

**Bárbaros:
Lawrence
de Arabia**

Revista mensual, Año III, Nº 21

BABEL

REVISTA DE LIBROS

**La esfinge:
Entrevista a
Ricardo Piglia**

Diciembre 1990, A 25.000



Dossier: TANGO, EL HIMNO PASIONAL ARGENTINO

Jorge Panesi / Tamara Kamenszain / Fito Páez / Germán García / Héctor Libertella / C.E. Feiling / Gerardo Gandini / Luis Chitarroni / Oscar Steimberg / Margo Glantz

• El libro del mes: César Aira: Los Fantasmas • Anticipos: La Campaña, de Carlos Fuentes y La Noche Anterior, de Martín Caparrós • Lecturas: Un inédito de Gilles Deleuze • Además: comentarios, novedades, investigaciones y todo sobre el mundo editorial.



BIBLIOTECA DEL SUR



MICHAEL VILCINSKAS

El placer de leer hoy los clásicos de mañana

Novelas, cuentos, biografías a convertirse en clásicos. Un nuevo esfuerzo literarios, testimonios. Lo mejor de la actual editorial de Planeta. Un sello que identifica narrativa. Autores y títulos destinados los libros que usted quiere leer.



PLANETA

NOVEDADES DE DICIEMBRE

EL PARAISO
Elena
Castedo
Colección
Tiempos
Modernos



"El Paraíso es maravilloso, emocionante, entretenido, sus escenas son vividas, su prosa vibrante. *Tras pasará el corazón del lector.*" Oscar Hijuelos, ganador del premio Pulitzer 1990. La primera novela de un autor hispanoparlante nominada para el National Book Award 1990 en los EE.UU.

"A la lista de heroínas importantes y notables de la literatura hay que añadir a Solita. De la cautivante novela *El Paraíso*. Lo mejor de la literatura americana, deliciosa, a la que uno se entrega por completo". Washington Times

GORBACHEV, BIOGRAFIA INTIMA
Editores de Time
Colección Serie Reporter

Un equipo de editores de Time, formado por ocho

especialistas en asuntos soviéticos, investigó con rigor el perfil humano de este político que despierta un respeto sin precedentes en occidente. Sus ideas sobre la Perestroika le valieron el premio Nobel de la Paz en 1990.

CANTAR CON EL ALMA-AUTO BIOGRAFIA

José Carreras
Colección
Primer Plano



Carreras nos habla de su infancia, de la primera vez que pisó el teatro Liceo y de todos los avatares de su carrera, jalonada por hitos puntuales como el primer concierto con Karajan o los primeros grandes éxitos en la Scala de Milán...

El relato de su enfermedad es detallado, pero narrado con tal sobriedad, que se sobrepone al nombre de su poeta y se convierte en un drama esencialmente humano.

No es necesario ser amante de la ópera para apreciar la calidad de una página destinada en reali-

dad a hablar de otro arte, más difícil que el la vida.

MEMORIAS INTIMAS - Tomos I y II - Edición de lujo
Georges Simenon
Colección Narradores de Hoy

Tras una vida entregada a la pasión amorosa y literaria, hacia el final de sus días, Simenon dejó la pipa a un lado y miró el entorno de su casa suiza, semivacía. Había llegado la hora de nombrar a los fantasmas personales, el momento de recordar.

Ajuste de cuentas afectivas, balance a memorias abiertas con un pasado de culpas, estas páginas son el testimonio de un hombre apasionado que amó y escribió hasta el cansancio con el firme empeño de comprender y no juzgar.



Ediciones B. Los libros más nuevos para el viejo placer de leer. - Ventas 334 5759

Babel, revista de libros. Año III, Nº 21.

Dirección: Martín Caparrós y Jorge Dorio.

Jefe de redacción: Christian Ferrer

Secretario de redacción: Eduardo Mileo.

Jefe de arte: Fernando Luis Amcngual.

Circulación: Mario Pavéz.

Secciones y columnas: Nicolás González Varela y Andrés Rosler (Impresiones del mundo); Luis Chitarroni (Siluetas); Elena Massat (Infantiles); Claudio Uriarte (Actualidad); Horacio González (Historias de vidas); Pablo Avelluto (Imagen y sonido); C. E. Feiling (El cónsul honorario); Salvador Pazos (Humanidades); Américo Cristóbal (Poesía y teatro); Germán L. García (Informe para el psicoanálisis); Alicia Paz (Psi); Juan B. Riivo y Guillermo Koop (Las redes de la letra).

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

Colaboran en este número: C. E. Feiling, Alan Pauls, Alejandro Palermo, Rodolfo Enrique Fogwill, Daniel Guebel, Fernando Murat, Roxana Páez, Adriana Amante, David Oubiña, Fernando Burello, Mágara Averbach, Silvia Leonard, Maite Alvarado, Gerardo Gandini, Horacio González, Pablo Costantini, Eduardo Rinesi, Néstor Silva, Nicolás González Varela, Liliana Herrero, Federico Galende, Luis Chitarroni, Tamara Kamenszain, Jorge Panesi, Oscar Steinberg, Héctor Libertella, Margo Glantz, Germán L. García, Juan Forn, Ricardo Piglia, Fito Páez, Martín Abregú, Dora Barrancos, Viviana Iturburu, Delfina Muschietti, Guillermo Saavedra, Esther Saleem, Adela Dassori, Paula Hochman, Omar Mosquera, Alejandro Rúa y Federico Label.

Foto de tapa: Diane Arbus

Composición y películas: Rivadavia 2516 2º D

Autotipías: Gráfica del Parque, Sarmiento 1173 1º B

Impresión: Balbi S.A., Belgrano 5495, Wilde. Tel.: 207-6794/3297

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

Distribuidor en interior: DISA: Pte. Luis S. Peña 1832. Tel.: 23-9377/26-3160.

Promoción y publicidad: Alejandro Messina. Rodríguez Peña 1158, 10º "A". Tel.: 814-3181/961-6003/331-6343.

Babel es una publicación de Puntosur S.R.L., Moreno 473, 2º (1091), tel.: 334-7412, FAX (541) 334-7410 Buenos Aires, Argentina. Registro de la propiedad intelectual: 164.824. **Editor responsable:** Gabriel A. Fontenla. Prohibida su reproducción parcial o total. Derechos reservados. Los artículos firmados sólo reflejan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la revista.

El libro del mes. *Los fantasmas*, de César Aira. Pág. 4

Sucesos argentinos / Impresiones del mundo. Pág. 6

Polémica. Alejandro Palermo. Pág. 7

Narrativas. Pág. 8

Infantiles. Pág. 13

Bárbaros. Lawrence de Arabia. Pág. 14

Las redes de la letra. Pág. 17

Actualidad. Pág. 18

Historias de vidas. Pág. 20

Dossier. Tango: El himno pasional argentino. Pág. 21

Imagen y sonido. Pág. 31

La mesa de luz. Juan Forn. Pág. 32

El cónsul honorario. Pág. 33

Anticipo. *La campaña*, de Carlos Fuentes. Pág. 34

La esfinge. Entrevista a Ricardo Piglia. Pág. 36

Humanidades. Pág. 39

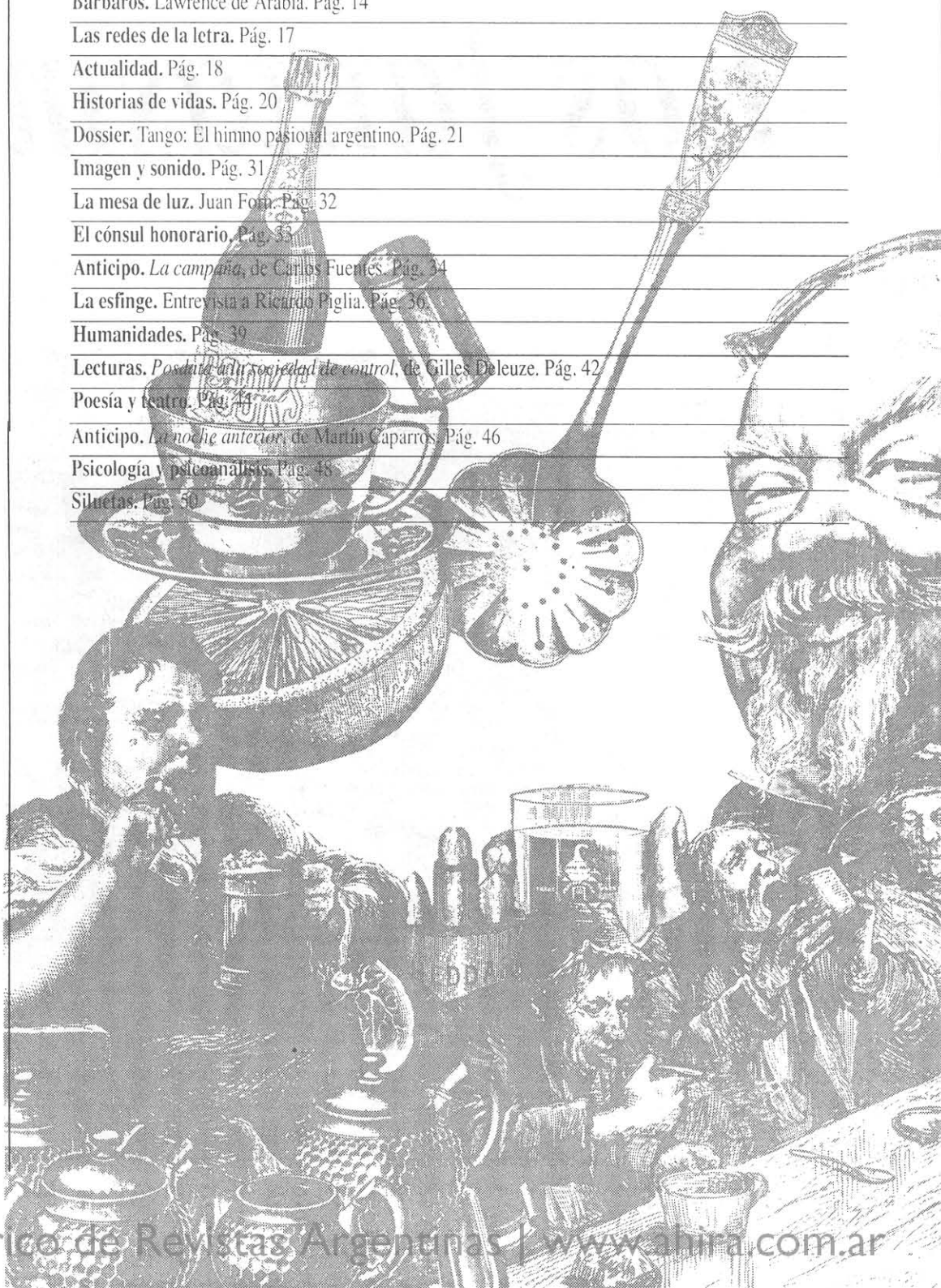
Lecturas. *Posdata de la sociedad de control*, de Gilles Deleuze. Pág. 42

Poesía y teatro. Pág. 44

Anticipo. *La noche anterior*, de Martín Caparrós. Pág. 46

Psicología y psicoanálisis. Pág. 48

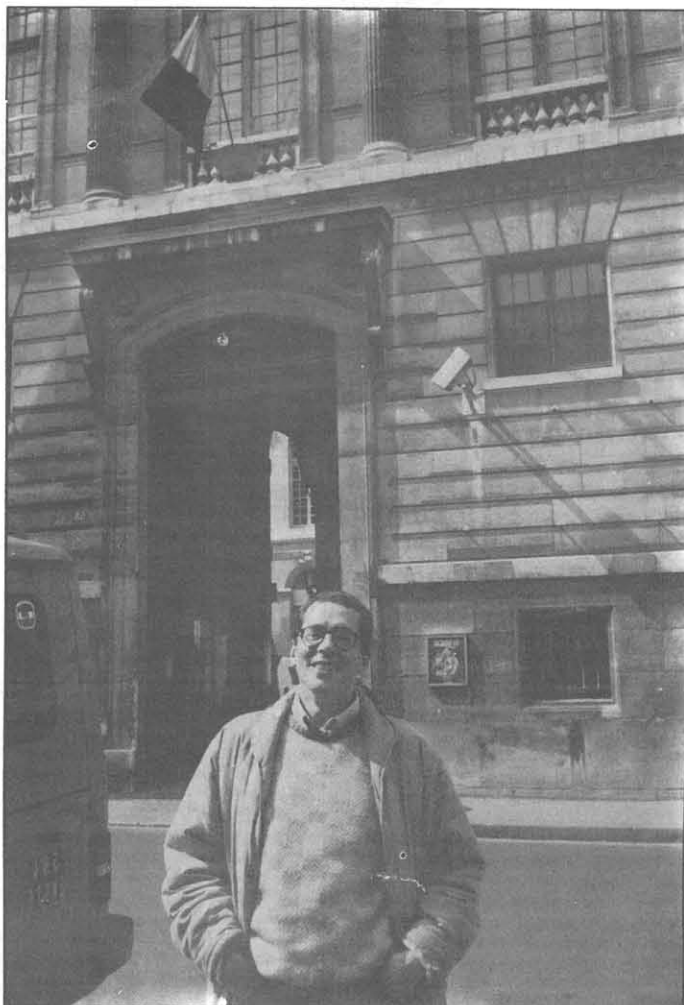
Siluetas. Pág. 50



César Aira:

Los fantasmas

Igual y distinto, el quinto piso envolvió a los tres en un renovada capa de silencio. Se dice que el silencio aumenta con la altura pero la Patri, que vivía de modo casi continuo en lo alto, no estaba tan segura. Con todo, si era cierto y si había una escala, la diferencia entre un pico y otro debería sentirse, o por lo menos debería sentirla alguien con el oído lo bastante afinado, por ejemplo un músico, pero ejercitándose en lo contrario de su oficio. Al subir del cuarto al quinto sintió espesarse el silencio; pero el hecho no probaba nada, porque los datos de la realidad, eso ella lo había comprobado, sucedían por casualidad, o más bien por un inextricable cúmulo de casualidades. Además, si, como es bien sabido, los sonidos suben (debe de ser porque, según la frase remanida "son más livianos que el aire", por ser una parte de éste), entonces debían oírse más arriba que abajo: la superficie debía ser silenciosa. Se iban debilitando al subir, de acuerdo, porque la altura era una distancia. Pero los seres humanos, en circunstancias normales, se posaban en la superficie. Un hombre puesto en una gran eminencia, si miraba hacia abajo, vería a media altura, como dos ludiones imantados, flotar los dos umbrales correspondientes: el del sonido al pasar a lo imperceptible, y el de su propio alcance de audición. Pero los hombres flotando en el aire... ya sabía lo que era eso. En materia de ruidos, ¡y hasta de imanes!, durante los meses que llevaba viviendo aquí, los más notorios y escalofriantes eran los de los gatos. El barrio estaba poblado de gatos salvajes: los jardines de la Universidad Teológica, las carcazas de autos que la policía tenía estacionadas permanentemente a lo largo de toda la cuadra, la plaza a cien metros, el parque gigantesco (una manzana entera) del colegio de monjas con sus frondas selváticas, y sobre todo las casas abandonadas, cada una con su clientela de viejas brujas que iban a poner leche y carne picada dos veces por día, eran sus refugios, su me-



dio de proliferación. No se podía creer cómo gritaban. Al principio los había tomado por niños locos. Pero era mucho más que eso. Lo inhumano de esos chillidos aportaba lo suyo. Y la velocidad, porque eran gritos que acompañaban una carrera, una huida, a diferencia de los del karateca que se fija cuando grita. (La Patri había estudiado karate en Chile, por consejo de su padrastro. Por diversas circunstancias, entre las que estaba su innata repugnancia a la perfección, no había alcanzado a rendir el examen que la habría hecho acreedora al cinturón azul. Aun así, el azul era su color preferido.) La asombrosa actividad de los gatos, obscena como era, le hacía pensar en los fantasmas, que se manifestaban como el reverso de la obscenidad, como una inocencia.

Se manifestaban, por ejemplo, en este momento. Salían de la luz, de la transparencia: eran opacos, bien opacos, pero con esa blancura del polvillo de cal se confundían con la luz. ¿De dónde traerían la cobertura? Es cierto que en la obra todo estaba empolvado, pero en ellos era especialmente notable por la regularidad con que estaban blanqueados hasta el último centímetro de piel. Y el polvillo tenía bastante que cubrir, porque eran robustos, grandes al estilo argentino, hasta rollizos. Aunque bien formados en general, algunos, la mayoría, tenían panza. Hasta los labios tenían empolvados, ¡hasta la planta de los pies! Sólo en determinados momentos, desde cierto punto de vista, en la punta de sus miembros viriles, el borde del prepucio dejaba ver un minúsculo círculo del glande, de un rojo brillante y húmedo. Era el único punto de color en sus personas. Los pájaros que se revolcaban en la ceniza no lograban un resultado tan uniforme. La Patri atravesaba el aire por el que se habían deslizado, sin preocuparse de que su aliento se confundiera con el de ellos. Ella pisaba el suelo. Qué destino el suyo: había caído en medio de un campo nudista, sin saberlo ni desearlo.

El revés del sentido

¿Y si todos los libros de Aira tendieran al compendio, a la concisión del efecto sinopsis? Por una vez, con *Los fantasmas*, la solapa olvida el arte de mentir, o lo canjea por una seca desnudez de argumento: "Una adolescente tímida y soñadora es invitada por los fantasmas que habitan una obra en construcción a la fiesta que darán en la medianoche de Año Nuevo. El único requisito para asistir es estar muerto". Por una vez la verdad, la pura verdad. Sería una verdad de peregrullo desde luego, si fuera el equivalente del contenido de la novela de Aira, si nos fuera posible aprovecharla para contestar, en un aprieto de salón literario, esta pregunta traicionera: ¿de qué trata la última de Aira? Con todo, hay al menos una buena razón para no desdénar el expediente, una razón que está sin duda entre las varias razones de ser de *Los fantasmas*, y es la de que una novela se escribe con verdades de peregrullo, con la pulida estupidez del sentido común. El efecto sinopsis reivindica en Aira ese espíritu orgulloso y tautológico que en otras páginas impresas sirve, por ejemplo, para resumir en un ajustado silogismo mutaciones imprevisibles. Salvadas las distancias, el modelo de esa práctica de la tautología está en los diagramas de la programación televisiva, en esos pequeños recuadros de tres o cuatro frases, siempre las mismas, donde hace implosión la dilatada vida de una telenovela. El hombre ideal, la fiesta, el cambio definitivo y el pasaje hacia otro estado, la irrupción de lo excepcional: de estas menudencias, de estas adocenadas catástrofes está hecha *Los fantasmas*, la novela en la que Aira, malversando una consensuada geometría literaria, revela que Lewis Carroll es el camino más corto entre su propia prosa (la de Aira) y la de Manuel Puig.

Porque el efecto sinopsis tiene además otro valor, que es simultáneo del de la afirmación peregrullesca pero que inaugura divergencias abruptas y rápidas. Una especie de energía anti sentido común, embolsada en la velocidad instantánea de la aporía. "Es cierto que los ambientes en construcción", razona el narrador de *Los fantasmas* a propósito del edificio de José Bonifacio al 2100, "parecen más chicos de lo que resultan una vez que están colocadas las ventanas, las puertas y los pisos. Eso todo el mundo lo sabe; sin embargo también parecen más grandes". La contracción sinóptica, esa operación que parece definir más que ninguna otra el estilo de los narradores de Aira, ya no sedimenta aquí partículas de sentido común; es, al contrario, una pequeña formación paradójica, un núcleo de sinsentido, el viento de humor que de pronto se pone a soplar en la superficie misma del lenguaje. Si este segundo valor se opone a la tautología no es porque postule un sentido enemigo al común; es porque postula dos sentidos a la vez sin decidirse por ninguno (los espacios parecen más chicos y también más grandes), y es en la afirmación de esa doble dirección donde radica su poder de *nonsense*, lo que hace que todos los elementos de la novela, afectados por una lógica tan monstruosa y cómica como la de Alicia, siempre elijan al mismo tiempo dos alternativas que mutuamente parecen excluirse. El goce lunático de la paradoja es la verdadera fiesta de *Los fantasmas*, la fiesta que arrastra en su orgía de perplejidades todos los mundos de la novela, el de la arquitectura y el de las clases sociales, el del dinero y el del tiempo, el del sueño y el de la conversación, como si cada uno de ellos olvidara por un instante las convenciones que rigen su representación, infringieran los límites que los separan en esferas y emprendieran la fuga juntos, indistintos, embriagados por ese vértigo

aporético que los anuda en una superficie común. Tal vez haya que leer en este sentido la frivolidad de la literatura de Aira, tanto la que le achacan los comentaristas submarinos como la que él mismo razona, catatónico, en sus ficciones. Una vez más, como en el caso de las formaciones sinópticas, *Los fantasmas* describe el funcionamiento doble de lo frívolo. "Frívolo es decir: cuatro es cuatro", escribe Aira mientras dos búhos, Condillac y Leibniz, espían su caligrafía desde una rama: "La frivolidad es el efecto tautológico, pero de todo" (el subrayado es de Aira, no de los búhos). Y al mismo tiempo, de la frivolidad de la Patri: "¿Había existido en el mundo una joven más frívola? Difícil. No se tomaba en serio lo que era serio, porque para ella lo serio era lo otro. Vivía en un mundo al revés, esa pequeña soñadora". La frivolidad como arte de la tautología al revés o, en todo caso, como arte puro de la superficie, armado de paradojas y se sinsentidos. Pero ¿no fue Valéry, esa lechuza, quien dijo alguna vez que lo más profundo es la piel?

Mejor digamos, si persiste el aprieto de salón, que la última de Aira "es de fantasmas" (Entre paréntesis, los fantasmas son, en esta novela, los únicos que tienen cuer-



Esa clase de sed

Cuando Mr. Hiram B. Otis y Lord Canterville están ultimando los detalles del contrato por el cual el americano adquiere Canterville Chase, Lord Canterville se siente bajo la obligación de mencionar un pequeño defecto de la casa. Desde hace trescientos años que contiene un fantasma. La obligación de Otis, nacional y simétrica, es la de afirmar (torpe, fanfarronamente, no sin tino): "Tales cosas no existen, y supongo que las leyes de la naturaleza no se inclinan ante la aristocracia británica". Lord Canterville, que ignora o aparenta ignorar el sentido de esa frase, responde de un modo atildado e hiriente: "Son ustedes ciertamente muy naturales en América, pero si no les importa que haya un fantasma en la casa, por mí está bien".

