y políticas*

# PAGINA ES NOTICIA

ESTADOS UNIDOS

**The New York Times**

but not theatrical," Mr. Soriano said in a telephone interview.

Mr. Soriano, one of whose novels became the movie "A Funny, Dirty Little War," was less direct in an article that he wrote for *Página 12* the

FRANCIA



«*arrivisme politique*», etc. Les révélations de *Página Doce* ont court-circuité les manœuvres du conseiller. Mais cette affaire n'est sans doute pas terminée: la presse s'en est emparée et s'interroge sur l'origine des fuites. Le scandale est

ESPAÑA

**EL PAIS**

Poco tiempo después de asumir la presidencia, Menem dejó entrever en unas declaraciones, publicadas sólo en el diario progresista *Página 12* y no desmentidas, que quería fuera del Ejército al coronel Mohamed Ali Seineldín y al teniente coronel Aldo Rico.

BRASIL

**O GLOBO**

Até o momento, *Página 12* tem cumprido suas promessas aos leitores: duas de suas matérias provocaram crises nas Forças Armadas e na Justiça, mas em compensação aumentaram as vendas num País desacostumado a denúncias. A primeira foi a publicação de

FRANCIA

**Le Monde**

ITALIA

**IL MESSAGGERO**

Martedì, il quotidiano *Página 12* ha denunciato che i militari «fondamentalisti» stanno pianificando un attentato contro un ufficiale in attività per poi scatenarsi

SUECIA

**SVENSKA DAGBLADET**

re han skrev för första numret 26 maj 1987:

*Página 12 är en tidning där saker och ting kommer att kallas vid sitt rätta namn. De döda*

ITALIA

**il manifesto**

farsesco ed ironico di una vicenda che aveva tuttavia tenuto nell'incertezza per un giorno intero il paese e gli stessi mezzi di comunicazione. Da *Página 12*, che apre la prima pagina con il titolo «Eroe di fango», fino al severo quotidiano del mattino *La Nación*, che scrive - in un articolo di fondo pagina - «credevano che Rico fosse un secondo San Martín».

ESTADOS UNIDOS

**Newsweek**

key papers, *La Epoca* of Santiago and *Página 12* of Buenos Aires, regularly excerpt articles from *El País*. It has become a soapbox for some of Latin America's most respected novelists and commentators—among them Gabriel García Márquez,

ESPAÑA

**cambió**

La indignación se mezcla con la tristeza: «Es cierto que la indignación lleva a pensar que éste es un país menos serio que *Burkina Faso*», dice desde una columna de opinión *Jorge Lanata*, de *Página Doce*.

**Página/12**  
el país a diario

**EL NUEVO PERIODISMO**

Director: Jorge Lanata