El fantasma de Canterville es uno de los relatos más conocidos de Wilde, quizá porque el núcleo de su lógica narrativa es tan fácil de captar, y se reduce a la oposición de caracteres nacionales: americanos versus británicos, pragmatismo versus tradiciones centenarias. El relato incluye la —creo yo— primera aparición de un ya gastado chiste ("Americanos e ingleses lo tienen todo en común, salvo el idioma").

Wilde? Ante todo, se destaca que Aira leyó bien el subtítulo de *El fantasma de Canterville*, *A Hylo-idealistic Romance*. Hilo-idealista, vale decir materia infundida de algún tipo de aspiración que su propia materialidad rechaza. Los fantasmas transcurre un 31 de diciembre, en el espacio de un edificio a medio terminar de la calle José Bonifacio al 2161. Además de los aparecidos, allí vive el sereno Raúl Viñas y su familia. Son chilenos, cosa que le permite a Aira trasladar la oposición británicos-americanos a Buenos Aires. La verdadera protagonista de la *nouvelle* es la Patri, hija mayor del matrimonio y única del grupo familiar (como Virginia en el grupo familiar del texto de Wilde) a quien preocupa la presencia de los fantasmas. En medio de los preparativos para la reunión de Año Nuevo, la Patri será invitada a otra fiesta, la de los fantasmas. Después de comer, cuando comienzan a sonar las sirenas, se deja caer desde el último piso. Un fantasma manotea en el aire los gruesos anteojos de la Patri y se los devuelve a Raúl Viñas.

A la trama de por sí fantástica, Aira le agrega un constante vaivén entre la verosimilitud (obreros que se emborrachan al mediodía, niños que hay que acostar para que duerman la siesta, ropa desteñida por el exceso de lavandina) y lo sumamente improbable (conversaciones que no se corresponden con el nivel educativo de quienes las entablan, pensamientos casi feministas por parte de una mujer iletrada, reflexiones sociológicas sobre la Argentina). No es extraño que otra de las referencias literarias explícitas sea *L'Assommoir*, ya que el autor parece haber querido probar la imposibilidad del naturalismo.

Con todo, no se debe caer en la tentación de decir que *Los fantasmas* es una broma literaria o un relato destinado a complacer a ciertas *claques*. ¿La de quienes piensan que las ficciones no significan nada ni "tratan de" nada sino de sí mismas? ¿La de quienes suponen que una obra es mejor cuantas más citas abiertas y encubiertas contenga?

Las *claques* han sido estafadas. Vilmente. Aira les escamotea el bocado que desean ("¿Ven? ¿Ven que la literatura es inútil, que es sólo un juego?"), y lo sustituye por otra cosa. Se puede afirmar, en cierto sentido, que la literatura únicamente sirve para producir más literatura, y que *Los fantasmas* es un ejemplo de esto. Pero ante la *nouvelle* de Aira es imposible obviar el hecho de que la literatura también sirve para producir placer, de que un relato o un poema son mejores en la medida en que promueven un mayor placer. (El utilitarismo, que en ética degenera en una moral para los cerdos, es por completo apropiado en estética).

Los fantasmas genera placer de un modo, a un grado que recientemente sólo había alcanzado *La ocasión*, de Juan José Saer. Y nada más parecido al placer de la lectura que la complacencia de un alcoholico, cuando cuenta con varias botellas y una noche libre por delante: "Además, ella era la primera en resaltar los defectos de su marido, por ejemplo su afición a la bebida. Si bien eso no tenía ningún justificativo, como no lo tiene ningún vicio, Elisa le encontraba buenas explicaciones, por ejemplo ese impulso hacia el infinito que Raúl Viñas obtenía bebiendo un vaso tras otro de vino, en sesiones interminables. Era como absorber el mar, según decían: ¿y dónde estaba lo malo?"

Los fantasmas.

César Aira.

Grupo Editor

Latinoamericano,

Buenos Aires, 1990,

110 págs. Alrededor

de A 50.000

po). Pero, ¿y la anteúltima? ¿Y *La luz argentina*? Toda la literatura de Aira es "de fantasmas" como todo el cine de Dreyer es "de muertos-vivos". Sólo que el gótico de Aira es un paisaje de cielos tersos donde una luz diáfana dibuja con plumín los contornos de las cosas, de modo que su nitidez, cuando el efecto sinóptico la captura, no enneguezca con su humor insolado. Aira es el padre de una familia múltiple de *zombies*, de sonámbulos, centinelas adormecidos que apenas interrumpen el sopor en el que flotan para parpadear. Ese lapso furtivo —la distracción de un parpadeo, de una paradoja— les alcanza para convertirse en filósofos intempestivos o, como la Patri, en "creadores *naïfs*". Pero esos parpadeos no son instantes del despertar; son redundancias de sueño. Ir más allá, sí, pasar al otro lado para protagonizar la fiesta que una novela no contará: de eso trata la literatura de Aira. Pero no para oponer el sueño a la vigilia, ni la recuperación de la conciencia a la catatonia, sino para crear una nueva laguna de olvido en el olvido, un nuevo abismo de sueño en el dormir despierto.

Alan Pauls

No es prueba de una elevada cantidad de fósforo en el organismo el que alguien, leyendo la última *nouvelle* de César Aira (*Los fantasmas*), detecte una filiación con el texto de Wilde. La protagonista de *Los fantasmas* menciona un relato inexistente de Wilde, cuyo argumento es el de la *nouvelle* de Aira sin aquello que está tomado de *El fantasma de Canterville*.

La primera, errónea impresión que uno tiene de *Los fantasmas* es cierta reminiscencia del realismo mágico, que tanto contribuyó al *Plot!* de la literatura latinoamericana —la reminiscencia, tratándose de Aira, viene de las mejores obras del rubro, digamos de *El reino de este mundo* o *El coronel no tiene quien le escriba*, no de *La consagración de la primavera* u otras que es preferible callar. Sin embargo, recorriendo con mayor cuidado esta *nouvelle*, inmediatamente uno descubre que la dirección de la escritura es por completo ajena a las morisquetas del realismo mágico. Para seguir con la tarea de hallar filiaciones —donde no hay filiaciones tampoco hay novela, cuento, poema—, uno comienza a pensar en Bioy leyendo a H.G. Wells.

¿Qué resulta, pues, de Aira leyendo a

C.E. Feiling

SUCESOS ARGENTINOS

Habaneras

Acucillados en torno de la rueda del Mahatma o, tal vez, simplemente sentados tras una mesa que no será redonda, cuatro intelectuales cubanos serán interpelados por dos indefinibles locales sobre ellos mismos y sus pares, a saber: "Cuba y los intelectuales, hoy". El debate será, como queda dicho, en el Foro Gandhi-Nueva Sociedad, el martes 4 de diciembre a las 20 hs. Los participantes, Pablo Armando Fernández, Arturo Arango, Eduardo Heras León y Miguel Barnet (Cuba) y Jorge Dorio y Martín Caparrós.

Sesenta versos

La revista de poesía *Arche*, cuyo número 9 ha sido publicado el mes anterior, convoca a su Primer Concurso de Poesía. Los poemas deberán ser inéditos y no pueden haber sido premiados en otros concursos. Deben ser enviados escritos a máquina, por triplicado, firmados con seudónimo, y su extensión máxima no debe exceder los 60 versos. En sobre cerrado, donde figure el seudónimo del autor, se adjuntarán los datos personales del autor (nombre y apellido, domicilio y te-

léfono). La fecha de cierre del concurso es el 30 de diciembre de 1990. Los poemas seleccionados serán publicados en el primer número de la revista de 1991. Los trabajos deben ser remitidos a: Primer Concurso de Poesía. Revista *Arche*. Lavalle 4018, 1º piso (CP 1190), Buenos Aires.

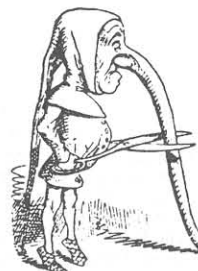
Con la filosofía

El Colegio Argentino de Filosofía (CAF) anuncia que durante el mes de diciembre abrirá la inscripción a los seminarios que comenzarán a dictarse a partir de marzo de 1991. Los cursos propuestos son: "El seminario de la ética de Jacques Lacan", por Tomás Abraham; "De escépticos, cínicos y filósofos", por Samuel Cabanchik; "Historia de la filosofía", por Jaime Plager; "Lógica y topología", por Ricardo Miró y Bruno Rouira; "Introducción a la filosofía", por Edgardo Chibán, entre otros. Paralelamente se anuncia un ciclo de conferencias tituladas "Interrogaciones". A partir de marzo se iniciarán las siguientes: "¿Quién es Michel Foucault?", a cargo de Tomás Abraham; "¿Quién es Ernst Jünger?", por Christian Ferrer; "¿Quién es Martin Heidegger?", por

Leonardo Sacco y Eduardo Oswal y "¿Quién es Kafka?", por Carlos Correa. Pueden solicitarse informes en Paraná 774, 1º "B", Capital Federal, de 15.30 a 20.30 hs, o llamando al teléfono 312-2838.

ICI et maintenant

El Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) ha planeado varias actividades para el mes de diciembre. Los días 4 y 5 tendrán lugar un ciclo de música electroacústica iberoamericana. El 7 se presentará una edición crítica del *Facundo* realizada por Roberto Yahni. Se referirá a esta edición Ana María Barrenechea. El 10/12 se proyectará la película *Apenas un delincuente*, de Hugo Fregonese. Del 11 al 13 se realizará una muestra de video argentino actual en el Instituto Goethe. Y el día 12/12 se presentará el libro *La Avenida de Mayo. Un proyecto inconcluso*, de los arquitectos Justo Solsona y Carlos Hunter. Asimismo, continúa la exposición de obras del artista brasileño Marco Giannotti hasta el día 14 de diciembre. La dirección del ICI es Florida 943 y su teléfono 312-3214/5850. Todas las actividades comienzan a las 19.00 hs.



Actividades de club

Entre las últimas actividades del Club Socialista programadas para este año se cuentan: una conferencia sobre "Vanguardias políticas y estéticas en la experiencia soviética de entreguerras", a cargo de José Aricó, Juan Pablo Renzi y Rafael Filippelli, el día 6/12. El día 7 tendrá lugar un debate coyuntural coordinado por miembros del club. Se pueden pedir informaciones al 953-1581.

IMPRESIONES DEL MUNDO

Por Andrés Rosler y Nicolás González Varela

Desde comienzos de los años sesenta se ha abierto un debate que versa sobre el estatuto "humano" de la filosofía política, de la filosofía moral. El centro de la crítica es el fracaso de la *aufklärung* en fundamentar la moral a través de la incondicionalidad de los imperativos categóricos de Kant, ahora irremediablemente ligados a un proceso formal de secularización de los mandatos teológicos, sólo queda retornar a modos de racionalidad premodernos, similares a los

aristotélicos. El autor de tamaña afirmación era un filósofo inglés, Alasdair MacIntyre, el libro en cuestión, *After Virtue* (1985); ahora la Notre Dame Press, perteneciente a la universidad homónima, edita *Three rival versions of moral Enquiry*, una panorámica certera sobre los tres grandes modelos de investigación referida al tema de la cuestión moral. Desde el *corpus* aristotélico nada pudo superar su justificación/fundamentación de la ética, ni el recurso del emotivismo socialmente imperante, ni el manotazo desesperado de la vuelta a Nietzsche. En elegantes tapas duras y con el dólar "ganga" de fin de año, está al alcance del caído lector nacional, con sus 24.95 u\$s en mostrador.

Antonio "Toni" Negri, después de una azarosa travesía político teórica en su patria natal (que incluyó la cárcel), recaló en las tranquilas aguas de París, bajo la protección amistosa de Félix Guattari. Allí acaba de editarse su último trabajo titulado *Recherches sur le materialisme*, ciento veinte páginas dedicadas a una *réhabilitation* de una vertiente del materialismo filosófico del siglo XIX, aquella ligada negativamente a la furibunda crítica hecha por Marx en su *Herr Vogt*. Para Negri la escuela alemana, que in-

cluye al propio K. Vogt, A. L. Büchner, J. Moleschott y otros teóricos "menores", se revela por sobre la polémica ideológica de fines del siglo XIX como plenamente *moderne*, absolutamente entonada con la crisis de los paradigmas actuales. La conclusión no deja de asombrar: no sólo superaría la acusación clásica de "no dialéctica" sino que, en tanto materialismo filosófico, daría elementos para refundar las bases epistemológicas del marxismo occidental. Edita, en París, Meridians-Klincksieck.

Robert L. Belknap es un especialista en literatura rusa del siglo XIX, que editó su excelente *The structure of the brothers Karamazov* en 1988. Ahora, a través de la North Western University Press, nos obsequia la segunda y última parte de su ambicioso estudio sobre la obra clave, según su propio análisis, de la modernidad europea: se trata de *The genesis of the brothers Karamazov. The aesthetics, ideology and psychology of making a text*. Teniendo como guía los mecanismos de formación del texto (que incluiría tres canales paralelos y básicos: estético, ideológico y micropsicológico) desmenuza, pieza por pieza, como Dostoiévsky, conscientemente transforma su

experiencia, mediada en la escritura, en la construcción de la obra literaria. Eslavófilos con dinero pueden acceder a la bella edición en *cloth* por 36.95 u\$s, y el resto tiene el consuelo de la digna *paperback* por 13.95 u\$s.

La obra de Helmut Brentel *Soziale Form und ökonomisches Objekt* es uno de los raros trabajos que se aplican a una reflexión seria sobre la problemática de Marx en torno de la economía clásica y, especialmente, sobre la relación entre crítica de la economía y el conocimiento. El aporte específico de los resultados de *El capital* es explicar adecuadamente la "objetividad" del valor dentro del cuadro de una teoría de la forma como constitución de una complejidad económica y social. Sobre el trabajo crítico en torno de Smith, Ricardo, Bailey y Proudhon, la superioridad queda demostrada en tanto él es "real", como teoría de la forma, teoría del conocimiento y explicación del mecanismo económico. No es el único mérito de este libro de Brentel el dilucidar, a partir de momentos históricos decisivos, la verdadera dimensión crítica de la teoría de Marx por sobre su punto de partida metafísico. Edita Westdeutscher Verlag.

MASOTERAPIA

Masaje contra el stress
Contracturas musculares
Masaje vertebral
Shiatsu (técnica japonesa)
Dígitopuntura

EDUARDO MILEO

97-5531

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

JULIETTE IGIER

PROFESSEUR DE FRANÇAIS
TRADUCTEUR
ESPAGNOL - FRANÇAIS
FRANCES - ESPAÑOL

GURRUCHAGA 176
TEL. 854-2535/ 795-1786

Blanchard ha de saberlo, sin duda: él no será ni el primero ni el último de los poetas que deba sufrir la insensatez de un veredicto. La historia puede comenzar, para la modernidad, con *Les fleurs du mal*, y vaya a saber uno cuándo acabará. Es lo que ocurre, inevitablemente, cuando la crítica se torna tribunal (y viceversa). Así, desde un tribunal, Susana Cella reseña (líquida), en Babel de noviembre, los dos libros más recientes de Blanchard. Como no halla la "calidad necesaria para sustentar una (¿estética?), la crítica se entrega a una desencaminada descripción de los aspectos más asibles (asibles porque los ha descontextualizado) de *Gaucho concreto* y *Guascalía* o el éxtasis esquimal. En el camino no sólo sucumben otras posibilidades de lectura; también se hace gala de una parcialidad y un repertorio de prejuicios lamentables, casi pueriles. Por ejemplo, respecto a *Gaucho concreto* se dice que "el texto traza frases que se configuran en la página en disposiciones diversas"; esto, dentro de la axiología de la reseña, constituye una más entre las tantas limitaciones del libro. Uno no puede menos que sentir perplejidad ante esta actitud crítica que intenta calcinar no digamos ya su objeto específico, sino previsiblemente toda la poesía transmitida en forma escrita desde los orígenes hasta la actualidad. Propuestas de páginas en blanco aparte, ¿deberá el poeta dejar de trazar frases o fragmentos de frases sobre la página en disposiciones diversas para que aflore, entonces, la "calidad"? ¿Sólo después se podrá plantear "un conflicto de estéticas"? ¡Vaya problema!

Líneas más abajo, al referirse a *Guascalía*..., Cella —a quien evidentemente le encanta la asertividad (lo terminante, lo conclusivo de la asertividad)— adhiere al común aserto: "para muestra basta un botón" y, citando cuatro palabras de un libro de 48 páginas (presa de denunciados recursos estrábicos de estos textos de Blanchard, pero inmovilizada por ellos) da cuenta del "infortunio" de la totalidad. Habrá que desear que no surjan demasiados epígonos de esta modalidad crítica (expeditiva, por cierto) o habremos aprendido, por fin, Cómo Acabar De Una Vez Por Todas Con La Cultura. Un ejemplo más sobre lo que escribe Cella en la mentada reseña: "Lo que se lee (en *Guascalía*) es el cumplimiento del moralista esclavo de repetir de todos los modos a su alcance aquellas palabras que obsesionan a los adolescentes (no hace falta citar). Como una película pornográfica, el espectador, dejando de serlo, se decepciona ante tanta obviedad". Largo sería desmontar los presupuestos que subyacen a este veredicto; resulta penoso —sin embargo— lo del "moralista" enunciado como algo que va de suyo: tuve que leer varias veces *Guascalía* para tratar de entender, sin éxito, a qué se refiere Cella, y el problema es que no sé todavía a ciencia cierta qué palabras obsesio-

El gaucho como esquimal y viceversa

Réplica al comentario de Susana Cella sobre los libros *Gaucho concreto* y *Guascalía* o el éxtasis esquimal de Enrique Blanchard (Babel Nro. 20, pág. 45).



nan a los adolescentes (¿se referirá a "balumbos", "dactilogo", "estendijarse", "moebius", "oxear"?). Aunque sospecho que la crítica alude a instancias léxicas tan atroces como "culo" (precisamente una de las cuatro citadas). Como no se trata aquí de "un conflicto de estéticas", no podré preguntarle a Cella si este nuevo decreto afecta también, entre otros, a Arquiloco, Catulo, Rabalais, Quevedo, Oliverio y Osvaldo Lamorghini.

Una capacidad tan consumada para llevar a cabo maniobras de exterminio no podría arribar a otro hallazgo que no fuera el de la "obviedad", por lo demás, un hallazgo impensable en una sensata apreciación de estos dos trabajos de Blanchard. Por eso, si se tienen en cuenta todas las garantías, tabúes y veredictos que circulan por la reseña en cuestión, sólo cabe interpretar —en medio de tanta mala leche— la afirmación "el espectador deja de serlo" como un lapsus: aquí, sin duda, diré que coincido con la crítica, más allá o más acá de nuestras respectivas experiencias con las películas pornográficas. ¿Habrá que explicarle a Cella aquello que no supo ver: que la primera parte de *Guascalía* no se llama arbitrariamente "B", sino que el texto trabaja a lo largo de sus tres secciones con las formas de esa ini-

cial enmayusculada, "acabando" en los "iglés / glúteos" de los esquimales del final, en el "culo" del libro, del mundo puesto en espejo con nuestros "gauchos concretos"? Se pueden rendir distintos honores al apellido de uno y el que Cella rinde al propio es bastante magro: Jameson retomó para título de uno de sus libros, un pavoroso sintagma de Nietzsche: "la cárcel del lenguaje". Yo no podría menos que respetar los gustos de Cella si ella no insistiera en presentarlos como un misterioso código estético que jamás podremos alcanzar porque no estamos a la altura de sus afirmaciones. Pero, tal como aparecen planteadas las cosas en la reseña, sólo se me deja lugar para deplorar el discurso de alguien que pretende hacer de su *cella* una cárcel donde los tribunales y los críticos puedan confinar a la poesía, toda vez que la poesía les resulte incomprensible.

Pasemos ya a los textos de Blanchard, que son los que verdaderamente cuentan: quizás haya que leer estos dos trabajos como una posdata, escrita a regañadientes, después de los ocho libros que ya había publicado el autor. Blanchard es uno de los pocos poetas que ha llegado a construir una forma diferenciada (una forma de la experiencia) para cada uno de sus libros. Desde que co-

nocí el segundo de ellos (*Silueta de polvo*, abril de 1982), he seguido esa especie de lucha que viene librándose contra la forma "poema" en la historia de sus libros —toda una búsqueda con el cuerpo (cambiante) que se hace en cada texto y que ha llevado una y otra vez al autor (preocupado casi prioritariamente por la resolución o el hallazgo de una estética) a reescrituras y reediciones de lo "ya hecho". Esa misma búsqueda lo ha condenado a la revulsividad, a una tentativa incansable y ardua en la zona de los límites. En este sentido (y más allá de las notas aclaratorias que *Gaucho* y *Guascalía* traen en sus primeras páginas —y que Cella parece no haber leído—, notas que ubican estos libros como producciones atípicas respecto de los anteriores de Blanchard), podría pensarse que estos dos trabajos continúan, en forma excéntrica, un largo empeño en el laboratorio de la escritura del autor. Y tal vez entonces podrá comenzar a leerse la lúcida elección (como destino del nuevo experimento) de estos "gauchos de la gauceta", gauchos muy concretos que huyen poco menos que despavoridos al "viejo continente" tras recurrentes vejaciones, y de esos "éxtasis" de los esquimales arrinconados en sus "iglés" (o en sus "glúteos"). Dos casi disfraces, pues, dos lenguas muertas o tribus humanas para las que el goce ha sido definitivamente esquilmado. Posdata escrita a regañadientes, como dije; pero también posdata entregada ahora casi "en broma", en otra clave de escritura; posdata en dos libritos de atípica brevedad para este autor, y casi "broma" (que el lector no querrá soslayar si quiere gozar ahí dentro) de la que hablan sus llamativas presentaciones físicas (formato chico, tapas kitsch, algo naïf, pop, "Ediciones Piratas") contrapuestas a "serias" contratapas provistas de elaborados textos que son manifiestos exclusivos para estos libros, o guiones donde campea el signo de la expulsión, de la desaparición de enteros grupos humanos. De otro modo, *Gaucho* y *Guascalía* como dos "juegos" (que bien leídos acabarían convirtiéndose en sendos trenos a "tribus" en extinción), y también la prueba y el descarte, quizás definitivos, de sus formas. Guachos gauchos y esquimales (¿poetas?) privados del lugar del goce, concretados (contra la celda de Cella) en insalvables deslizamientos —nunca aquietados—: que es así, me parece, como esos textos plantean su resistencia a la negación del goce que cualquier discurso que se piense en el centro de la verdad viene a imponer. Así de sencillito, pero justamente lo contrario de lo que Cella pudo leer; justamente así como los gauchos del sur y los esquimales del norte son "ciclanes" (quizás otra de las palabras que Cella no cita, porque, ya se sabe, son las predilectas de esos promiscuos seres que todos conocemos como adolescentes).

Alejandro Palermo

CUANDO LOS MINUTOS CUENTAN, CUENTE CON NOSOTROS



Frente a una crisis de salud, un minuto es demasiado tiempo.

La emergencia sucede sin aviso. Y cuando sucede, cada segundo resulta decisivo. Por eso, para contar con la respuesta más rápida y segura, asóciese a Emergencias S.A.

Las 24 horas del día, los 365 días del año.

Emergencias S.A. está siempre lista para dar una respuesta inmediata a los estados críticos. Sin límite de fechas o de horario.

Un costo mínimo para su máxima seguridad.

Contar con este servicio tan trascendente para su tranquilidad y la de su familia, tiene un costo mensual mínimo.

Asóciese a EMERGENCIAS S.A. Cabildo 308 - Tel.: 449-4444 o al 782-4251, 781-9493, 781-5213, 785-3633 y 781-5154

El Divino Convertible, Sergio Bizzio

El pasaje

Conocí *Mínimo figurado* y *Gran salón con piano*, dos libros de poemas breves y atormentados. A su autor, algún dios vigilante se le despertaba sobre el hombro a la hora de escribir. ¿Qué estás haciendo?, chillaba. El dios tenía implantado sobre sus hombros un icosaedro de cristal; el icosaedro giraba a impulsos de la petición de sus facetas: rostros móviles, anhelantes. Ladrón o policía, el dios variable denunciaba cada palabra hasta que su portador escarbaba en los abismos, en los huecos del sentido que se desgarran cuando no miramos con cierta razonable precaución. Creemos escribir, y en realidad cargamos sobre la espalda a nuestros padres, y con ellos vamos hacia las llamas o el agua. Ah, Troya no se ve sólo cuando se esconde el rostro en sus muros. A fin de cuentas, tal vez todo sea una política de la distancia conveniente. El muro: arañas, y las letras se saltan a los ojos. Hay una distancia entre la letra y el mundo. En general el mundo es plano, aunque tienda a asumir cierta distancia orbicular. A la letra poética de Sergio Bizzio en algún momento le quedaban abiertos los rumbos de la locura, la muerte o la fe. Había escrito, animosamente, un catastro completo de las ruinas de la perfección, un mapa exhaustivo de los paisajes del Paraíso después de la batalla. *Los pies en el agua, la luna sube sobre los pinos, uno mira alrededor, y ¿qué?* Enfrentado a la elección trivial, algún novelista francés optó por hacerse sacerdote. Pero Bizzio no: de una pirueta se hizo, ¡zas!, poeta novelista. Y escribió *El Divino Convertible*.

El Divino Convertible es una novela dichosa y la crónica de un amor infeliz. En la novela, el mundo despliega su cascada de luminosos detalles, minúsculos —bastoncillos como líquenes flotando en el cosmos acuoso de una pupila en irritación; vasos cuadrangulares donde beber es ver caer; espléndidas montañas de mica... Detalles de proporciones. Hay un dispárate, claro, pero ese tiro no es tu infierno, lector: es la desdicha real, lo inapreciable. Sobre lo inapreciable se trama esta fiesta del verano, la que escribió un autor suelto de hombros, ya sin angustia, sin ansiedad. Ya no tensión, sino control extremo: entregarse ecuaníme a todos los goces y todas las atenciones que promueve el escribir. Una política de la distancia conveniente: más acá, la refracción destruye los objetos. Más allá, lo que se ve es sólo la cosa misma flotando sobre la planimetría general. Bizzio encontró el relieve: justo allí, es el sitio donde lo real destella.

Ahora deberíamos convenir: *El Divino Convertible* es obra de un intenso realismo; es la obra que puede escribir alguien dotado de un agudísimo poder de percepción. Sergio Bizzio —tranquilo— vuelve universal lo particular; esto es, particularizable. Juan —o Carlos— tamborileando su ritmo africano con un mate lleno de yerba que en verdes grumos va cayendo en el tacho de basura como otro episodio

de la lucha de algunos insectos por confundirse con su "ambiente natural". Enemigo de la reducción, *El Divino Convertible* parece conferir idéntico valor a todos los elementos justo ahí: Bizzio puso el diamante a cabecear como un dios de infinitas miradas, más afecto a la contemplación que a la intervención. Es esto, es esto. Tal vez el ojo de la mosca sea la línea de separación entre el poeta y el novelista. Para los que sólo somos novelistas, el ojo de la mosca (su hipertrófica visión) es nuestra entelequia; pero el acto poético es lo más. La lengua poética es nuestra ilusión perdida, y lloramos y nos lamentamos ante sus piedras humeantes. Tuvimos la percepción, pero no el destino. Sin embargo, Sergio Bizzio no. Es curioso: ganó lo que le faltaba sin haber perdido nada en el cambio. Tal vez exista una fórmula, tal vez Bizzio sea dueño —como algunos, muy pocos otros— de un secreto, pero, ¿por qué habría de revelarlo? O mejor di-

Sergio y yo

El libro es una edición de autor. Todo libro es una edición de autor: paga el autor o financia un editor apostando a que las ventas superen el *break-even-point* a partir del cual podrá capitalizar el setenta y cinco por ciento de las utilidades producidas por el libro. *El Divino Convertible*, junto a un par de novelas recién aparecidas, inaugura otra modalidad de la edición de autor: la Beca Antorchas (*). Está la Fundación Antorchas, que anualmente convoca becarios y hay personas que escriben y comparecen con sus manuscritos ante un jurado que elige obras y provee los fondos para que la editorial preferida del autor pueda integrar el libro a su catálogo sin mayores compromisos patrimoniales. Eventuales beneficios de la publicación se reparten equitativamente entre autor y editor, quedando para la institución patrocinante de la beca y para los empresarios que donaron los fondos la satisfacción de haber contribuido a la



cho, ¿por qué no leerlo? Quién sabe, quizá en *El Divino Convertible* se observe la combinación que al poeta le permitió ser el novelista que trazó ese geométrico entrelazamiento como un baile de la razón en fuga hacia su nivel más alto. Siempre, en la espiralada noche de las noches, cuando todos ven estrellas fugaces, habrá quien vea un vehículo que sube al cielo, y es Carnaval.

Daniel Guebel

cultura —a los creadores, a los pequeños industriales del libro— y de ver anualmente renovada la corriente de autores que eligen *someter* sus obras al comité de críticos y funcionarios que distribuyen el dinero.

El libro fue presentado en el ICI de la calle Florida, una agencia del Estado español. Compartí con el novelista Guebel el rol de presentador y por eso redacté esta nota para Babel aunque no pertenezco a su plantel de colaboradores. En la presentación procuré intercalar la celebración del autor y la obra con algunas reflexiones sobre los nuevos vínculos que en esta primera etapa de la Revolución Productiva comienzan a tramarse entre los escritores y las corporaciones empresarias por vías de la creciente intervención de fundaciones y agencias diplomáticas en la distribución de la cultura. Del ICI de la calle Florida destacué la mirada —sonriente, irónica—

que desde su pequeño retrato, cerca de la salida, emitía Juan Carlos Borbón sobre las nucas y las espaldas del público asistente. El origen divino que reivindica la institución monárquica me remitió al título del libro. Pero la fecha del evento —siete de noviembre— me impulsó a referir cómo los intereses hispanos, que desde ese mismo día co-

menzaban a monopolizar nuestras comunicaciones telefónicas, ya venían contando prácticamente con el monopolio de nuestras comunicaciones aeronáuticas y de nuestra provisión de libros y estaban disputando con éxito, contra la confitería Clásica y Moderna de la avenida Callao, el monopolio de los medios —o ámbitos— de la comunicación directa entre autores y público. Por un instante, quizás a causa de la embriaguez que provocan las miradas del público —tantas chicas— o por la embriaguez que provocan los monitores de tévé que generosamente disponen estos *godos*, alcuné que algo sanmartiniano empezaba a flotar en el aire. Pero debía hablar del libro y el mayor elogio que me vino a la mente fue comentar que yo, reticente a la presentación de libros (sólo presenté, en 1982 y 1983, *La partera canta* y *Arturo y yo*, ambos de Carrera) había aceptado y agradecido la oportunidad de celebrar en público al autor y a su primer novela. Y puesto a hablar de Bizzio, cuya obra conozco y admiro desde sus primeros borradores, indiqué la importancia de *Mínimo figurado*, un libro que, publicado en 1988, ya se había convertido en un poemario de referencia para poetas como Gianuzzi, Padeletti, Carrera y —cómo callarlo— mismo yo. Sobre la relación de un poeta con la narrativa señalé el riesgo de cierta *conversión*: que un circunstancial éxito de prensa o de público viniera a imponer en Bizzio el sistema clasificatorio vigente según el cual la producción de novelas legibles y atractivas como la suya supone el paso a un género mayor que el de la abnegada y anónima composición de poemas cifrados. En un ámbito asolado por la prensa, los intereses empresarios y de fundaciones y la presión del sentido común que reclama la Revolución Productiva, nadie está suficientemente amparado contra las fuerzas que indican los caminos debidos. Por fortuna, en *El Divino Convertible*, Bizzio no reprimió las fuentes que lo dotaron como el poeta más jugado de su generación: esa costumbre de convocar en él voces ininteligibles y esa perseverancia por tramarlas en textos sin convertirlas en mercancía comunicacional. En un poema reciente Bizzio anota algo sobre *las hojas de los libros que transcurren como la primavera, libros del deseo de agradar*. Creo que es un poema dedicado a su novela y me evoca lo que más me agrada de ella: la libertad, libre de todo cálculo, con que a partir de una parodia de "los divinos" de los medios, construye un personaje —llamado Sergio Bizzio— que es la expresión máxima de esa megalomanía divinizada que siempre asiste al proceso de autoproducción del autor. El relato lineal de la novela opone dos personajes bien conocidos: uno real —Bizzio, el artista y su utopía política— y otro no menos real por arquetípico y frecuente, la pequeña y trepadora periodista colonizada, esa mujer que todos vemos casi a diario. De esta oposición queda un saldo narrativo: el artista, reportado, sigue para siempre flotando en su paraíso de referencias enigmáticas y sueños de poder. Ella, la mujer de la prensa, repta por la novela consumiendo las sobras del festín: limitada a fornicar con un sirviente, ese amor terreno la encharca en la cotidianeidad trivial de la que sólo pudo salir, por un momento, sometiéndose a la palabra del artista.

Fogwill

(*) Se trata de las publicaciones *El coloquio*, de Alan Pauls y *Carne de tesoro*, de Liliana Lukin

SERGIO BIZZIO

EL DIVINO
CONVERTIBLE



El Divino
Convertible, Sergio
Bizzio, Catálogos.
Buenos Aires, 1990,
239 págs. Alrededor
de A 60.000

Lo más oscuro del río.

Luis Gusmán.

Sudamericana. Buenos

Aires, 1990, 168

págs. Alrededor de

A 55.000



Hay algo que se reitera en Gusmán y constituye uno de los momentos fundamentales de su poética, que podría nombrarse de la siguiente manera: escribir un relato implica trabajar sobre las palabras que caen de un corpus previo. Esto, que podría decirse, no es una novedad que Gusmán haya colocado en la literatura argentina, si encuentra, en el conjunto de sus textos, una resolución específica y una respuesta contundente a las cuestiones acerca de la escritura y de lo que significa que un relato sea construido a partir de un conjunto de palabras previas.

Al problema de cómo incorporar lo que se lee a la escritura y cómo hacer de la lectura un relato, es decir, cómo hacer narrable eso que se lee, habría en la Argentina de los últimos veinte años dos respuestas destacables, precisamente, por estar fuertemente diferenciadas: una pasaría por *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y la otra por *En el corazón de junio*, de Gusmán. Leer, leer, por supuesto es el insulto lamborghiniiano, pero antes, mucho antes, es toda la genealogía de Borges. El linaje de los que leen y que sólo pueden escribir sobre eso; el prestigio de los lectores que deja, en la novela argentina, el espacio de la biblioteca como figura imprescindible. La novela hace, entonces, de una de sus marcas de formación, también su anécdota, para contar cómo se escribe un libro de lecturas. La figura del que escribe supone, entonces, la figura previa del que lee.

Pareciera que el relato debe formar por lo menos una imagen de lectura, para que pueda tener acceso a algún tipo de prestigio. Evidentemente, la resolución de Gusmán es bastante más delicada, ya que logra prescindir de una voz cantante que sea la portadora de saber en la novela. En *El corazón de junio* evita ese paso violento que hay en la novela de Piglia entre lo que se narra y lo que se lee. Piglia precisa, para resolver esta cuestión, encontrar una voz que medie entre ambas zonas y que opera como una especie de *diskett* puesto a funcionar para decir qué es la literatura, cuál es el lugar de Borges o de qué manera se puede leer a Kafka. Digamos que, la segunda parte de *Respiración*, es una cómoda compilación de los ensayos y tesis de Piglia, publicados en distintos momentos y reiterados en una cantidad notable de ocasiones.

En *El corazón de junio* funciona de otra manera, porque allí la literatura pasa a través de una máquina de narrar que es lo suficientemente potente como para construir un relato a partir de las palabras de base de otro. La novela puede prescindir de la voz cantante del que lee, porque la figura de

la lectura está en la base del relato, y el que narra cuenta ese proceso de formación. Como se puede leer en "Tennessee": el mejor lugar para aprender acerca de un crimen surge de aquello que uno ha leído.

Leyendo *Lo más oscuro del río* y observando fundamentalmente relatos como "Tennessee", "Los Glosters" y "El fondo de las cosas", se puede pensar que estos relatos, como los anteriores, son verdaderas operaciones de lectura pero que, además, se constituyen como momentos de expansión. Esto es: que el conjunto de los cuentos trabaja sobre puntos de densidad previos y que todo su movimiento consiste en expandirlos. Es decir que, ahora, la máquina de narrar se dedica a leer los textos propios. Podríamos pensar, incluso, que el conjunto de textos de *Lo más oscuro del río* son distintos momentos de expansión de la línea que cierra "Darkness" en *En el corazón de junio*: las voces que llegan desde el río están cada vez más próximas.

Para hallar un relato en *Lo más oscuro del río* debe haber, por lo menos: un relato previo no ligado a la escritura, es decir, que encierre algo del orden de la voz; alguna cuestión ligada al linaje y un conflicto en el orden de la filiación; por lo menos un delito en la base; la cadena del agua; la cadena del artista junto a la cuestión del nombre propio y del nombre falso; la cadena de joyas, sedas y reliquias (los brillos); la cadena previa y el dinero. Las palabras y las voces que llegan del pasado construyen la figura previa sobre la cual se narra. Pero esa figura previa siempre está presente: o pertenece al orden de la voz, entonces es la voz de la abuela y del tío en "Los Glosters" o la de Maci en "El fondo de las cosas", o pertenece al orden de la escritura, entonces es la figura del *jockey*, las "plumas", el "ataque al corazón", los "altoparlantes en los árboles" o el hermano muerto.

Los relatos se escriben sobre palabras que caen de un corpus previo. Es decir que un relato sería, de alguna manera, un movimiento de reposición. El artista trabaja con una serie determinada de restos, que refuncionaliza e integra a un contexto determinado. Esta es, en parte, la ilusión de Nelson en "Un asunto de animales" y todo el trabajo de "Tennessee", ya que allí lo que se narra es cómo hacer un relato a partir de un conjunto específico de citas.

Aquello que se puede leer en estos textos como línea de base sería: donde haya una zona oscura, allí puedo ir a narrar algo, siempre que alguien cuente una historia pasada que tenga,

en su interior, alguna forma de delito. Qué es lo que nos llega del río o qué es aquello que el río podría devolvernos. Las voces cada vez más próximas y los "cadáveres pasajeros" que reclaman desde el fondo del río en "Darkness". O esa voz oscura en "El camino del Real". El río Liffey o el de la Plata: los brillos y los cuerpos velados en el corazón de junio, a una impecable distancia del frasquito. La forma delicada de narrar la política, que recuerda que *En el corazón* puede leerse como un tratado del terror y de la forma en que esa oscuridad puede ser relatada. El agua pesada, viscosa del río, trae relatos pero también los esconde. Las voces cada vez más próximas; las voces y las palabras que vuelven. Todo esto, además, se escribe entre los nombres de la dedicatoria y el epígrafe.

Fernando Murat



RECIENVENIDOS

Tamara. Averbach, Mágina y Sial, Odino. Ediciones Otamendi. Buenos Aires, 14 de noviembre de 1990, 4, 080 kg. La distensión característica de los tiempos ha unido los destinos otrora antagónicos entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. La autora, especialista en literatura norteamericana, eligió para su última obra un nombre tan ruso como Tamara. Celebramos desde estas líneas el fausto y clanculesco acontecimiento.

Recuerdos de la medianoche. Sidney Sheldon. Emecé. Buenos Aires, 1990, 334 págs. Una joven ha sobrevi-

vido a un atentado contra su vida y vive secretamente en un remoto convento griego. Un multimillonario amante, coleccionista y don Juan es el hombre inescrupuloso, incapaz de perdonar a sus enemigos a cuya suerte está unido el destino de la joven.



OCTAVIO PAZ Premio Nobel 1990

N O V E D A D

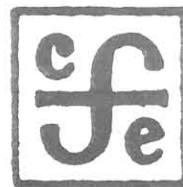
*Pequeña crónica de
grandes días*
EDICION ARGENTINA

*Sor Juana Inés de la Cruz
o Las trampas de la fe*
3ra. EDICION ARGENTINA

El laberinto de la soledad
EDICION ARGENTINA

Libertad bajo palabra
EDICION ARGENTINA

En nuestro fondo editorial: *El arco y la lira • ¿Aguila o sol? • La estación violenta • Xavier Villaurrutia, en persona y en obra • El laberinto de la soledad • Posdata. Vuelta al laberinto de la soledad • Pasado en claro • México en la obra de Octavio Paz. Tomo 1: El peregrino en su patria. Tomo 2: Generaciones y semblanzas. Tomo 3: Los privilegios de la vista.*



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Suipacha 617 (1008) Buenos Aires.

Tel.: 322-0825/9063

Fax: 54-1-322-72-62

Pieza de verano.

Christa Wolf. Seix Barral.
Barcelona, 1990, 187 págs.
Alrededor de A60.000



¿Qué hace que algunas hebras —algunas hierbas— salten de *Pieza de verano*, tejida en la década de los '80 por una consagrada alemana del este, Christa Wolf, a *To the lighthouse*, escrita en la década del '20 por Virginia Woolf?

¿Es la resonancia casual de los *Principia Ethica* de G. E. Moore asociados para siempre al grupo de Bloomsbury? "Las cosas más importantes que, desde hace mucho tiempo, conocemos o podemos conocer son ciertos estados de la conciencia que pueden describirse aproximadamente como el placer de las relaciones humanas y la satisfacción que producen las cosas bellas. Sólo por esos caminos encontrará cada uno su justificación en el ejercicio de cualquier tarea pública o privada..." Sí. De una narradora a otra, de una narración a otra, está el eco recíproco: el *racconto* de la frustración de la escena bucólica impostada. La construcción de un paraíso que escape al vacío personal y la impotencia histórica: la huida de la ciudad por *real* y el intento de *insularizarse* en comunidad con las amistades. Una voz de mujer que hace una alquimia con el material más pegado a su propia vida.

"Nosotros queríamos estar juntos. Muchos animales tienen este afán mucho antes de ser llevados al matadero. Un símil que no tiene justificación pero que tampoco se retira... Cómo puede uno renunciar a regresar, por lo menos en espíritu, a los lugares que, ahora áridos, en otro tiempo fueron capaces de tejer ese material evanescente al que se da el nombre convencional y vergonzante de felicidad. Tiene uno que ceder a la tentación. Pero ¿se puede? Volver a recorrer aquellas tierras. Tender aquel cielo. Seguir los movimientos de aquellas figuras reunidas por la casualidad como un niño sigue con el dedo las líneas de un laberinto sin hallar la salida".

Y sigue, en *Pieza de verano*, la pregunta de la voz cantante: ¿para qué la denostada belleza; un saldo elegíaco; retazos lumínicos que quedan en la escritura que describe la muerte.

También de Wolf a Woolf va el recuerdo asociativo, asistemático; 10 años, un día o viceversa. En fin, Christa Wolf no puede más que hablar desde sí, que en este caso es un forma de no "hablar de...". Huir al campo con el caballo y allí esperar, por aquí, la saña lírica de los cangrejos muriendo en el agua hirviendo junto al vino, allí la búsqueda, desencuentro y carcinoma de los cuerpos, el incendio en los pastizales, es la forma de nombrar el peso de una historia que parecía entonces suspendida, que se quiere y no se quiere determinista.

El campo fue también una moda de los '70 para los intelectuales del otro lado de la pared. Cuando no podían adivinar el éxtasis de un desenlace con azaroso, desesperado, ineludible final. Cuando también creían en una detención de la historia y en una caducidad de las ideas, desde otro punto de vista. Todo esto es inseparable de la narración —la soquete, pero como una huella intuida, no descripta, en el dibujo de esa *ista*, donde unos amigos, un conjunto de pares, víctimas o victimarios de la historia simulan movimientos elementales del hombre primario. Una huida hacia las cosas para que la voz predominante vaya a buscarlas después en las palabras.

Es otro tipo de ficción marcada por el Este. Hay una voz cantante, autobiográfica, pero que sin simular su presencia no fastidia, es liviana (no *soft*). Tampoco está interesada en la denuncia sentenciosa que utiliza la ironía en pro de un supuesto mundo de espíritu olvidado.

Roxana Páez

El guardián de Ardis.

Susana Constante. Ediciones B. Barcelona, 1989,
162 págs. Alrededor de
A 90.000



Aunque nacida en Argentina, Susana Constante es una escritora española. En 1978, dos años después de haberse instalado en ese otro país, gana, con su primera novela, el premio "La Sonrisa Vertical". A *La educación sentimental* de la señorita Sonia le seguirán *La creciente* y *El guardián de Ardis*.

El casticismo neutro de su último libro no escatima una voz argentina. Aquel aleph "inajenable" de Carlos Argentino Daneri sufre una transfiguración literaria porque *El guardián de Ardis* se inscribe en el vértigo del cuento de Borges. Y, para enunciarse, la historia se ve compelida a diseñar un espacio: Ardis, la casa georgiana en la que una pareja urdirá sus desencuentros. De los dos, él se arrogará el pronombre, ella —en cambio— necesitará llamarse Edda.

En la casa "resultaba difícil distinguir la piedra de los árboles, el cristal de las nubes, lo construido de lo creado", al menos para él, en quien la exuberancia de su América natal no había podido ser borrada por la rigidez inglesa. Los límites únicamente se le ofrecían para ser desleídos. No así a su mujer; Edda había disciplinado el exceso de la India de su infancia, ella "era la realidad, la objetividad triunfante".

Como reinstalando sus más férreos límites, toda casa convoca una tradición, una línea genealógica que, en Ardis, se lee femenina: Edda, su madre, sus hijas mellizas. Gineceo inexpugnable, "la suya era una familia donde sólo las mujeres duraban, donde sólo ellas quedaban como testigos y continuadoras de la vida". Pero la entronización de lo femenino encuentra su origen en alguna marca: Mary Wortley, antepasado de Edda, la dueña de un autómatas traído de Turquía.

Es la muerte del hijo menor de la pareja lo que lo lleva a él a descubrir el muñeco turco en el desván, y allí encontrará el aleph. Por ese punto en el que convergen todos los puntos la casa encuentra su fractura; esa falla que Edda evitó disciplinadamente pero por la cual se perderá su marido. El tiempo, por su parte, pierde el hilo y la simultaneidad de los hechos adviene, imponiéndose. Pero como la simultaneidad de la visión no puede traducirse, en palabras, más que en el suceso sintagmático, la falla puede ser releída en relación con el lenguaje.

El guardián de Ardis es una novela sobre los puntos de vista, pero no es allí donde puede encontrar lo mejor de sí misma. Es, también, una novela errante, pero la lectura se sofoca cuando no la dejan más que repetir un peregrinaje sintagmático del protagonista por diferentes tiempos, como si sólo se pudiera perseguir vientos en una llanura que, acopiando palabras, provoca lo contrario: abundante ornamento, poca cosa.

El guardián de Ardis es, además, una novela sobre el lenguaje; cuando detiene el flujo de la escritura para volverla objeto, sin brillar por su originalidad, reaviva el interés, despertando al lector. Un lector que, ni ebrio ni dormido, podría pasar por alto que la intertextualidad de esta novela sobre la literatura les pide a los varios textos que profiere, más que una posibilidad, valores en préstamo.

Adriana Amante

Las parroquias de

Regalpetra. Leonardo
Sciascia. Trad. de Rossend
Arqués. Alianza. Buenos
Aires, 1990, 280 págs. Al-
rededor de A 80.000



"Creo que en la razón humana, y en la libertad y la justicia que derivan de la razón", se lee en las primeras páginas de *Las parroquias de Regalpetra*; y más adelante: "He intentado contar algo de la vida de un pueblo que quiero y espero haber dado a entender lo lejos que está este tipo de vida de la libertad y la justicia, o sea de la razón". Hay cierto escepticismo en Sciascia que, paradójicamente, hace de la literatura una cuestión de fe. Porque de entre los absurdos que la Historia convalida, la escritura intenta extraer alguna mínima lógica. Tarea de documentalista, que aprende a leer entre líneas la parte oscura de la Razón.

Escribir es testimoniar y testimoniar es, inevitablemente, denunciar. En este sentido, Sciascia es un escritor profundamente moral, de la misma manera en que lo fue Camus. Ya en este texto temprano —ahora reeditado treinta años después— como en toda su obra, Sciascia acusa a la Historia de pertenecer al reino de la impostura. Su "curso natural" no es más que cierta orientación de clase que impone su óptica como cosmovisión inalterable.

En numerosas ocasiones Sciascia se ha servido de la forma de la novela policial. No de su estructura, ya que la transparencia lógica que reclama el policial se ambigua en los relatos de Sciascia desde el momento en que entran en juego las intrigas políticas. En el entramado de la corrupción, los enigmas se enredan y la verdad termina extraviándose entre los meandros del poder. En *Las parroquias de Regalpetra* es la forma de la crónica la que ocupa ese lugar que el policial tomará luego en la obra de Sciascia. Por detrás de la diáfana descripción de los hábitos y costumbres de un pueblo se insinúan, amenazadoras, las fricciones políticas y sociales demasiado tiempo suspendidas.

Pueblo chico, infierno grande. Regalpetra tiene algo del Racalmuto natal de Sciascia pero, sobre todo, quisiera sintetizar la matriz de la opresión. En esa maqueta a escala, las recurrencias a la Inquisición y al fascismo deberían leerse como metáforas de la injusticia legitimada por el Estado: "La seguridad del poder se basa en la inseguridad de los ciudadanos". Por eso no es casual la publicación, en el mismo volumen, de *Muerte del Inquisidor*, ensayo narrativo (o narración ensayística) sobre un extraño caso verídico de la Inquisición en Sicilia. Aquí, el delito por el que se castiga a Fray Diego se vincula a una pionera reivindicación de los derechos de los desposeídos. Al pie de la hoguera, el condenado sentencia: "Dios es injusto". Lo que los familiares del Santo Oficio no consiguen catalogar dentro de las herejías conocidas es aquello que la burguesía de Sicilia ha logrado conjurar: "El regalpetrense piensa que está escrito en su estrella que tasas e impuestos caigan sobre él de forma encarnizada".

Sólo separadas por el tiempo, *Las parroquias de Regalpetra* y *Muerte del Inquisidor* son parte de ese texto único que Sciascia nunca dejó de escribir. Si hablan de lo mismo, si persisten en hablar de lo mismo es porque, mientras la injusticia continúa ensañándose a través de los años o las ediciones, la denuncia insistirá en agujerear las adormecidas tierras de la amargura.

David Oubiña

RECIENVENIDOS

Oscuremente fuerte es la vida. Antonio Dal Masetto. Planeta. Buenos Aires, 1990, 259 págs. El autor de *Siempre es difícil volver a casa* y de *Ni perros ni gatos* nos conduce a través de un viaje por la memoria que retrotrae a la protagonista a su origen pueblerino en el norte de Italia. La narración introduce, con el paso de los años, luchas obreras, la Gran Guerra, el

advenimiento del fascismo, la resistencia partisana y la partida hacia América.

El desorden de tu nombre. Juan José Millás. Alfaguara. Buenos Aires, 1990, 172 págs. Julio Orgaz, ejecutivo de una empresa editorial, se enamora de una mujer que le atrae inexplicablemente y a la cual encuentra cada martes y viernes a la salida de la habitual consulta al psicoanalista. El autor se entrega —según se lee en la

contratapa— a modificar los grados en que la existencia suele imponer sus significados.

El ahijado. Oscar Hermes Villordo. Planeta. Buenos Aires, 1990, 167 págs. El autor de *La otra mejilla* imagina en su novela una Buenos Aires marginal en la cual el deseo insaciable y la búsqueda del amor provocan numerosas peripecias nocturnas. Obras en construcción, descampados, bares periféricos, cárceles y carpas de

circo son algunas de las escenografías recorridas por el protagonista y narrador homosexual de esta novela.

Realidad nacional desde la cama. Luisa Valenzuela. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1990, 106 págs. Se puede leer en la solapa: "Las consignas de este demoledor personaje que es nuestra realidad nacional se han metido en los gestos, las con-

ductas y el corazón de las personas. A través de la sátira y el grotesco, Luisa Valenzuela ha compuesto un fresco aterrador del país, donde el humor, la ironía, la vibración literaria y la desesperada voluntad constructiva abren una luz en la opacidad sanguinaria de nuestra vida cotidiana. Luisa Valenzuela es autora de *El gato eficaz*, *Cambio de armas*, *Cola de lagartija* y *Novela negra con argentinos*.

El Club de la Buena Estrella. Amy Tan. Trad. de Jordi Fibla. Tusquets. Buenos Aires, 1990, 338 págs. Alrededor de A 95.000



Desde Safo hasta aquí sabemos que las mujeres son tan capaces como los hombres de crear una gran literatura, pero, a pesar de todas las Virginia Woolf que pululan por la Historia, no se puede dejar de presentir que la literatura femenina todavía está en deuda con esa otra literatura mayor: la literatura humana. Esta 'deuda' se somete, en principio, al orden de la estadística y en *El Club de la Buena Estrella* (The Joy Luck Club), Amy Tan no hace sino ratificar este lamentable censo. El libro, por cierto, no es deplorable, y posee ráfagas de inobjetable poesía ("Mi aliento parecía el humo de un voraz incendio"), pero todo acaba ahí: en ráfagas, y el placer de la lectura se ve ensombrecido a cada momento por historias del 'american way of life' más dignas de Sinclair Lewis. Sin duda, el punto fuerte de la autora es su capacidad de asumir una visión ingenua del mundo, que dota a la novela —la llamo 'novela' recordando el fallo de Bakhtin: le roman ne possède pas de canons— con una óptica casi infantil inmensamente lograda, sobre todo cuando se propone narrar exóticas mitologías de la antigua China. Sin duda, asimismo el punto débil de la hasta hoy ignota Amy Tan es su subjetividad dispersa y no pocas veces tediosa, que adivinamos un fruto de su 'americanización'. Su problema literario parece deberse no a la imposibilidad de encontrar una expresión personal (que la tiene), sino a lo ininteresante de esa personalidad, a lo poco de verdaderamente nuevo que Tan tiene para decirnos. Como Saul Bellow, la autora ha elegido contarnos las vivencias de una minoría racial y los avatares de la difícil integración al Imperio Norteamericano. También como Bellow, lo hace a partir de una autobiografía sabiamente disimulada, pero sin poner toda la carne en el asador, sin poner en juego elementos emocionales realmente poderosos, que puedan conmover al lector.

Me dicen que esta obra ha sido un *best-seller* en USA, pero también Harold Robbins lo ha sido (y sigue siéndolo). Me dicen que la crítica la ha aclamado, pero también la crítica feminista americana ha exhumado a Emily Dickinson más por su condición de mujer que por las bondades de su poesía, logrando insertarla en todas las universidades. Evidentemente, Amy Tan debería volver a intentarlo, pero apuntando más todavía al Oriente, colaborando así con esa empresa aún incompleta que es la comunión del Este y el Oeste, sumándose a esa cadena literaria —y de ningún modo solamente literaria— cuyo punto esencial son para Masfield las revelaciones de Marco Polo. La propia narradora lo sospecha cuando, en cierta página, nos refiere una afirmación de su madre (a propósito, el tema de la maternidad es el tópico axial del volumen): "El Oriente es donde comienza todo".

Ignoro qué rumbo tomará de aquí en adelante Amy Tan, mas, si le es leal a su *show* (o sea, a su devoción por los antepasados), no es improbable que en un futuro mediato pueda deslumbrarnos enteramente. Originalidad no le falta, hay que reconocerlo, y hasta resulta agradable comprobar que los hipotextos de la autora no son los habituales lugares comunes de la literatura occidental sino las viejas leyendas chinas; el ojo agudo podrá percibir involuntarias reminiscencias de Kipling, y, si insiste, hasta de Blake en la siguiente imagen: "brillantes en la noche como los ojos de un tigre", pero tales son apenas ecos vagos y lejanos.

Marcelo Gabriel Burello

Amor profano. Katherine Dunn. Trad. de Jordi Mustieles. Ediciones B. Barcelona, 1990, 505 págs. Alrededor de A 150.000



Esta novela de Katherine Dunn (el título en inglés es *Geek Love* y además de ser en *slang*, lo cual es significativo, debería traducirse más bien como *amor de monstruos*, o *amor monstruoso*) vuelve sobre una vieja tradición norteamericana, sobre todo sureña: la de los *freaks*, los deformes, los diferentes. Dunn lleva esa tradición al paroxismo, uniéndola a la crueldad del humor negro de los cincuenta, a lo James Purdy, y a ese estilo siempre ascético e indiferente que caracteriza a algunos autores del posmodernismo.

En la historia de la feria de los horrores de la familia Binkowski la monstruosidad física es algo buscado, incluso un objeto de culto. La gente que los sigue, vacía como gran parte de los que habitan este fin de siglo, sueña con ser única, diferente, y está dispuesta a amputarse dedos, piernas, brazos para lograrlo. Ven la deformidad como una especie de premio, algo que convierte al que la tiene en centro del mundo, en espectáculo, en líder.

Dunn desdobra su visión de estas criaturas torturadas en



una marginalidad voluntaria que al mismo tiempo es metáfora de la sociedad toda. Estos seres parecen distintos pero asustan a los "normas" justamente porque son iguales a ellos, sólo que más visibles, más obvios. La atmósfera general de la feria es la de este miedo. Todos tiemblan, desde el más poderoso al más dominado.

El miedo convierte a los hombres, mujeres y monstruos de Dunn en lo que son: los hace crueles, desesperados, solitarios. El miedo es el que da lema a su religión: P.A.P., Paz, Aislamiento, Pureza. Y aquí, en el lema mismo, está tal vez la crítica más ácida de este libro corrosivo, casi intolerable.

Paz, sí, pero la paz de la lobotomía, del egoísmo desenfrenado, de la estupidez; aislamiento, el aislamiento del individualismo desatado y salvaje del sueño americano; pureza, la pureza que hace que los seres humanos no sean humanos, como predicaba Saul Bellow en otro tono.

Geek Love es una novela sobre el amor, la pasión, el odio entre los miembros de una familia, pero enfoca esos viejos temas (hay tan pocos temas en realidad, decía Borges) desde el otro lado de la trama. Es una historia de monstruos, sí, pero en lugar de contarla desde el punto de vista de los "normas" (los normales) acosados por seres extraños, son estos seres los que la cuentan. El horror es revulsivo porque los monstruos narradores se miran en los espejos deformantes de su feria y el lector se ve reflejado allí, de cuerpo entero, tan reconocible y espantoso como cualquier imagen cambiada. Y tan verdadero, en el fondo.

Márgara Averbach

El curandero del cuarto oscuro. Gabriel Báñez. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 326 págs. Alrededor de A 70.000



Gabriel Báñez ha publicado: *Pasajes* (1978), *El Capitán Tres Guerras fue a la guerra* (1981), *Hacer el odio* (1985), *Góndolas* (1986).

En su última novela, *El curandero del cuarto oscuro*, hay una novela que se va escribiendo y hay también voces que la van leyendo y poniendo a prueba.

En un espacio se cuenta desmesuradamente una historia: un escritor periodista (que ha vivido y vive en la ciudad de La Plata y cuyo apellido se escribe con z y no con s) arma la historia de su padre, "un mitómano exquisito, voluptuoso y febril".

El comienzo de la novela se ubica en la zona del "había una vez" y desde allí se avanza para trazar la geografía de los cambios, de las voces y de los silencios colectivos.

Lo visto y lo oído por el narrador enmarcan, protegiendo, la desmesura con que se narran aquellos años y anuncian la frustración que domina al punto de vista que está construyendo la historia.

La historia del Pepe o de los Pepes novelados responde ficcionalmente a la pregunta fundante de la escritura: "¿Quién era, cómo era el Pepe de las mil caras y facetas?". Pero, desde las primeras páginas de la novela, la ansiedad y el nerviosismo que todo enigma impone al lector quedan cuidadosamente descartados. El Pepe jugará de comodín para salvar la posibilidad de contar "literariamente" otra historia; la "historia del país de la mentira", desde el primer gobierno de Perón hasta el gobierno de Menem. La arbitrariedad no existe en la elección de los recuerdos; las posturas del Pepe y su grupo de iluminados (inventores, curanderos, místicos, tiriteros) están motivadas por posturas, ritos y sectas históricas. Desde aquí, los lectores reales de la novela no nos quedamos a solas con ella en ningún momento.

En el otro espacio de la novela de Báñez se lee esta historia desde una convicción: la convicción del fracaso. Y desde esta certeza algunas representaciones —algunas de las exageraciones del pasado— son desarmadas y otras desmentidas.

Si en el espacio de escritura el plagio es el principio productor de voces, en el espacio de lectura se justifica el porqué de este principio: "La mentira es la marcha del mundo. Así entonces que los soplos de la ficción entraron en los intersticios de la casa por las rendijas de la novela y para que todos, incluido el narrador, creyeran habitar algo".

La lectura del plagio se pide a gritos para que la novela no fracase; "reconocerse en los humores y rencores de los personajes, percibir un olor y después ponerse a pensar".

"Pensar o ir más allá de las apariencias". Ficcionalizar la historia pero también ficcionalizar la lectura o ir más allá del peligro del fracaso. Exorcizar al país de sus males; exorcizar el pasado con palabras; exorcizar las posibilidades de lecturas con personajes lectores; la lectura como asunto de fe y de creencia.

Novela preventiva: "Después de toda ilusión, de toda fantasía, viene inevitablemente el fracaso".

Gabriela Leonard

RECIENVENIDOS

Hellogáballo o el anarquista coronado. Antonin Artaud. Trad. de Víctor Goldstein. Argonauta. Buenos Aires, 1990, 125 págs. Se trata de la reedición de una de las obras más conocidas de Antonin Artaud. El autor analiza la historia tenebrosa del emperador romano de origen sirio Hellogáballo desde una perspectiva poética pero habiendo realizado una notable indagación en fuentes antiguas. La primera edición de Hellogáballo en francés es de 1934, y la traducción

al castellano data de 1972. La sola parte extra del libro son opiniones de Artaud sobre su obra: "Quería hacer un libro que perturbe, que sea como una puerta abierta con acceso a un lugar al que nadie hubiera consentido en ir; una puerta simplemente conectada con la realidad".

El guerrero y el espejo. Rubén Calvo. Filofalsía. Buenos Aires, 1990, 115 págs. El autor ha reunido un conjunto de cuentos cuyas motivaciones están suscitadas por problemáticas cotidianas. La segunda parte del libro, titulada

"Memorias de la guerra", constituye una serie entrelazada de relatos, con un único tema en común.

Una sombra ya pronto serás. Osvaldo Soriano. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 252 págs. Una "corte de los milagros argentinos" deambula por la última novela de Osvaldo Soriano: acróbatas, videntes, generales solitarios y príncipes azules, entre otros tantos "ruterios". Intentando el estilo que Wim Wenders, J. Ballard, William Gibson, los dibujantes de historietas y el hippismo *freak* hicieran famoso en las dos últimas décadas,



Soriano cuenta una historia de naufragos cuya condición inconfundiblemente nacional se juega "en el camino", ese invento de Jack Kerouac.

El gato negro. Revista de narrativa policial y de misterio. Año 1, número 1. Buenos Aires,

1990. Se trata de la primera entrega de la única revista que actualmente se dedica a "policiales". En este número se incluye el clásico de Edgar Allan Poe "El gato negro"; un cuento de Adolfo Pérez Zelaschi; la traducción de un cuento de Donald Yates y una interesante entrevista al recientemente premiado Adolfo Bioy Casares. La revista se propone difundir a los autores clásicos del género así como también a los contemporáneos, e incluirá dos narrativas modernas que han revigorizado tan temible género literario: la historietita y el cine.

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 Scinel-dín 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 skriv 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

cambi16

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

Por Elena Massat

Cosmicómicas

Metódicamente antiépica, la nueva literatura infantil argentina —por llamarla de algún modo— carece de héroes tradicionales. Los textos de Ricardo Mariño no son una excepción; por el contrario, el autor de *Cuento con ogro y princesa* suele tramar sus ficciones en torno de individuos particularmente oscuros, ajenos a todo destino manifiesto de grandeza. Sus personajes son protagonistas de sucesos mínimos o bien testigos o copartícipes de acontecimientos que involucran a grupos, ya sean éstos alumnos de una escuela de piratas, comunidades vecinales o familias de insectos.

El narrador de *Recuerdos de Locosmos* (Ilust. Raúl Fortín, Pequeña Sudamericana, Buenos Aires, 1989, p. 73) es el sereno de una planta de gas. Sereno pero lector, y en este caso de Borges, el narrador de marras es transportado durante una noche de labor al planeta de los locos del Cosmos, experiencia que a su regreso decide relatar. El súbito traslado hará sospechar a más de un lectorzuelo adiestrado que otra vez la literatura para párvulos ha echado mano del viejo truco del sueño. Pero, si bien onírica es la lógica de la trama y también su resolución, el cierre de la historia no tiene nada que ver con aquello de "Despierta, querida Alicia, te has quedado dormida un buen rato", ni con los numerosos y frecuentemente patéticos seguidores de Carroll. La apuesta es mucho más global: Mariño ha construido un texto en el que el sueño opera como elemento funcional de cierta estética surrealista. Fortín refuerza esta elección con sus ilustraciones de horizontes bajos poblados de siluetas de la más divulgada estirpe Dalí.

A la manera de Erehwon, Heliópolis o Wonderland, Locosmos es una utopía, y como tal requiere una prolija descripción de todo lo que la conforma: topografía, fauna, anatomía, hábitos, modos de producción de sus habitantes. El texto consiste básicamente en listar. Poco amigo de la anécdota, el autor describe pormenorizadamente cada rubro. Pero fiel al proyecto bretoniano, edifica un mundo carente de necesidad. No debería sorprender, entonces, de un lugar llamado Locosmos, el caos que norma su existencia.

Los vecinos de Locosmos tienen la nariz hundida hacia adentro, lo cual no deriva en ninguna consecuencia que se miente. La semana locosmática tiene cinco días y cada uno de ellos es de un color diferente: en los Azules los pobladores inventan máquinas fabulosas, en los Rojos se enamoran, en los Violetas realizan expediciones, etc. Del mismo modo, la mayor parte de la muy abundante información que se brinda resulta igualmente baladí, de tinajas. Es probable que los lectores *fin de siècle*, tan alejados ellos de las vanguardias, se sientan algo perplejos ante tamaño capricho. La desilusión puede adquirir proporciones para los que saben que uno de los carriles principales por los que circula la narrativa de Mariño consiste justamente en la construcción de situaciones que se generan en el absurdo para luego ser cosidas con puntada tensa y exigente, que no acostumbra a dejar hebra suelta.

El efecto es muy otro cuando la información se vincula con el mundillo del lenguaje. A pesar de integrarse en el texto tan arbitrariamente como el resto de los rubros, cada pequeño fragmento es lo suficientemente ingenioso como para justificar su inclusión. Los nombres de poetas e historiadores, la parodia de géneros massmediáticos y literarios reposan sobre los mecanismos más reconocibles del discurso orientado a los menores: la canción de cuna, las sentidas palabras del acto patrio, el relato infantil que considera a todo niño un pequeño oligofrénico, la telenovela que juzga a todo televidente un gran oligofrénico. La carga contra lo tradicional alcanza incluso a los cuentos folklóricos, que resultan descalificados en favor del poder de la risa.

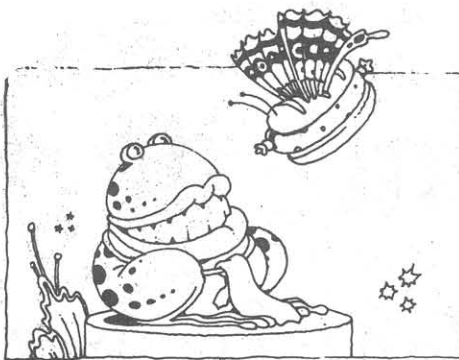


Ilustración de Raúl Fortín

En este sentido, *Recuerdos de Locosmos* puede ser leído como contratexto infantil, en la medida en que cuando no actúan directamente sobre el nombre (Luisa Piara de Verraco Superbién es la autora de "Nabo, el niño que coleccionaba picaportes") o parodia el texto, se corre de todos los lugares posibles del género: no hay moraleja, no hay historia, no hay héroe, no hay protagonista niño, no hay sueño que explique lo inexplicable.

Linneo en una historia de amor y misterio

Los escarabajos vuelan al atardecer. *María Gripe*

(Premio Hans Christian Andersen 1974).

Ediciones S/M. Madrid, 1989 (10ª edición).

El lector ideal de las cartas que el naturalista Andreas Wiik escribió a su amada Emilie allá por el siglo XVIII se encarna en David, un adolescente sueco que, dos siglos más tarde, en pleno auge ecologista, se identifica con el discípulo de Linneo al conocer su teoría sobre el "alma común" de todos los seres vivos. Para que David las saque a la luz, esas cartas sobreviven al paso del tiempo en un estuche oculto bajo el piso del cuarto de verano de la vieja mansión Seldenschen. David recorre esos textos con avidez de científico en busca de una verdad que sus observaciones corroboran: las plantas se comunican con los hombres.

Otra es la lectura que su amiga Annika hace de las cartas. Mujer al fin, es más sensible a la relación sentimental que une a Andreas y Emilie y a la situación de sometimiento en que vive la joven respecto de su padre y del mismo Andreas.

Por su parte, Jonás, pequeño aprendiz de periodista, tan insensible al drama amoroso de Andreas y Emilie como a las preocupaciones ecológicas de David, persigue a lo largo del texto de las cartas la sombra de una valiosa escultura desaparecida. Jonás, pese a sus trece años, es consciente de que las noticias se construyen; por eso puebla el mundo de indicios y pergeña artefactos para atrapar rastros. Registra en su grabador conversaciones, ruidos, descripciones de lu-

gares, reportajes a sus compañeros. Y, como en *La conversación*, la cinta le devuelve la llave de un misterio.

Tres lecturas de un mismo texto. Tres adolescentes descubren, guiados por una sucesión de indicios sobrenaturales, las cartas que cuentan la triste historia de Andreas y Emilie, dos jóvenes que, promediando el siglo XVIII, repitieron, a su manera, el destino trágico de Romeo y Julieta.

Novela fantástica, sentimental, de enigma, *Los escarabajos vuelan al atardecer* reúne los ingredientes de un *best-seller* juvenil. Uno de sus principales atractivos reside en que logra abordar temas de adolescencia sin ceder a estereotipos ni moralejas, a través de una estrategia narrativa que le permite dar la palabra a los jóvenes sin condescendencia.

Maite Alvarado

Una de ciencia-ficción

En un lugar llamado Tierra. *Jordi Sierra i Fabra* (Premio Gran Angular 1982). Ediciones S/M. Madrid, 1989 (6ª edición).

La ciencia-ficción siempre es traducción: español aséptico, contrautopías del mundo desarrollado. El catalán Sierra i Fabra reproduce con precisión los tics del género: ningún detalle hace sospechar el origen peninsular de la novela. Aunque, para ser más exactos, deberíamos decir que su fidelidad no es con el género sino con una de sus ya clásicas inflexiones: la novela de predicción, que sitúa la acción en un futuro posnuclear. Naves sofisticadas, máquinas pensantes, andróides, alusiones al Gran Holocausto, cintas transportadoras como en "Los Supersónicos", interfonos y pantallas tridimensionales son sólo algunas de las atracciones de un menú que no escapa a los pecados originales de la especie: ingenuidad alegórica, tono sentencioso, ostentosa ostentación (valga el chascarrillo): allí todo indica, no hay espacio para la catálisis, para la simulación del azar.

Extraño anfibio entre realista y fantástico en el que lo fantástico queda relegado a la conjetura, perdiendo por lo tanto su condición fronteriza, su poder de acicatear la duda y cuestionar los límites de lo real, esta variante predictiva de la ciencia-ficción termina a menudo cediendo al realismo, aunque sin apostar de lleno a un verosímil mimético. Se permite, entonces en honor a su costado conjetural, referir al "mundo" sin respetar sus leyes. Lo que, del lado del lector, se traduce en cierta sensación de incoherencia y gratuidad.

El protagonista de *En un lugar llamado Tierra*, Hal —¿homenaje al clásico de Clarke-Kubrik?— Yakzuby, un nostálgico científico —en cuya eminencia se insiste a lo largo del texto aunque escasean las pruebas— que asume la defensa de un hombre acusado de asesinato injustamente, es la personificación del género: a través de él, la c.f. se autorrefiere. ¿O no se parecen un científico que juega al abogado y una ficción que juega a hacer ciencia?

M. A.

RECIENVENIDOS

Franco Cristián Jorge. *Massat, Elena y Dorio, Jorge*. Ediciones Sardá. Bs. As., 25 de octubre de 1990, 3,150 kg. Fruto de los mejores esfuerzos de Babel, todas las lenguas se reúnen en un *corpus* que, aunque privilegia el rescate de las antiguas tradiciones doricojónicas, no desdena por ello un toque infantil casi naïf, en los alaridos rai-gales de su discurso. Producto de

una colaboración en la que no sería fácil distinguir el huevo y la gallina, Franco C. J. es, sin duda, un opúsculo cuyo peso crecerá con los tiempos. (Ya se anuncian, de hecho, epígonos probables. Cf., por ejemplo, Pepetoño, ed. al.).

Una familia es un círculo de gente que te quiere. *Doris Jasinek y Pamela Bell Ryan*. Ilust. Caroline Price. Javier Vergara Ed., Buenos Aires, 1990.

Aventuras de loberos. *Ema Wolf*,

Ilust. Luis Scafati. Buenos Aires, Aique, Col. Tierra de Aventuras, 1990, p. 46.

Furia de oro en el páramo. *Guillermo Gutiérrez*. Ilust. Sanyú. Buenos Aires, Aique, Col. Tierra de Aventuras, 1990, p. 46.

La fantástica historia de Jimmy Button. *Guillermo Gutiérrez*. Ilust. Blas Castagna. Buenos Aires, Aique, Col. Tierra de Aventuras, 1990, p. 46.

Viaje al país de las manzanas. *Guillermo Gutiérrez*. Ilust. Sanyú. Buenos Aires, Aique, Col. Tierra de Aventuras, 1990, p. 46.

Cuentos y leyendas de amor para niños. VVAA, Coedición Latinoamericana (Cerlac-Unesco), Aique Grupo Editor, p. 106.

Cuentos de animales fantásticos para niños. VVAA, Coedición Latinoamericana (Cerlac-Unesco), Aique Grupo Editor, p. 106.

Cuentos de enredos y travesuras. VVAA, Coedición Latinoamericana (Cerlac-Unesco), Aique Grupo Editor, pp 103.

El juego de la palabra. *G. Komerovsky y N. Pendzik*. Troquel, Serie Experiencias de Aprendizaje, Buenos Aires, 1990, p. 186.

Cómo enseñar a escribir cada vez peor. *E. Raffo*. Lumière, Buenos Aires, 1990, p. 148.



Lawrence de Arabia, una tragedia intelectual

Por Horacio González

Este tema tiene algo de ridículo y el nombre Lawrence de Arabia suena humorístico. El propio destinatario protestó cuando se lo atribuyeron.

El tema tiene también una ajenidad bastante señalable. Quienquiera que se ponga a hablar de Lawrence de Arabia, con ese nombre y en estos días, tiene que declarar el esfuerzo u obligatorio préstamo que reclama de quienes son o fueron propietarios del tema. En la Argentina tuvo una propietaria, Victoria Ocampo; digamos que fue una gran propietaria del tema.

Ella editó, casi contemporáneamente con la edición inglesa, el libro *Los siete pilares de la sabiduría* de Thomas Edward Lawrence. Era su fanática, su propagandista fundamental, y en nombre de eso llegó a aceptar, aunque a regañadientes, los términos en que fue filmado *Los siete pilares de la sabiduría* por David Lynch.

La primera frase que me inspira Lawrence de Arabia es "allá lejos y hace tiempo". Lo de Lawrence de Arabia es algo susceptible de ser designado con esos despojamientos en el espacio y en la memoria. Esta es una forma de ubicar algo, en el sentido de decir que ahora no nos pertenece o que fuimos nosotros los que escapamos de ahí.

Pero decir "allá lejos y hace tiempo" nos conduce a un delicadísimo detalle de la interrelación entre personas, una de las cuales es Guillermo Enrique Hudson, muy obviamente, que cuando vive en Londres merece los elogios de Lawrence. Curiosamente la organizadora del círculo literario de la capital inglesa, Virginia Woolf, estimaba a Hudson como a un escritor superior a Joyce, que en ese momento acababa de publicar el *Ulyses*. Extraños merecimientos, a los que se agrega el artículo que Lawrence escribe en el suplemento literario del *Times*. Con la lectura de *Allá lejos y hace tiempo*, Hudson le recordaba a Lawrence algo que él había hecho en Arabia. Por eso, decir "allá lejos y hace tiempo" es decir algo de Lawrence, es decir algo de la Argentina y es decir algo de los desiertos: en este caso, una lucha contra los desiertos en la memoria, o una lucha en los desiertos contra la memoria.

El libro *Los siete pilares de la sabiduría* de Lawrence de Arabia atraviesa diversas fases de autodestrucción de aquello que le podría haber servido como contenido. Tuvo varios contenidos imaginarios, y es un

libro que antes que nada es un título. No hay muchos libros que antes que nada sean títulos, y que al mismo tiempo nos guste leer. La plasticidad del título, la enorme e infinita abertura del título capaz de retener un repertorio inmenso de temas, tanto que sería muy listo aquel capaz de enhebrarlos, hace de este libro algo semejante a otro que tiene esa misma peculiaridad de ser pensado primero como título, como *Tristes Trópicos* de

Levi-Strauss, que también es el libro de un viajero, de un amante de exotismos, es el libro que nos interna en desiertos, en selvas, en océanos, en la tragedia griega. Es un libro que contiene muchos libros y que comienza con una frase muy recordable y graciosa, que consiste en el pequeño artificio de negar lo que va a hacer. Dice: "Odio los viajes y las exploraciones, y he aquí que estoy escribiendo este libro". Un libro que trata sobre viajes y exploraciones. La disposición de Lawrence forma parte entonces de una suave manera de presentarse: esa sutil aristocracia que consiste en afirmar que no le importa lo que es ni lo que va a hacer. Al final de su desastrosa carrera —aunque el libro de él se subtitula "Un triunfo", como una forma irónica de declarar su intención épica— construye una casita en unas colinas, y pone frases, como todo aquel que tiene una casita en las afueras de la ciudad. Pero él pone una frase muy antigua, que quizás no tenga autor y dice: "No importa". Esta es la aventura de alguien que decía "no importa", de alguien afanoso, exultante y pródigo, que lo mejor que se le ocurrió decir, después de tanto desperdicio de subjetividad, "no importa".

Vamos a ver lo que hizo este hombre en su refinamiento tan ostensible, y —debe-



mos reconocerlo— en muchos casos irritante, para decir que no importaba lo que para tantos importaba.

Vale la pena ahora hablar de la edición, de *Los siete pilares*, puesto que este libro tiene una historia fantástica. Forma parte de un intento de esquivar al lector, un intento que formaría parte de la desesperación de cualquier editor, de cualquier lector, de cualquier autor. Es un libro desesperante. Tenía que ser un libro misterioso. Un perio-

disto lo acusó de editar sólo 107 ejemplares, y él lo niega, dice: "Jamás diré la cantidad exacta. Sólo puedo confesar que los suscriptores eran poco más de 107". Edita una cantidad reducida de ejemplares a modo de relicario, de confesionario, de diálogo con los compañeros de aventuras. ¿Pero tanto despliegue de la industria editorial para tan pocos lectores? Enseguida surge la desmentida. Era al revés: es mucha cosa, es un diálogo confesional, íntimo, que se ha aprovechado de ciertas particularidades del mercado del libro. La edición norteamericana tuvo menos ejemplares. Sólo se editó para resguardar los derechos de autor y tuvo tres o cuatro ejemplares.

Este hombre irremediable tenía sobre la imprenta una hipótesis que puso a prueba: volver a los libros editados a la manera antigua. Los libros existirían, pero editados de un modo casi imposible que Lawrence jamás pudo concretar, que era usar tintas muy antiguas obtenidas de los árboles del bosque que rodeaba su casa, y con los tipos móviles de las viejas imprentas de Gutenberg.

Los siete pilares de la sabiduría surge de una frase conocida de la Biblia: "La sabiduría va a construir una casa, y esa casa tiene siete pilares".

Estudiante de arqueología, Lawrence

piensa en siete ciudades: El Cairo, Esmirna, Beirut, Constantinopla, Alepo o Damasco. Es un libro de viajes el que quiere escribir, y cuando lo hace, lo pierde. De modo que *Los siete pilares de la sabiduría* tiene un contenido primero que se pierde, y es un libro de viajes, de un explorador, de un excavador de ruinas, que tiene sirvientes árabes, y que para esa altura —debe tener 22 años— es un estudiante galés que viaja al Eufrates o al Tigris, en pequeñas expediciones universitarias. No es una extraordinaria aventura hasta ahí. Ese libro de viajes que se pierde nos introduce al tema del libro perdido, el tema del libro que se demora en autodestrucciones antes de tomar su forma final. Mientras se desarrollan los acontecimientos bélicos contra los turcos durante el tramo final de la primera guerra mundial en toda la costa del mar Rojo, desde Akaba a Damasco, Lawrence toma notas de guerra. Tiene un pequeño diario, al cual intentará ser fiel cuando escriba el libro. Esas notas también las pierde en un accidente de avión. Varios mueren, él se salva. No vi muchas descripciones de un accidente de avión, en 1920 además. Lawrence dice algo así: hay personas agarradas al asiento, esperando ese momento que se sabe cuál será, ese momento de sopor infinito. No hay mucha gente que describa un accidente de avión; él se salvó, y se perdió una nueva versión del libro. Después lo vuelve a escribir, y se pierde en una estación ferroviaria, un año después en Londres; pero no en un accidente ferroviario, como correspondería en esa asociación entre accidente mecánico y pérdida de páginas. Se pierde en un cambio de trenes, en una combinación. La estación se llamaba "Reading". Eso parece curioso. Lo vuelve a escribir nuevamente. Es la tercera escritura que tiene el libro, y él mismo se complace en su desgracia, porque toda desgracia, para un espíritu poco calmo como éste, toda desgracia de la cual se pueda decir "no importa" es una forma de la templanza. Toda desgracia es educativa, es la pedagogía a la que puede aspirar un alma tan delicada como salvaje. Esas pérdidas eran puestas a prueba de un libro que comenzaba a tener un título bíblico, y había pasado por estaciones y catástrofes.

El libro tenía la misión de generar un ámbito de confraternidad, de ser la parte escrita de la guerra, de una pequeña patrulla de iguales. Era un deseo de que el tesoro perdido se conservara en las páginas del libro. El tesoro perdido era la guerra que hacían los nobles de corazón, y de la cual otros querían aprovecharse, otros que no

Este texto es una versión corregida de la conferencia que el autor ofreció en el Colegio Argentino de Filosofía (CAF), durante el ciclo de conferencias referidas al tema Tragedia.

amaban el desierto.

Hay varios libros que actúan con mucha cercanía para los lectores que somos nosotros. El *Facundo* es uno de esos libros que tiene una idea bastante semejante del desierto. Los *Sertones* de Euclides da Cunha también tiene una idea cercana del desierto como incommensurable, con un poder de escalaridad muy grande sobre los hombres.

El libro de Lawrence, adoptado por el grupo de Victoria Ocampo, es muy programático respecto a la política argentina. Es un libro con un programa militar, que es el de Victoria Ocampo, que es también el programa militar de Borges, es el programa también de Lydell Hart, el estratega inglés, a quien Borges cita muchas veces, y le ofrece la estructura militar del cuento "El jardín de los senderos que se bifurcan".

Pero tiene también la idea del desierto como algo superior a la vida intelectual. En *Facundo* y en *Los sertones* no hay una concepción dadivosa del desierto. En el desierto la forma de perderse, la forma de matar y de morir reclama un uso específico de artificios del conocimiento que no sean intelectuales. Reclama del hombre una consistencia que la vida intelectual no le da. Reclama el despojo del conocimiento. Evidentemente no es la forma en que el desierto aparece en *Facundo* o en *Los sertones*, que son libros que postulan un Estado, que postulan una vida intelectual, y con ello postulan el origen de una literatura nacional.

Lo extraño es que *Los siete pilares* haya sido adoptado por un grupo que tenía una alta estima por la clase de ofensa que se le hace al desierto en un libro fundador como el *Facundo*. El libro de Lawrence hace aparecer al desierto como a la respuesta a la vida intelectual occidental. La vida del desierto es buena. La justicia primaria en el desierto es buena.

Lawrence es un señorito inglés que empuña el revólver y apunta en el pecho de algunos árabes para matarlos por justicia, pues antes esos árabes han matado a otros del grupo. ¿Quién hace justicia en un grupo armado? el capitán, el responsable. Tiene que hacer justicia por sus propias manos. ¿Cómo se hace justicia en el desierto? rápido, sin tribunales, sin jueces, sin abogados. Simplemente el jefe del grupo le pone la pistola en el pecho al que cometió el delito, pues impera la ley de a igual ofensa igual reparación, y sólo es esperar que brote la sangre del pecho.

Se hace justicia sin vida intelectual. El desierto tiene esa cualidad de rechazo benefactor de la vida intelectual. Es una benigna naturaleza que crea una sociedad igualitaria. Ese lugar que tiene el desierto difícilmente se podría compatibilizar con una tradición literaria que el grupo de Victoria Ocampo asumiera, pero me parece que más interesa el problema militar de este libro, que postu-

la un tipo de ejército no napoleónico, no francés. Son muy graciosos los diálogos de Lawrence, vestido como árabe, con el turbante, y la túnica, ante coroneles franceses. Los ingleses de algún modo se supone que toleran a alguno de ellos vestido de forma exótica. Un espíritu francés tolera menos a un espíritu occidental vestido estrambóticamente. Lawrence se burla de los soldados franceses aliados de Inglaterra. El ejército napoleónico tiene cosmovisión, tiene filosofía. Cuando dan tiros, filosofan, demuestran proposiciones: Descartes contra Hume, un filósofo árabe contra un inglés. El disparo de un cañón es un acto filosófico "alemán" para los ejércitos de la tradición francesa. Dice Lawrence: creen en un oficio en cuyo sacerdocio se lucía un tal mariscal Foch. El ejército inglés no tiene filosofía, pero tiene formas elementales de justicia; es un ejército que lo permite a él, y que admite el disfraz.

En su trabajo de graduación, el arqueólogo Lawrence hace una tesis de nombre feliz, "La arquitectura de los castillos de las cruzadas". Es sumamente evocativa, es de alguien que deja muchos croquis, muy fieles, y los hace él sin haber estudiado arquitectura antes. Estudiar todos los castillos que dejan los cruzados hasta Siria. En ese estudio la arquitectura y las artes militares establecen un diálogo permanente. Sin duda podríamos suponer que hoy no deberían tener demasiada originalidad, frente a intentos de pensar la arquitectura y la filosofía como tramas comunes, al estilo de la *Suma Teológica* y la arquitectura gótica, pero que eran ciertas intuiciones de un estudiante inglés. Sin embargo, tener 20 años y hacer el mismo itinerario de las cruzadas es efectivamente el despertar de una subjetividad a través del interés por la arquitectura.

El terreno de la subjetividad, para el cual la arquitectura antigua lo ha preparado, es

para Lawrence un gusto por el sufrir; del gusto por tal sufrimiento hace una arquitectura del Yo. El gusto por el abandono del Yo equivale a las fortalezas gloriosas y antiguas, sin uso. Ese dejar de lado un sujeto actual en nombre de una construcción anterior está hecho sin psicoanálisis, basado en una metafísica militar aventurera. Lawrence quiere encontrar viejas murallas, que siempre son resultado de una permanencia por encima del sufrimiento. Y ese sufrimiento puede evocar-se siempre ante moradas que visita el arqueólogo. "Deseo que me den órdenes", dice Lawrence. Mucho tiempo después Sartre escribió: "Odio dar órdenes". Lawrence dice lo mismo: estoy acá, y sin comerla ni beberla empecé a dar órdenes, ¿y por qué tengo que dar órdenes? El acto final de la arqueología es el odio a la orden. En el apéndice del libro, Lawrence pone el nombre de todas las baterías: la batería Talbot, la batería Schmidt, la batería Williams. ¿Por qué no dejarlas en el anonimato? ¿Una lucha tenía que tener ese exceso literario? Sin embargo, en ese momento donde ciertas estructuras de la historia se debilitan aparece el momento literario y la libertad de un Lawrence que se da el lujo de

decir como un abolicionista del Yo: ¿por qué no hacer una arqueología con el grupo de artilleros? Todo este libro, que es de estrategia militar, también es un libro de estrategias abolicionistas respecto de los intereses del Yo, y es un libro en que se declara que desea ser mandado: deseo ser mandado, mi lugar tiene que ser insignificante, quiero que me den órdenes. Ese yo es el reverso frágil de una arquitectura fuerte. Estoy cansado del libre albedrío, estoy cansado de andar en camellos que pro-

ducen heridas en lugares muy incómodos al jinete principiante. Estoy harto también de andar en aeroplanos desvencijados. Estoy cansado de las heridas. El temor y el deseo del dolor recorren toda la vida de Lawrence. Como dolor es conocimiento, hay un deseo

de dolor y hay un quejido interno por el dolor que le causan las heridas. Lawrence varias veces es herido de bala. La herida de bala es bienvenida, un soldado debe ser herido, no hay que evitar la herida, pues ella es reflexión, se reflexiona mientras se produce la cicatriz; es una dialéctica: herida-cicatriz. Lawrence temía que esa dialéctica de la herida le diese un sentimiento de lujuria frente al poder. De modo que su reflexión se encamina de inmediato de la herida al temor por ser herido, al cansancio de la herida y al deseo de contener una filosofía casual. Cada reflexión filosófica es interrumpida por un golpe de nudillos en la puerta: un ayudante árabe, alguien que le dice que está por venir el tren, que tiene que explotar la dinamita, etc. Pero los momentos militares son paréntesis de la reflexión filosófica o al revés. La idea de Lawrence es que un ejército triunfador no se detuvo a pensar en la disciplina; es un ejército de iguales, de errantes, de jinetes en el desierto, que habían abandonado la vida intelectual; tiene un momento en que aparece la lujuria, donde amanece la autoridad. Se tienen que sentar alrededor de una mesa para ocupaciones tales como decidir el orden en la ciudad. Ahí fracasa un ejército, dice. Ese momento no lo quiso ver. Se fue muy rápidamente de esa Damasco conquistada. Su situación militar era ambigua. No comandaba una fuerza militar absolutamente respetable, pero se le permite la entrada a Damasco antes que el ejército australiano que venía detrás. Quizás lo dejaron entrar antes a él, porque hubo un secreto acatamiento a esa extraña simbología de que entrarán primero los árabes. Los ingleses, de quienes se dice que son caballeros, dejaron entrar primero a los árabes.

El se va de ese lugar; teme la lujuria, la autoridad, la embriaguez del poder. Eso lo hace desear que le ordenen, que le den órdenes, así como también lo lleva a sentir aversión por su cuerpo. El cuerpo es un lugar incómodo de las personas, es el hábitáculo extraño, oscuro. Otra vez podemos pensar que la arquitectura histórica es el lugar más feliz de un Yo sin actividad actual, sin deseos ni biología.

Pero el cuerpo, si se lo atormenta, genera conocimiento. Siempre nos deja con la sensación de que la reflexión está por decir algo muy ominoso o muy brillante, y no llega a decir ninguna de las dos cosas. Suponer que en el tormento hay conocimiento nos coloca en una situación incómoda, porque nunca podemos creerle enteramente a alguien que nos dice que el conocimiento está ligado a la tortura o a la capacidad de sufrimiento, y que, aun, lo dice en nombre de crear relaciones igualitarias, liberadas, justicieras. Hay un llamado muy acongojado a abandonar la vida intelectual a la cual fatalmente pertenece. La aversión al cuerpo se explica por la idea de que el cuerpo es un depósito o una arqui-



N O V E D A D E S

MARGUERITE DURAS:
LA LLUVIA DE VERANO

PETER HANDKE:
ENSAYO SOBRE EL CANSANCIO

J.D. SALINGER:
NUEVE CUENTOS

LEONARDO SCIASCIA:
LAS PARROQUIAS DE
REGALPETRA
MUERTE DEL INQUISIDOR

alianza
editorial s. a.

uruguay 385 - of. 403 (1015) capital
federal tel. 45 7974 / 2688/ 5020 / 46 7915

EDGAR ALLAN POE:
CUENTOS/1
Prólogo y traducción de Julio Cortázar

MICHEL FOUCAULT:
UN DIALOGO SOBRE EL
PODER Y OTRAS
CONVERSACIONES
Introducción y
traducción de
Miguel Morey

FERNANDO CHUECA GOITIA:
BREVE HISTORIA DEL URBANISMO

Distribuidor exclusivo: DISTASA
Av. Córdoba 2064 (1120) Buenos Aires

Libros de edición
argentina

ectura viva, un envoltorio cuya carnalidad se carga no sin sacrificios, por una subjetividad que se cree plena. Inmediatamente eso conduce a lo que él llama el fraude de la identidad.

También llevará al extremo la idea de cambiar de nombre. En principio le parecía abominable ser llamado Lawrence de Arabia. Pero le parecía espantoso todo nombre, llamarse de cualquier forma le resultaba odioso. Y ése es un detalle delicado de un espíritu muy aventajado. No es conveniente dedicar mucho tiempo a espantarse por el propio nombre, pero él tenía una angustia de arqueólogo que lo había llevado a pensar las dificultades del Yo occidental. Si alguien piensa en las dificultades del Yo occidental, con más razón puede pensar en las dificultades de su Yo individual; ¿o podríamos decir que no se desprende de las dudas de un universal las dudas de un particular? Pero él dudaba de todas las formas de identidad. Las pensaba fraudulentas y eso le permitía el disfraz. La forma más espeluznante del disfraz es quizás la más rendidora, que es disfrazar un nombre originario.

Cuando él vuelve de la aventura árabe se le ocurre cambiar también de ocupación, de rama militar, y cambiar de nombre. Se inscribe en otro rubro militar, que es la fuerza aérea. Conserva su nombre de pila pero el apellido es "Ross". Evidentemente, él ya no era un desconocido, era un aventurero que había cimentado el prestigio militar del imperio inglés en una zona muy recóndita, y además se había dado el lujo que todo gran imperio tiene para sí, más que un lujo una lujuria, que es mostrar que el gusto por el exotismo es la verdadera carne de su identidad. De modo que nadie vea con demasiado inconveniente las vestimentas de Lawrence. El rey Jorge V, Churchill —que era lawrenciano—, la opinión pública inglesa, se dividían entre los que lo consideraban un farsante, sobre todo los socialistas, que hacían manifestaciones quemando su efigie, y el oficialismo, Churchill, que era también un escritor, y decía que Lawrence era el primer escritor de lengua inglesa. Eso también lo decía Bernard Shaw, que había aceptado a Lawrence como una especie de hijo literario. Los grupos fascistas ingleses hacen un intento de adoptarlo, al mismo tiempo que los socialistas lo convierten en un personaje bestial y absurdo. Nada sabemos sobre las simpatías que pudo haber tenido Lawrence respecto del fascismo. Murió en 1933 por andar ligero en moto. Fue una muerte buscada, si es que hay alguna que pueda no serlo.

En la Fuerza Aérea se junta su interés por la técnica, que no se le escapa a los grupos fascistas de la década del treinta, con el interés por el cielo, por el aire, por el cosmos en última instancia, que es una especie de desierto. Pero él no volará en la Fuerza Aérea. Arregla con el ministro del ramo cambiarse de nombre para que no lo molesten y surge entonces la posibilidad de ser un soldado raso de la RAF. Sus aventuras en la RAF quedan en un libro de mucho interés, titulado *El Troquel*. Trata allí las relaciones entre un intelectual que obtiene su fuente de placeres en la violación de la vida intelectual, y los hombres más rudos de Inglaterra; serían una especie de *hooligans*, hombres muy salvajes, "árabes ingleses", que son los harapientos soldados de la RAF, llenos de grasa, que viven enfundados en overoles que no se sacan nunca, como el traje árabe que él usaba días y días manchado de sangre y de barro del desierto, en hangares que son como catedrales, atornillando motores, pensando en los aviones, haciendo chistes idiotas, convirtiéndose en bárbaros, degradándose permanentemente.

Al aristocrático Lawrence, abolicionista del Yo, le gustaba eso. Sólo tintineaba de vez en cuando en él la idea de leer algún libro. Vivía ocultando dos o tres libros que tenía. Tenía un pequeño estante en la habitación

común, en la cuadra, donde había unos pocos libros, que llamaban la atención. Era el último obstáculo que tenía que vencer para ser uno más, un mecánico más de la RAF en la enorme felicidad de no pensar más en sí, y de ajustar tornillos para que volaran los oficiales. ¿Por qué oficiales y suboficiales sugerían una lógica estamental de la vida intelectual contra la vida de los instintos y de la organización inmediata de las cosas? Porque el oficial hace las cosas con un plan.

El mundo oficial es de mapas, de cartografías, de arqueología, de conocer el Sinaí más que los propios árabes. Conoce todos los oasis, todas las rutas, las conoce teóricamente. Entonces el mundo del oficial es el de la orden, el de la línea o de la bajada de línea, de la cadena de mandos. El suboficial hace lo mismo que el oficial, sólo que no sabe para qué. La ausencia de fines y de planes del suboficial es lo que él buscaba, y la encuentra entre los suboficiales y los soldados rasos de la RAF. El, que dirigió un ejército de árabes, se vincula con un lugar abyecto, donde no hay órdenes, donde nadie da órdenes sino que las reciben, y la única misión es ejecutar órdenes salvajemente, y burlarse y ponerle nombres de cargadita a los oficiales.

Algo malo olfateaban los políticos en esta vida aberrante, extraña, de un hombre al que le habían dado el grado de coronel y lo había rechazado, pero después lo pensó mejor y lo aceptó nada más que por unos meses para comprar un boleto de ferrocarril a mitad de precio, que era una posibilidad que tenían los coroneles del ejército inglés. Como viajaba a Tarento, Italia, al grado de coronel lo llama "mi grado de Tarento".

Era evidentemente un individuo irritante y angelical, y siempre hay que preguntarse: ¿qué hacemos con alguien así? Cuando un periodista lo descubre se crea un problema que obliga incluso a la renuncia del ministro de aviación. El insistirá y se pondrá el nombre de "soldado Shaw", con lo cual compromete a su patrocinador literario, Bernard Shaw, y se mete en un regimiento de tanques. Incluso compromete a Churchill para que lo ampare en esta nueva aventura en el regimiento de tanques, en la cual se aburre mucho: lo de él era la aviación, la aeronáutica, los castillos en el aire. La oportunidad de volver a la aeronáutica es cuando presencia un accidente de aviación, donde el piloto de un hidroavión deja su lugar a un comandante del aire con mayor grado pero que no sabía manejar hidroaviones. El avión se cae y Lawrence inmediatamente toma una lancha para ir al rescate. Descubre que esa lancha no llegó con la suficiente rapidez. A partir de ahí recupera su identidad sólo para librar un combate en la prensa para que se cambien las normas de aviación, y para desarrollar una lancha militar rápida.

Digo esto para que se vea todo el despliegue de las escenas que tiene Lawrence desde el punto de vista militar, desde el punto de vista de sus combates, desde sus

bárbaras abominaciones de la identidad.

Sus reflexiones sobre el fraude de la identidad tienen una resonancia política, pues él siente que está defraudando a los árabes, dado que los ingleses no les dicen la verdad. En ese punto es claro, está bastante seguro de que los ingleses no van a respetar las zonas recuperadas por los árabes después de la campaña militar, cosa que efectivamente ingleses y franceses hacen.

¿Por qué intervenir en la historia de esa forma lateral? ¿La historia tiene esas porosidades que admiten siempre una túnica más, la inocencia de un alma bella alienada en un mundo de amos? Si un alma bella tiene la característica de cuidar el no manciamiento de su subjetividad, él se las ingenia para ser un alma bella y mancillada; eso es lo que consigue con esta módica refutación de una filosofía conocida. Consigue tener alma bella, consigue la inocencia, y la suciedad permanente de estar en las historias más espurias.

Veamos algunas posibilidades de esas historias espurias. Lawrence obtiene muchas recompensas después de estas batallas, y las rechaza todas. Tiene una ética del

rechazo de la recompensa, de la negatividad de la recompensa.

En el prólogo de *Los siete pilares de la sabiduría*, que en las primeras ediciones fue omitido, hace una interesante reflexión sobre el destino de los jóvenes guerreros que tienen como toda recompensa el que "los políticos" vengan después a hacerse cargo de la situación que ellos abrieron. Esa idea de abrir formas de la historia, fronteras, situaciones, de crear libertades, ese momento de felicidad, de des-

pojamiento intelectual, ese momento de suciedad y heridas, es una idea escéptica: después van a venir las instituciones a encargarse de esto. Es un pensamiento que recorre toda la ética de Lawrence, y que hace que el mecánico de la RAF, que tiene 500 palabras básicas del inglés y nada más; que el árabe, que es un individualista del desierto, y al que no le gustan las instituciones —según él dice—, sean sus personajes preferidos. Estos están condenados a la libertad, en cambio a las instituciones las amamos y las odiamos. Nos cohiben, y terminamos amándolas. Como evidentemente es un anarquista del desierto, él piensa que hay una fatalidad en toda lucha de los jóvenes: "Eramos felices cuando éramos jóvenes y atravesábamos el Tigris", que podría ser una frase de Joseph Conrad. Esa felicidad se acaba cuando comienzan a llegar los políticos. Un mensaje antipolítico, una épica, una gloria que no desea ser neutralizada por instituciones.

Lawrence cree que podía escribir un libro porque tenía una pluma fácil, habla despojada y habilidad mental. De algún modo está encerrado en aquello que quiere negar, y en esa singularidad se entiende su biografía. Escribe este libro porque sólo él

podía hacerlo; pero si escribe este libro, ¿no es éste un libro que no podría nunca exhibir en los anaqueles de una cuadra donde estuvieran esos rudos mecánicos de la RAF? Entonces escribe el libro de tal modo que no se note que la pluma es tan fácil, que la inteligencia es tan aguda, que el despliegue argumental es tan sugestivo, y lo escribe de tal modo que la historia con mayúscula nunca esté presente, y él dice: lo voy a escribir de un modo que nadie pueda decir que la gran historia es esto; esto no es la gran historia de Arabia, de las luchas, de la guerra. Al contrario, dice algo que los que estuvieron ahí no van a encontrar familiar y dice algo mucho más eterno, y mucho más delicioso para entender cómo se funda una sociedad. De modo que sólo voy a escribir banalidades iluminadas, cosas que no le interesen a nadie, episodios secundarios; en fin, voy a ser lo más torpe posible para escribir este libro producto de una gran pluma. Esa es una situación sin salida, que permite que Churchill y Shaw digan que éste es el libro de la nación inglesa.

Sobre este personaje han hablado otros personajes, que han desarrollado algunas incursiones teóricas de interés. Hannah Arendt ha leído con gran sutileza a Lawrence, le saca chispas a su biografía en relación con las políticas del imperialismo: Kipling, Lawrence, Conrad, son los grandes escritores del imperialismo. ¿Cómo se produce la expansión del imperialismo? Con hombres inocentes que aman el juego, como el personaje de Kipling, que hallan fastidiosa la política y los enredos de gabinete.

Hannah Arendt percibe que Lawrence es un hombre bueno, puro, y que jamás un servicio secreto en la época de la expansión imperial estuvo servido por un hombre tan puro, tan limpio y tan decente como Lawrence. Con inocentes que producen algo malo se hacen todas las instituciones.

El tema de la aventura lo toma Sartre, y no para condenar a Lawrence. El sino del aventurero es el de aquel que usa a la historia como pretexto, cosa que el militante nunca hace. Sin embargo el aventurero incomoda, porque no habla como el militante, y porque el militante se siente una sutil excusa del aventurero, que es el que deja que la historia ilumine oblicuamente lo que él hace.

¿Quién es el aventurero? Es un personaje insoportable, lleno de mala fe, aquel que miente sin saber. Quiere el fracaso que rechaza, dice Sartre pensando en Lawrence y defendiendo al aventurero, y rechaza la victoria que desea.

Lawrence tenía esa caprichosidad sublime, o esa iluminación profana de considerarse tan insoportable que fundaba la literatura inglesa para algunos, pero no quería ser leído. Adquiría los máximos honores militares, y los usaba para sacar boletos de ferrocarril más baratos. Pertenecía al mundo oficial, y le gustaban los suboficiales, de modo tal que en toda esa arquitectura militar vemos una subjetividad tortuosa, que gozaba con la indiferencia o la autoabominación, o con el castigo, o con matar a alguien por un acto de plena justicia.

Me parece que el único modo en que es válido el interés por hablar de Lawrence de Arabia, un concepto que ahora pertenece fatalmente a la industria cultural, es que nos acerca la tragedia de un intelectual contemporáneo. Es el único título que respetablemente me gustaría que quede como el rosario de autoimpugnaciones de que es capaz un intelectual, y en el que quizás encuentra la máxima justificación de su vida, en un lugar donde cree descubrir esa antipoda salvaje: el desierto, el cual se apropia, declara que conoce curso de agua por curso de agua, y en el cual de vez en cuando hará explotar una vía de ferrocarril, en la terrible fantasía de su cuerpo frágil.



LAS REDES DE LA LETRA

Por Juan Bautista Ritrvo

Las preguntas más elementales son, sin disputa, las más vertiginosas. ¿A qué es debida la promoción actual de metáforas escriturarias que suponen, casi sin excepción, la composición manual?

Marca, huella, borradura, tacha, rasgo, también *stylos*, *punctum*... ¿Es una nueva y módica mística que confirmaría el gusto del pensamiento actual por lo blando, informe (lo que Hegel identificaba con el rumor de campanas del sentimiento) o (pero no se trata de una disyunción) el refugio en la peor herencia de la hermenéutica religiosa, la plurivocidad de sentidos, tan apta para decir, con rigor, cualquier cosa a propósito de cualesquiera en la ocasión propicia?

No obstante la varia muchedumbre de cuestiones que estas sencillas preguntas suscitan, es preciso no hurtar una evidencia crucial: escribir no se opone simétricamente a decir, más bien revela (y oculta) aquello que en el decir se sustrae a toda plenitud de presencia, a todo sortilegio vocal y soporte en la imagen del semejante. El escribir dice lo que el decir no dice y que, no obstante, le pertenece constitutivamente: el silencio que nada retiene al deslizarse como agua en el agua, la posibilidad de la privacidad y el retraimiento de la presencia del grupo, la angustia tantas veces evocada de la página en blanco, el mismo blanco que en su infinita dilatación desvanece motivación y verosimilitud.

Silencio que repite el silencio ("el vacío que se vuelve a excavar y se marca de huellas", dice Jean Catesson), es, quizá, nuestra única relación actual con lo absoluto; relación desnuda, rigurosa, cuyo rigor es proporcional a la ausencia de relación con ese absoluto vacío que nos constriñe, sin embargo, a mantener un orden imposible de mantener. El orden inordinado de lo absoluto, inquietante en su impenetrable falta de resistencia, resiste a través del orden escrito, imperceptible bóveda del desasimiento. El orden de lo absoluto, el orden de lo escrito, ¿cómo guardar y hacer habitables los términos antitéticos sin someterlos a la fácil armonía de la síntesis por otra parte ilusoria?

Una cita de Walter Benjamin, tomada de *Haschisch*: "El orden de la serie es libre"; y otra, también del mismo texto: "Se forma un camino nevado más allá de la embriaguez: ese camino es la muerte". A las que respondió Mallarmé: "... vamos, simplemente, al borde del Océano, donde no persiste más que una línea pálida y confusa, para mirar lo que hay más allá de nuestra habitual residencia, es decir el infinito y nada".

"El orden de la serie es libre". Sin duda no hay un factor constante que señoree todo el tiempo de un modo, precisamente, invariable; tampoco existe el capricho de la pura contingencia. Cada elemento de la serie es contingente con respecto al posterior y necesario al anterior; el intervalo de indeterminación que yace entre elemento y elemento muda a cada instante en modulación de relaciones, integraciones y derivaciones irreducibles a patrón común de medida porque no hay matriz general y cada instante es su propia matriz, porque, en fin, aunque se trate sólo del comienzo, es preferible, siempre, la imposible unicidad del ser a los dudosos beneficios de la multiplicidad de sentidos, falsa riqueza y falso infinito.

La segunda oración de Benjamin —"Se forma un ca-

El orden escriturario



mino nevado más allá de la embriaguez: ese camino es la muerte" — traza la vicisitud que es, al mismo tiempo, condición y efecto de la escritura: el estallido del objeto —si llamamos objeto a lo que conserva la buena distancia y puede ser aprehendido según un quieto centro de gravedad. Ni el camino nevado ni la embriaguez son insólitos; singular es, en cambio, esa súbita aligeración que el deslizarse, frágil, de la nieve concede a aquel que tiene la dicha de experimentar una embriaguez mayor que la embriaguez. La embriaguez misma pierde su torpor, su tumultuoso ornamento y tórnase algo vigil y lírico —el vacío de la intensidad blanca se excava en el vacío de la muerte que se excava en el vacío de la frase orgullosamente aislada por ese otro vacío que llamamos escritura.

La nevada embriaguez se instala al borde del Océano emblemático de Mallarmé —la línea pálida y confusa anuncia algo totalmente distinto del arbo, algo diferente de la inefable prodigalidad del sentimentalismo.

Para ese algo no hay lenguaje sino el silente de la escritura del azar que convierte a la indefinida confusión del pasado y el futuro en emergencia del tiempo de creación y a éste en el doble choque de una división que, al volver a dividirse, deja subsistir una mitad punzada por presagio de luz y la otra, en sombras, se quiebra sin retorno.

La mejor imagen para dar es la de una pantalla blanca, la del sueño, en la que aún nada ha comenzado a delinear —un marco vacío más allá del cual se adivina el vórtice más puro e inconcebible.

Al comentar, en un brevísimo texto, *La porte étroite* de Gide, Benjamin dice: "... el otro se desmorona interiormente en un solo punto". No importa tanto la organización temática de la novela como la elección, por parte del crítico, de una expresión que combina el verbo desmoronar con el sustantivo punto.

El *punctum*, que evoca concepciones de la mística judía, se consagra también a lo que los etnólogos llaman fiesta: suspensión del *ordo rerum*, dilapidación, destrucción, júbilo, dolor. ¿No es el pasaje de un tiempo pesado y asfixiante a otro más ligero y heráldico? Como péndulo en contenida expansión inscribe el corazón subterráneo del léxico y la morfosintaxis. En el punto —lugar de concentración y fragmentación— un insomne archipiélago de discursos se difracta, refracta y condensa para, súbitamente, desaparecer. La polifonía del sentido se vuela en sinsentido, la necesidad de la referencia se estrella con la imposibilidad del referente, entretanto nuevas constelaciones empiezan a operar sin tolerar, ya, las antiguas oposiciones y distancias, las clásicas distinciones, los hábitos estatuidos de análisis.

Condensación, desaparición, nueva constelación —esta progresión será estéril nudo de sombras hasta tanto el lec-

tor pueda captarla en la anomalía de un detalle, en el entramado de una observación casual, en la reiteración, monótona, de una partícula o un giro en apariencia inútil, en la brusquedad de una elipsis.

La escritura se revela en el nivel micrológico, precisamente porque si bien no es un concepto (no es síntesis de múltiples determinaciones) tiene el rigor del *punctum* que, al hacer estallar al objeto, conserva para tal *objectum* la oscura indivisibilidad de la arena y la ceniza.

Pudiéramos mencionar constelaciones que se transforman en itinerarios, itinerarios que se bifurcan en series divergentes y no simétricas, constelaciones de segundo grado, ausencias de relación que engendran relaciones. No obstante, tal pensamiento permanece en lo formal mientras no acceda a la voz y tiempo de la materia —es preciso llegar a captar en el texto como texto un movimiento, un ritmo, un pensamiento susceptible de oscilar entre la pasión y el esplendor, un pensamiento, casi absurdo, vertebado por la fuerte oquedad de los elementos, objeto sin objeto que evoca, intensamente, el mito de Apóllion, el Apolo destructor, dios del cansancio, la muerte y el olvido.

La escritura alcanza el reconocimiento en una época al parecer harta de generalidades: generalidades de los códigos, de las taxonomías y de los discursos imperiales que se homenajean a sí mismos. ¿Denunciar una generalidad no es incurrir en generalidad? (Y denunciar la denuncia no transforma la falta de garantías de la verdad en una verdad garantizada, se sabe).

Es plausible multiplicar las sospechas; tipos, grafos, petroglifos, caligramas, nombres y nombres que irradian los giros de la escritura manual en un tiempo ya invadido por la tecnología —nostalgias humanistas de otros tiempos, gusto por la intuición cuando la formalización algebráica reduce esa palabra a un arcaísmo sin salida.

No es posible refutar estas consideraciones, tampoco es necesario afirmarlas. Una escritura (cualquiera, por otra parte, nadie conoce su género por venir, lo cual es, lo advierto, una contradicción en los términos) sólo adviene en el acto de advenir expansión y límite de sí misma. Se prueba haciéndose sin la caución de algún metalenguaje. Mas su presencia, al menos, se deja anunciar por aquello que los románticos alemanes (los de Jena) llamaban ironía. No la que exalta las comodidades del yo, sino la que afirma una tensión cuyo lugar es doble y doblemente antinómico; antinomia de la relación que es relación de la relación y la no relación y, al mismo tiempo, aunque este "mismo" no indique la posibilidad de una coordinación, repetición de la no relación en la no relación —afirmación de la marca y su vínculo con el sentido que al afirmarse asevera, cada vez más, el sinsentido y la ausencia redoblada de marca.

La escritura es esa extrañeza de la lengua en la lengua que encanta primero para negar después los dones de la presencia de imagen y sentido, sin dejar de pesar y soportar un delicado artificio que fragmenta de continuo el recuerdo de la escena que adviene elipsis y apertura de la sustancia de nada.

Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina. 1946-1976.

Daniel James. Trad. de Luis Justo. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 359 págs. Alrededor de A 80.000



Una vez recorrido el texto de *Resistencia e Integración*, es posible quedar con la impresión de que no se ha leído un libro, sino dos. Dos relatos diferentes, presentados de modo secuencial, con protagonistas también diferentes; emparentados entre sí, pero gobernados por lógicas en buena parte distintas.

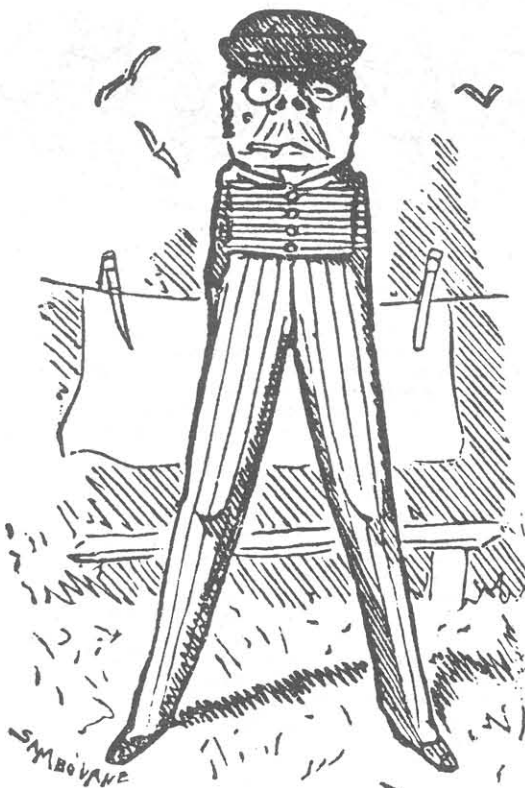
Veamos cómo. James comienza por abordar la relación entre peronismo y clase trabajadora en el período 1943-1955, atribuyendo al primero, con bastantes buenas razones, un papel fundacional. No porque pretenda ignorar, como en alguna ocasión se le ha reprochado, que los obreros y sus organizaciones existían ya antes de la década del cuarenta, sino porque es consciente de que una clase es más que el ocupante de un lugar abstracto en las relaciones de producción: se construye (y es construida) como sujeto social a través de un proceso histórico concreto cuyas dimensiones políticas e ideológicas resulta imposible pasar por alto. Y en este sentido, a pesar de ciertas continuidades con el pasado que estudios relativamente recientes han puesto de relieve, poca duda puede caber de que el peronismo marcó un punto de ruptura. No solamente por su manera innovadora de enfocar desde el Estado la antigua "cuestión social", sino, sobre todo, porque imprimió en la clase trabajadora, y de modo perdurable, un nuevo concepto acerca de su sitio en la sociedad y en la política.

Con el derrumbe de 1955 y la evaporación de las estructuras sindicales que mediatizaban la relación entre trabajadores y Estado, se abre el tiempo de la resistencia. Más allá de sus facetas políticas, James logra discernir en ella una característica menos obvia: se trata de un proteico movimiento de defensa ante la ofensiva patronal tendiente a intensificar los ritmos de trabajo, a vincular los niveles salariales con la productividad, a minimizar el papel de las comisiones internas. Aquí el libro alcanza uno de sus puntos de mayor interés, entre otras razones porque la historia del movimiento obrero suele ser con demasiada frecuencia reducida a sus expresiones institucionalizadas, identificadas en lo sustancial con la trayectoria de las grandes organizaciones sindicales, mientras que las disputas en el terreno de la fábrica quedan, las más de las veces, en la oscuridad.

Dos procesos convergentes, la reconstitución de los gremios peronistas y de una CGT bajo el amparo de la Ley 14.455 de Asociaciones Profesionales, por un lado, y la derrota del activismo fabril en los conflictos de 1959-1960, por otro, nos introducen en un escenario radicalmente distinto, que pasa a ser ocupado de manera prácticamente exclusiva por un nuevo actor. La clase trabajadora cede el lugar a la cúpula sindical y a sus tortuosas maniobras, tanto en el seno del propio peronismo como en relación con los gobiernos que van desde Frondizi a Lanusse. Un cambio de énfasis que en buena medida se justifica por la materialidad de los acontecimientos, pero que tam-

bién parece reflejar un deslizamiento en el enfoque. De ese modo, la activación de las bases sindicales a partir de los últimos años sesenta es objeto de una consideración francamente menos pormenorizada que la dedicada a la resistencia, y el análisis remata de forma algo abrupta: no obstante lo prometido en el subtítulo del libro, el estudio apenas avanza más allá de 1973, momento muy poco conclusivo desde la perspectiva del desarrollo del movimiento fabril.

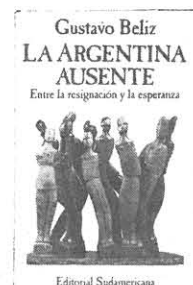
El universo ideológico de la clase trabajadora peronista gira, en la visión del autor, en torno de la particular tensión entre las tendencias a la integración al sistema, masivamente presentes en el discurso oficial hasta 1955, y los elementos de un contradiscurso parcialmente negador que informan las prácticas de la resistencia y se desarrollan con ésta. Ambivalencia que, de manera muy distinta, atraviesa también a la dirigencia sindical, a sus relaciones con el Estado, con el conjunto del movimiento peronista, con sus propias bases. En definitiva, un sistema de tensiones que, al menos en el período estudiado, ni se diluye ni cristaliza en ningún esquema estable sino que se manifiesta en distintas configuraciones en función de coyunturas cambiantes. Acaso en la propuesta de James falte, entre otras cosas, una imagen clara de



las diversas fases de evolución del capitalismo argentino, que otorgaría un sentido más amplio a los acontecimientos que procura interpretar, así como una definición precisa de la naturaleza social de la "burocracia sindical". Pero ha logrado construir una versión rica en matices acerca de un conjunto de cuestiones muy propicias para fáciles esquematismos, y eso no es poco.

Pablo Costantini

La Argentina ausente. Entre la resignación y la esperanza. Gustavo Beliz. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 144 págs. Alrededor de A 50.000



Sobre el último, tedioso, agobiante, insustancial libro de Gustavo Beliz siente este reseñista la irrefrenable tentación de estampar aquí, de movida, que no dice nada. Lo que se dice, nada. Sería un error: los libros nos hablan también a través de sus silencios, y lo que no nos instruyen acerca de su objeto nos lo enseñan sobre la naturaleza de los sitios desde los cuales aliguen —para el caso: Beliz— decidió asumir, "en la tranquilidad del escritorio" o —para el caso— "con la urgencia de expresar una necesidad impostergable", el desafío de escribirlos. Para el caso: mal. En efecto: *La Argentina ausente* no dice nada. Lo que se dice, nada. Y es precisamente por eso por lo que nos interesa.

Porque bajo esa insana nidad, malamente cobijada tras un moralismo ramplón, una pobremente weberiana invitación a asumir los esquivos destinos de la Patria Postergada, un mediocre catecismo sobre los deberes de la "dirigencia", el libro del presidente del Instituto Nacional de la Administración Pública y secretario de Estado de la Función Pública de la Presidencia de la Nación nos habla de las desventuras de la Argentina presente, de la Argentina "realmente existente" —de la Argentina menemista. Una Argentina en que tiende a consolidarse un dispositivo de dominación (*en populiste*: un "estilo de conducción") capaz de prescindir soberanamente de la argumentación para legitimarse. Menos racional, menos legal, menos burocrático que el que viene a suplantarlo (descrece militante de los argumentos, viola flagrantemente las leyes, desoye orgullosamente las mediaciones) es un consiguiente pueril, un patriotismo banal y un paternalismo primitivo lo que lo sostiene. Beliz es una pieza relevante de ese dispositivo. Su libro nos habla del menemismo, porque nos habla desde él.

Las épocas —se sabe— definen estilos intelectuales. Lejos ya de los años en los que —como suele decirse hoy— "la política lo había invadido todo", produciendo un tipo específico de intelectual (mejor, dos: el intelectual de partido y el escritor de vanguardia) fuertemente comprometido con la suerte de las luchas colectivas de los pueblos, los ochenta lograron recrear, si quiera como ficción, la ilusión de la existencia de un espacio público de deliberación relativamente autónomo de los avatares más inmediatos de la vida política. Un tipo novedoso de vinculación entre el mundillo intelectual y las esferas del poder. Un forma original de inscripción de los saberes académicos en la vida pública. De compromiso, pero también de cierta provechosa exterioridad.

Que el libro del secretario Beliz haya ganado velozmente los sedientos anaqueles de nuestras librerías no constituye necesariamente un mal augurio para el futuro de la reflexión teórico-política en la Argentina, ya que el ensayo se quiere explícitamente formulado desde otro sitio: el de la pasión. Habla, sí, de una nueva forma de repolitización de los debates. Como si la obscena transparencia de la hora no permitiera describirla sino desde los sitios del más inabiguo compromiso. Como si a los intelectuales de la década que se abre no les fuera dada otra alternativa que la de ser —otra vez— lo que Gramsci quiso de ellos: funcionarios orgánicos de la hegemonía política.

Eduardo Rinesi

RECIENVENIDOS

La Argentina y los Estados Unidos. Historia de una desconfianza. Joseph Tulchin. Planeta. Buenos Aires, 1990, 310 págs. La ciclotímica relación, del amor al odio y viceversa, que ha unido a la Argentina con el gigante americano es analizada por el autor en función de la deficiente comprensión de cada país sobre las pretensiones y posturas internacionales del otro. El período que toma el autor va desde la "Gran Guerra" a la guerra de las Malvinas.



Asalto a la ilusión. Joaquín Morales Solá. Planeta. Buenos Aires, 1990, 370 págs. El autor fue durante años editorialista político del gran diario argentino. Con gafas maquiavélicas, según sugiere Horacio González, Morales Solá analizaba los apogeos y caídas de los "grandes nombres" de la política argentina. En este libro la gloria y declive del gobierno radical y la sorprendente irrupción del menemismo en la escena política son diseccionados con rigor inusual.

Estado y grupos económicos (1983-1989). Oscar Madoery. CEAL. Buenos Aires, 1990, 125 págs. Con rigor conceptual y actualizada información, el licenciado Madoery discute los avatares de la relación entre el Estado y los actores económicos más relevantes de la sociedad argentina durante el pasado sexenio alfonsínista. Las lógicas de funcionamiento del aparato estatal y de las fracciones más concentradas de los sectores económicos dominantes son prolijamente desmontadas en un libro de lectura actual.

Europa, mosaico de naciones. *Flora Lewis*. Emecé. Buenos Aires, 1990, 574 páginas. Alrededor de A 127.000



Los problemas para organizar una "Guía Michelin" de la política mundial son previsibles: el *cicerone* tiene que evitar al mismo tiempo una profundidad prohibitiva y una trivialidad desembosada, preguntándose casi permanentemente al mismo tiempo quién es el destinatario de semejante esfuerzo. Una tentación sobre este libro es decir que la autora conoce menos de política internacional que de aeropuertos y comercios de artículos para turistas de toda Europa, hasta que se establecen las particulares condiciones en que el trabajo fue escrito: se trata de la "Introducción al Mundo Exterior" que la columnista de política internacional del diario *The New York Times* escribe para norteamericanos, un nuevo intento en el trabajo de Sísifo de presentar un imaginario mundial para el que paradójicamente es el país más insular y con menos vocación imperial de las democracias industriales avanzadas. A partir de este libro el lector podrá no quedar con una perspectiva esclarecida sobre Europa, pero sí sobre la relación imaginaria de Estados Unidos con Europa, con el mundo y consigo mismo: un escenario plano de países contiguos con vistosos brochazos de color local en cada caso.

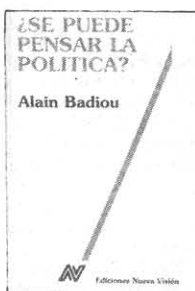
Hay que establecer de entrada que Flora Lewis dista de ser una observadora superficial, y que si su colección de diapositivas sobre Europa no es lo que en Argentina o en la misma Europa se espera leer en un libro que se llama "Europa", posiblemente sí sea aquello que en Estados Unidos, a cambio de la falta de una perspectiva teórica organizadora, constituye un buen libro de divulgación: cada capítulo está dedicado a un país, y ante cada país se favorece una estrategia discursiva que empieza con un chiste o una nota de color, sigue con *highlights* de su historia y termina con observaciones que vacilan entre la imparcialidad y una suerte de tranquila agudeza. Los títulos de los capítulos son desembosadamente periodísticos (el correspondiente a Rumania, un país cuyas ciudades debieron sobrevivir durante mucho tiempo entre apagones y dietas energéticas de 25 watts, por ejemplo, es "Las luces se apagaron"), y el contenido no deja de preservar una *naïveté* entre entremecedora e incómoda: el capítulo sobre Austria hablará de vales y de besos de mano, el de Suiza sobre chocolates y relojes cucú, el de Alemania Occidental sobre fuerza de trabajo y potencia industrial. La paradoja es que esto se presenta como el "gancho" que presumiblemente deberá guiar al *innocent abroad* imaginario que es el lector modelo del libro a los conocimientos de mayor relevancia, cuando en realidad queda como un obstáculo que desorganiza los datos y revela a la autora misma como la primera de los *innocents abroad*: termina ignorando, a pesar de su perspicacia, qué es fundamental y qué es accesorio, haciendo que la intención general del libro termine siendo imposible de reconstruir.

Con lo que se llega al punto más interesante, y es la condición de Flora Lewis como una suerte de "embajadora periodística itinerante" del *Times* en Europa y el mundo, en una ambigüedad donde no se sabe si sus dos columnas semanales representan la mirada del *Times* sobre el mundo exterior o los esfuerzos de la embajadora por aproximar realidades extranjeras y desconocidas al compendio del saber común local. Cada columnista político tiene su marca, y la de Flora Lewis es una aproximación asistemática, desordenada e incisiva: constituye una paracaída del conocimiento, la primera línea en la avanzada de una exploración del espacio exterior. Su solvencia, conocimientos y experiencias no están en duda, pero desde Henry James hasta el momento los norteamericanos son fieles a sí mismos en un punto: constituyen los protagonistas de una escena mundial que no entienden, y que se toma venganza no entendiéndolos tampoco a ellos.

Claudio Uriarte



¿Se puede pensar la política? *Alain Badiou*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1990, 78 págs. Alrededor de A 40.000



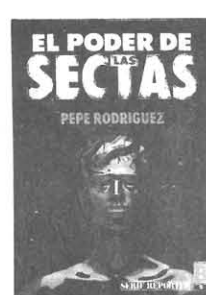
¿Un libro más sobre la inactualidad de Marx? Eso parece ser *Peut-on penser la politique?*, texto editado por *Editions du Seuil* en 1985 en base a dos conferencias pronunciadas en enero de 1983 y junio de 1984 en el *Centro de Étude Philosophique du Politique*, dirigido en la Escuela Superior de la mítica calle Ulm de París. Badiou, formado por la materia prima del althusserismo químicamente más puro, trata de constatar la "quiebra final" de todo lo que se entiende por



marxismo. El intelectual francés, que disponía de una latitud de intervención, un rol cívico (p. 9) lo ha perdido todo: primero los horrores totalitarios del "gulag" (con la culpa de lo tardío del descubrimiento: casi 40 años más tarde), después el desencanto encadenado de la maoización, la luz vietnamita y la catástrofe de los Khmer rojos; el mandoble final es la disolución del último referente histórico del marxismo con la aparición de un movimiento obrero antimarxista (el polaco). ¿Qué nos queda?, pregunta Badiou desde la calle Ulm... Primero recurrir, abandonando a un Marx mal asimilado, al lacanismo de izquierda y, luego, certificar que no "hay" clase obrera, no "hay" proletariado, que en el marxismo deshecho, condenado y juzgado por la historia, cadáver del lenguaje, destruido por la acción de lo "real" e indefinible, sólo queda reafirmar que el intelectual deslocalizado (este residuo de la desilusión althusseriana) tiene que ser un universal reflejante, una "felicidad interviniente no programática" que siga a los acontecimientos en los que las víctimas se pronuncian (p. 51). Pensar la política es una muestra de la exquisita descomposición, del extravío intelectual ("uno de los más grandes pensadores políticos, igual a Rousseau, es Mallarmé" —sic—), de la renuncia fácil al principio de la esperanza, del derrumbe de los microdispositivos de referencia de este pensador impensable y, finalmente, del objetivo final del saber estructural antihumanístico, conformado por una herradura ideológica que desemboca, indefectiblemente, en que sólo nos queda lloriquear sobre el mandato poético de renunciar a lo sublime (p. 78). No "hay" proletariado, sólo el Sujeto con "S" mayúscula, de borrosa reminiscencia lacaniana, ligado topológicamente a un real, y acompañado por la fidelidad pasiva hindú de un intelectual desencantado que cree haber superado a Marx. Pese a que se trata de una forma compleja de hacer de las falencias una virtud...

Nicolás González Varela

El poder de las sectas. *Pepe Rodríguez*. Ediciones B. Barcelona, 1989, 290 páginas. Alrededor de A 120.000



"He aquí una obra de peso si la hay; más de 200 páginas, y a pesar de la claridad de la exposición, de una lectura de las más difíciles: objetiva en apariencia, pero apelando a las intenciones del lector (...)"

Este comentario elogioso (hecho por Gombrowicz sobre un texto de Freud) no cabe para el libro bajo consideración.

En realidad, este curioso trabajo figura en la sección de Actualidad, pero bien podría figurar en la de Antediluvianos, sobre todo por algunos de los conceptos vertidos.

Pepe Rodríguez, el Alfredo Silletta de la modernidad y el Primer Mundo al que aspiran los argentinos, es un hombre inquieto y (parece) muy preocupado por lo que él denomina "el fenómeno de la Secta Destructiva", concepto tan abarcativo en su definición que le cabría (sin algunos golpes semánticos de efecto) a la más modesta sociedad de fomento, a la barra de los muchachos de la esquina, al partido político y hasta a la novia de uno, a juzgar por los comentarios de los parientes que no entienden cómo se puede estar con "esa chica".

Es notable cómo este hombre recurre a intentos varios de clasificación psiquiátrica que harían palidecer a Ferri o Garófalo para encuadrar de modo positivo a diferentes tipos de chantas. Sorprende su clasificación de "mitómano razonante", hallazgo por el que, si bien es improbable que reciba el Nobel, por lo menos lo hará acreedor al "Trogolodita de la Semana". El mismo Lombroso lo hubiera considerado algo reaccionario y atrasado.

Rodríguez cambia constantemente de eje y eso es lo que conspira contra su loable propósito de defender lo "sano". Por un lado, descubre el negocio que se esconde detrás del tema religioso; por otro, critica ácidamente costumbres y modalidades propias de grupos constituidos con una base filosófica que le es absolutamente ajena (por ejemplo, los Hare Krishna y otros grupos orientales). Parece increíble cómo a un periodista que se considera avezado puede escapársele tan claramente el tema del poder, que tan bien vislumbra en la dinámica de los



grupos marginales en la sociedad occidental. Rodríguez no debería ignorar que en líneas generales todas las religiones ahora constituidas —y mucho más el cristianismo— empezaron como grupos absolutamente marginales y fueron perseguidos y exterminados por causas como las que cita este libro.

De todas maneras, la obra (lujosamente presentada y en magníficas fotos a todo blanco y negro) tiene algún interés, sobre todo para los seguidores de José de Zer y cuanto periodista amarillo con aires de investigador ande por ahí. Eso sí, se avisa que este libro es como las cadenas postales: "Fulano leyó el libro y a pesar de esto entró a una secta: murió a los 4 días. Mengano salió de una y recibió 300 millones de una herencia". *Sic transit gloria mundi*.

Néstor Silva



RECIENVENIDOS

De áspides y basiliscos. *Enrique Vera Villalobos*. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 355 págs. Colección de artículos de variada temática escritos por Vera Villalobos en el curso de 20 años en medios tales como *La Opinión*, *La Razón*

y *La Nación*. Hay una prolija clasificación de los asuntos a tratar, y las diferentes partes del libro están llamadas casi como las secciones de un diario: "Política Nacional", "Política Internacional", "Temas militares", "Familia, Divorcio, Sexo e Iglesia" y "Estado y economía". También hay borradores de proyectos de ley, de manifiestos

políticos y hasta cartas enviadas por el autor al correo de lectores de publicaciones varias. El libro de un opinador profesional, donde no falta el toque megalomaniaco ni el sentido del humor.

Sartre. Una biografía.

Annie Cohen-Solal.

Emecé. Buenos Aires,

1990, 769 págs.

Alrededor de A 160.000



Cuando Sartre conoció a Hannah Arendt en aquel bar de la calle West 56 (ver reseña al lado) se mencionó el nombre de Albert Camus, que después se tornaría incómodo. Corría el año 1946 en la ciudad-paradigma y a Arendt la acompañaban sus amigos de la *Partisan review*. Raros partisanos: critican el estilo "demasiado directo" de Camus. Sartre calla. Luego los pone frente a un nuevo genio de la literatura francesa, Jean Genet... el del estilo "como Descartes".

Cuando Hannah Arendt dice *vidas* (es decir, el concepto de vida, o, si preferimos, de biografía) no piensa las mismas cosas que cuando Sartre se dedica a "conocer a un hombre". Arendt considera a las vidas envueltas en la severidad del espíritu público. En Arendt, como en Camus, los hombres sólo revelan lo que son en la irreversibilidad de la acción. Lo que a Arendt le interesa de Sartre es justamente la condena que éste hace de los "cochinos" que pueblan la vida pública (que es siempre el lugar de la parábola y el ejemplo). Piensa que Sartre juzga bien el estado lamentable de la política contemporánea, que ha dejado de proveer ejemplos de entendimiento y acción. Hay por todos lados hombres necios y banales. Pero Sartre, para Arendt, no alcanza a ver la necesidad de volver a la vida política. El nauseado prefiere refugiarse en una revelación personal.

La verdad, a esto queríamos llegar: dos conceptos de biografía. En Arendt, vidas cristalizadas, como si estuvieran talladas en una frase y no en una subjetividad. Vidas sorprendidas en un mundo donde actuando ingenuamente se puede cometer el mal. En Sartre, en cambio, las biografías están proyectadas hacia un lugar incierto, un lugar que no es público aunque sea histórico; son esas familias *idiotas* que pueden impedir la buena conciencia social *mientras* provocan la máxima manifestación de la literatura (Flaubert).

Ahora salgamos del número 56 de la calle West y consideremos el grueso volumen de Annie Cohen-Solal, hasta el punto de comprobar cómo utiliza un suave criterio biográfico. *Ni el de vida política ni el de familias tortuosas que fabrican genios*. Más simple y más eficaz, reposa en el eclectismo, en la amabilidad y en una enorme documentación que —investigadora feliz— pudo descubrir en la forma de cartas familiares, en un viejo arcón en poder de una remota tía de provincias que el filósofo había olvidado. Y hay conversaciones, muchas horas de grabador, la detallada voz de testigos distantes, puede ser un presidente de la república que no maltrató a Sartre, puede ser un viejo alumno que atesoraba el recuerdo de la primera clase dada por el joven egresado de la Escuela Normal Superior.

Con estas sondas y periscopios para destrabar un pasado, Cohen-Solal puede darse el lujo de pasar de largo por la técnica de la "sociología del campo intelectual", a cuyas tentaciones no es fácil escapar, sin por eso dejar de apuntar mo-

nes muy precisos en el mapa de posiciones que ocupan los grupos intelectuales de la "Francia sartreana". La simpatía hacia su personaje se eleva en entusiasmos cuando acompaña la gloria del escritor y se permite una prudente piedad cuando el biografiado flaquea, cuando su palabra se va extinguiendo y la vejez se apodera del alma. Pero estos sentimientos son delicadezas gramaticales que acompañan en segundo plano una densa malla de nombres, situaciones, epistolarios, rencillas, amorfos y trastornos, sólo percibidos por el ojo del criado que los revela y nos cautiva por su destreza novelera.

Novelero es el libro de Cohen-Solal. Demasiados amores, demasiadas fechas, demasiadas ciudades. Lo superpuebla una cantidad de personas en grado estadístico. Un enjambre y un anecdotario que vuela levemente sobre las teorías, que interesan menos que el croquis de los choques personales. Se produce algo curioso cuando se lo sigue a Sartre, no a través de conceptos como *imaginario* o de *razón*, sino a través de restaurantes como aquel de West 56, NY, o los bidones de gasoil donde subió para hablar a la salida de un turno de la Renault. Nos gusta ver un héroe fuera de la morada de su pensamiento, *qué* le dijo a Roosevelt, *cómo* se cruzó con Althusser o con Giscard d'Estaing, *por qué* escribió las oraciones fúnebres para Nizan, Camus y Merleau-Ponty.

Pero Cohen-Solal cree que El idiota de la familia, el modelo de biografía sartreana, es sólo novela, sólo aventura. Si lo es, es porque no deja en ningún momento de preguntarse qué prácticas de investigación hay que poner en juego para reconstruir una vida pasada. Cohen-Solal ni se

hace esta pregunta ni deja de proponer una vida abierta al infinito, siempre con gestos adicionales que, descubiertos (documentación mediante), puedan ser llevados a luz. Es una investigadora de una vida-novela y no hace (como Sartre) una investigación-novela de una vida. La diferencia es apreciable. Este libro fue escrito para provocar nuestro remordimiento. Leíamos a Sartre en las aulas universitarias ya venidas. El sigue estando allí, nos dice Cohen-Solal, subastado, esparcido, y es inútil hacernos los distraídos.

De acuerdo. Pero si tuviéramos aún que preocupar a nuestros amigos declarando una "vuelta a Sartre", quizás convenga recordar que él apreciaba el modelo biográfico de Monsieur Teste, el fantasma intelectual de Valéry. El señor Teste decía que se sufriría al desarrollar los pensamientos hasta el final. En él, una biografía transcurre en bares y en "cerebros donde el lenguaje está en estado de acusación". Cohen-Solal nos propone un retorno sartreano basado en escenas de cine, en escrituras de montaje, en una reflexión guionística. No lo rechazamos. A Sartre le gustaba el cine en su práctica de profesor y de escritor. Dio sus primeras clases en Le Havre pensando en el cine y escribió *La náusea* bajo el imperio de las imágenes móviles. Pero esta biografía de Sartre no desarrolla pensamientos hasta el final. Sartre, novelado, aquí no filosofa. Apreciamos los restaurantes y los bidones fabriles. Pero también las "lentas biografías" (Chejfec) y las biografías que contienen "retratos que difieren uno del otro" (Monsieur Teste). Cohen-Solal es tan informada como rápida, tan documentada como despreocupada por pensamientos que vuelven para acusarse sobre sí. De su rigurosa observación del infierno cotidiano de Sartre, prefirió no obtener una filosofía.

Liliana Herrero
y Horacio González

Hombres en tiempos de oscuridad.

Hanna Arendt.

Gedisa. Barcelona, 1990,

236 págs. Alrededor de

A 110.000



Cuando Arendt conoció a Sartre (ver reseña de al lado), en un bar de la calle West 56 —New York—, se mostró reuente a dialogar sobre Camus y la literatura francesa. Francófila: nada nuevo. Sin embargo, aquel diálogo no hacía sino celebrar la forma incomprensible de un espíritu errante. Así: Jean Genet. Sucede que mientras Camus hacía de El hombre rebelde un catador histórico de la historia, Jean hacía de la historia un episodio ajeno frente a las almas desbaratadas. El circo de la historia es convención. Más allá de ella: un bello retrato de lo confuso. Pero para Sartre, como sabemos, *lo confuso* no era una condición del mundo sino más bien una cuerda extendida entre la *opacidad* de las épocas y la *historia de una conciencia*. El interrogante es braudeliiano: ¿es posible dar cuenta de la opacidad de una época enlazando la vida de un hombre a la inmediatez de sus contornos culturales? Sartre, personificando a Flaubert, decidió el dilema en El idiota de la familia. Hanna Arendt, algunos años después de aquel encuentro en la West 56, escribió un libro de factura sartreana.

Hombres en tiempos de oscuridad está labrado por una tierna sospecha: la generosidad del mundo le llega tarde a los hombres que marcaron el relumbro de una temporalidad histórica. Y es que no hay genialidad que exista allí donde no es capaz de ignorarse a sí misma, ni versión de lo abismado que no termine en la incomprensión, en el solitario fracaso. El problema está en que la incomprensión corre el riesgo de ser *fama póstuma* —en la historia— y *derrumbe personal* —en la vida. Los hombres que Arendt compila en esta selección biográfica —Lessing, Luxemburgo, Jaspers, Benjamin, Brecht y Broch— son la réplica de una desprolaja cita entre el pensamiento y el mundo.

Hombres en tiempos de oscuridad no retrata vidas políticas o, mejor, no retrata sólo vidas políticas, sino conciencias oscurecidas, apergaminadas, dispuestas como incómodas figuras en el almanaque sensible del tiempo. Se trata, acaso, de seres que fueron capaces de estirar el gesto de lo mudo en la escena digna de sus retracciones. Por eso, este libro deja entrever algo así como una *ética del homenaje* y una *filosofía del epitafio*, al mismo tiempo. La mención honorífica sólo puede reposar sobre los escombros de aquellos hombres que murieron en la ignorancia de su condición. El resto es silencio.

Hombres en tiempos de oscuridad evoca, por último, una metáfora del desarraigo. La idea borgiana del judío lúcido desterrado se combina con un tema de *La condición humana* de Malraux, la confraternidad. Esto nos lleva a pensar que Arendt, efectivamente, habla de hombres que se le parecen. La confraternidad (tema arendtiano por excelencia) es el último eslabón que resuelve la dramática de una vida sin derechos, de un alma desolada. En este sentido, todo el texto consiste en una simpática mueca iluminista, en un tirar del hilo que desempolva los gestos filosóficos de una época. Mientras tanto, a la historia le corresponderá seguir siendo un presente sombrío capaz de diferir consigo mismo.

Federico Galende

RECIENVENIDOS

Saatchi & Saatchi. La publicidad al poder. *Ivan Fallon*. Trad. de Antoni Puigros. Ediciones B. Charles Saatchi es el creador de una nueva forma de entender la publicidad. Junto a su hermano, funda una empresa que se convertirá en un imperio internacional. El autor saca a luz el mundo sofisticado de la publicidad que, como se sabe, ha desarrollado una historia verdaderamente apócrifa del siglo XX.

Las raíces del pensar. *José Luis de Imaz*. Emecé. Buenos Aires,

1990, 267 págs. El autor del libro clásico de la sociología argentina *Los que mandan* parte a la búsqueda de los hilos conductores y las raíces del trabajo intelectual. A partir de las memorias y autobiografías de cincuenta y cinco pensadores, De Imaz encuentra en la imagen paterna o materna la condición de hijos únicos o primogénitos, y la calidad de los estudios cursados el lento proceso de socialización a favor de una ulterior inmersión en la vida cultural.

Lecciones de vida. El arte como posibilidad. *Yehudi Menuhin*.



Trad. de María Gregor. Gedisa. Barcelona, 1989, 181 págs. Violinista y director de orquesta de renombre universal, tocaba el violín a los cinco años y daba conciertos desde los siete. La música, *métier* y pasión, constituyó para él una pedagogía, un modo de observar la vida. En esta autobiografía, Menuhin reflexiona sobre vastas temáticas que incluyen la creatividad, el silencio, la paz, la India bimilenaria y la propia actividad musical.

La verdurita

En el barco viajaban chilenos, brasileños, uruguayos, peruanos. Los argentinos se pusieron de acuerdo (*une fois n'est pas coutume*) para que yo los representara. Mi papel y el de las otras mujeres no era difícil: envolvamos en una bandera y entrar al comedor con ese atavío. A mí me fabricaron y colocaron en la cabeza un gorro frigio. Me anunciaron como la República Argentina. Por ahí anda un recorte de *L a*

Nación en que Tobal, compañero de viaje, hace posposamente la crónica de la ceremonia. Ese fue mi momento de *Miss Argentina*. Entré al comedor pisando una alfombra de aplausos, que nunca me valieron las cosas que realmente me costaron energía, dedicación y desgaste de vida.

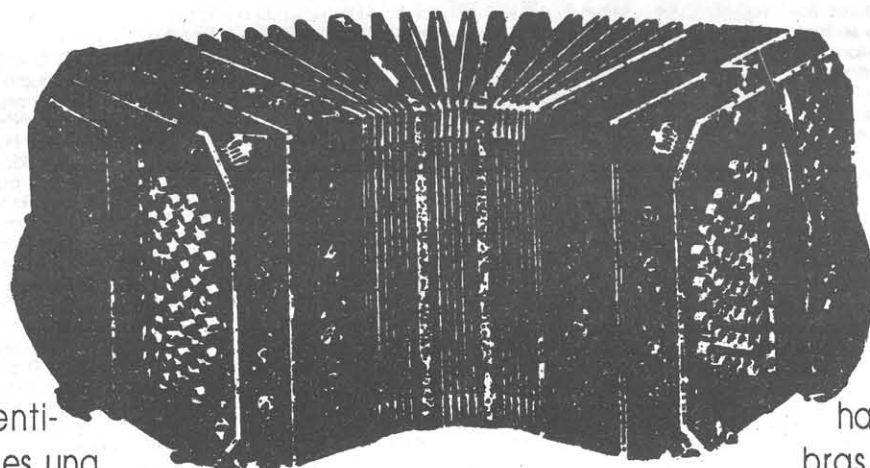
Autobiografía II,
El imperio insular.
Victoria Ocampo

TANGO

EL HIMNO

PASIONAL

ARGENTINO



Para los argentinos, el tango es una madre descuidada. Véase, si no, aquello de "tango que me hiciste mal, y sin embargo". ¿Cómo no querer a quien nos hizo, aunque el resultado sea esto? Si no se puede escribir sobre el padre, si no sobre la patria, si no se puede ya, durante años, acostarse temprano, queda el tango. Si el tango ya no se escribe, si —como postula algún articulista—

ha perdido las palabras, se escribe, en cambio, del tango. Lengua a ras del sentido, el tango nació mudo y luego aprendió a hablar, como los niños. Por marcar diferencias, nunca olvidó el llanto. En nombre de todos los porteños, Celedonio Flores supo asegurar que cierto "tango habla por mí". **Babel**, revista canyengue y rante, intenta aquí la operación inversa.

Filetes Porteños, realizados por Jorge Muscia

La garúa de la ausencia



Habría un momento mítico y originario del tango (es la interesada versión de Borges): en esa región y en ese tiempo, se imponen, fundamentales, el cuerpo y el frulete muscular de una danza. Sin voz y sin palabras, el tango es la ocupación de un espacio, o mejor dicho, es una nueva forma vital que aparece creando el espacio mismo en el que vive: no puede nombrar nada y por eso no puede nombrarse. Si hubiese una palabra, quedaría incorporada como una marca, como la señal de un ritmo que ayudaría a dominar el terreno.

Pura cópula, la danza es un jeroglífico en el espacio, en el abismo inabordable de la diferencia sexual. No prepara el ingreso al coito, no es un pórtico prostibulario, un "placer preliminar" que da acceso a la posterior intensificación del acto. No lo forma desde fuera, no repite la unión fugaz de los cuerpos en la sublimación de un arte; dice, por el contrario, con el mismo lenguaje del coito, algo que no se tamiza en el enrejado de ningún espíritu: lo que los cuerpos trenzan es la irrupción de un vacío; muerte y sexo son la pareja del tango en el apareamiento incesante. De a dos (para marcar la soledad), en esta danza los solistas se hallan excluidos; como cualquier coreografía, escribe la ausencia misma que obra en todas las escrituras. Borradora de los cuerpos que se ligan como absoluta prenda de la desaparición. La muerte, el cuchillo, el tajo: con el mismo sexo, es el duelo; con el otro sexo, la copulación perennemente postergada; en todo caso, cuando esta danza deba nombrarse lo hará con las figuras de la interrupción, el dislocamiento y la clausura: el corte, la quebrada.

No hay equívoco posible (aunque precisamente el equívoco por excelencia radique en el sexo): cuando el tango deba ser nombrado (desde afuera, desde otro espacio, otra clase social, desde una decencia) aparecerá como lo propio que debe estar abajo, afuera, en otro lugar dudoso, que aunque inciertamente mío (mi turbio ser, mi identidad porteña, mi sexo), debo ir a conquistar. Territorio de apropiación, el tango, en su curioso destino expansivo, estaba condenado, como él mismo se encargará de repetir —cuando tenga voz—, a pregonar una materia primigenia, religiosa y hasta metafísica: el barro. Porque lo turbio del tango, el barro de su espacio y de su esencia, es una nota que le ponen los otros, es un representar de lo otro, que resultó estar al lado, allí nomás, casi en mi propio corazón, en el centro mismo de mi alma. "Alma" y "corazón" son las auténticas basuras, las eskorías literarias que el torbellino ventoso del tango ha de arrastrar para no morirse de suburbio, para no asfixiarse en el humo mortal de los quilombos. Una máscara que habrá de congelarlo en un lenguaje universal y muerto: la

verdad sólo habla a través de sus máscaras, y porque el tango no dejará de repetir la muerte (del bailongo, del quilombo, de la griseta, del arrabal, de la inexistente arcadía del caminito borrado, del tango mismo), el "sacáte el antifaz" no es ya posible. El yeso de la careta ha dejado de recordar el sexo, y como la literatura que puede apetecer, tendrá que reducirse a la única palabra que con su belleza desvaída, sentimental, desconcertada, amorfa puede hablar del congelamiento incantatorio: la palabra *nostalgia*, esencia perdida y reconquistada de la chafalonía tanguera cuando adquiere la voz de sus letras.

La voz del tango repite la muerte en la palabra "nostalgia"; religión del vacío, esencialmente religiosa por esto mismo, también cuenta historias monótonamente reducidas. La historia del tango dibuja un mapa, y nada puede pensarse acerca de sus letras si se ignora este diseño que lo constituye enraizado en la ciudad. Es la imaginación espacial, es su cartografía social la que reparte las voces del tango. Historia de pasajes, itinerarios, movilladas, mezclas, traducciones; incorpora o excluye tipos, argumentos y modos de decir para fijarlos en un mapa. Dos itinerarios lo fundan: la ida de los "niños bien", de los "bacanes", de los "jailaifes" hacia los burdeles, hacia la fácil región de la danza pletórica de sexo, y la devolución de la visita: el arrabal se instala en los salones decentes del centro. Para que un lenguaje hable se necesita la constitución de otro lugar. Itinerario que se concentra en la que pasa por ser la voz misma del tango, Gardel, que como compadrito enmascarado, viste en un viaje de vuelta el frac de la oligarquía y canta la nostalgia de lo propio porque se volvió otro.

Los cien barrios están condenados a ensanchar, entonces, su mapa hacia el otro mapa, el de siempre, el de París. París es la otra ciudad radical del tango ("Canaro en París", "Siempre París": *París, siempre París/ París para soñar/ siempre París para morir/ siempre París para rodar/ sin ser Manón, ni ser Mimí* (Virgilio y H. Espósito, "Siempre París").

El ímpetu nacional del tango no puede dejar de tener pretensiones universalistas, pero como el suyo es un ímpetu funerario, sólo puede triunfar cantando su derrota, la de siempre, en el lugar que imagina para marcar el fin de su viaje. Una fuga que no abandona la cárcel suburbana y encuentra el otro barrio que le faltó desde siempre para perpetuar la ausencia, el "faubourg sentimental", en el que reduplica los estereotipos más condensados de la literatura y se apropia de ellos porque encierran una mitología homóloga a la suya.

La nostalgia vuelta a encontrar supone que el ímpetu funerario tenía enraizada la inconsecuencia frívola y festiva de la huida, de la fuga. Si,



incorporado al modo de existir del tango, el *topos* de la huida (el centro oligárquico huye al suburbio; el suburbio, para volver, necesita haber fugado de su origen), la mujer —el otro interior del tango— es la posibilidad festiva de la canción. La mujer sufre como madre porque permanece, pero se ríe traicionando porque, cara gozosa y libre de las estrofas tangueras, sólo puede cumplir con su destino feliz si se desamarra en el abandono no ya del hombre-tango, sino de los límites derrotistas y funerarios del tango mismo. La mujer es aquí la posibilidad feliz que las letras demuelen para poder alcanzar un destino de derrota.

El tango no es misógino: preserva la felicidad de la mujer excluyéndola de las ataduras fatales del mundo carcelario que ha creado; si la mujer se queda en las letras tangueras será inexorablemente para repetir el círculo devastador del tiempo. Porque el tiempo del tango es el tiempo del encierro, de la "vuelta" en círculo sobre sí mismo ("hoy vuelvo arrepentido..."), las que se quedan son mujeres atadas a un vínculo sexual que, por definición, no puede ser feliz, o constreñidas a la cárcel de un espacio que, como doblez de la fiesta, también supone el marchitamiento, la usura y la degradación condenatoria de la moralina tanguero-burguesa y el inapelable veredicto de los años que pasan. La cárcel de la mujer-tango está en la inflexible ley de una fiesta mortuoria: el cabaret es la cárcel de las mujeres que se quedan en el tango (la rubia Mireya).

La expulsión de la mujer es un

ejercicio de la culpa. El tango la arroja fuera de sí para salvarla: *Vete, no comprendes que te estás matando; vete, no comprendes que te estoy llamando; vete, no comprendes que te estoy salvando...* (Homero Manzi: "Fuimos").

Para amar, el hombre-tango necesita postular a la mujer como una ausente, como la ausencia o como una fugada. Allí, en la situación de *queja*, el tango encuentra la dimensión del amor romántico. La voz de la mujer se queda en la canción e inflexiona desde adentro el acento de las letras. La *queja* feminiza la voz del tango, la "boleriza", la quiebra; el varón, a través de la ausencia, queda atrapado en un lagrimear femenino (ambigüedad que los cantores reproducen: el aflautamiento de los vocalistas asopranados, pura nostalgia femenina; y al revés, la insoslayable vilización de las mujeres-tango que se adueñan de la coloratura masculina).

En un extremo de la superficie, el tango distribuye sus otros, y mediante la exhortación se dirige a un "vos" para condenarlo (este mundo carcelario no puede dejar de regirse por la ley, la transgresión y la condena). Son los tangos-diálogo, que asumen una pedagogía y una moral: "el niño bien", "el patotero" son deslizados en el mapa hacia el territorio del otro, y en la condena casi se confunden con el otro traidor, que sin embargo, debe permanecer en los límites del universo porque es la necesaria caricatura de la virilidad, el marica: *Me da pena por tus viejos (...)/ escucháme, yo te quiero aconsejar, me parece una macana/ que te hagás la bataclana/ hacemácdote al andar, Me dan ganas, te lo juro, de pegarte un cachetazo/ al verte pasear del brazo/ de otro nene como vos* ("Farolito": C. D. del Campo/ C. Vedani).

Producto de la mezcla y la movilidad, la inseguridad religiosa del tango se manifiesta en su odio por la postura o el doblez. Quiere asegurar la inmovilidad de certezas morales y las fijeas políticas que, en definitiva, ensalzan la hora del progreso nacional. Exhortación al marica o al patotero, la moral tanguera abandona la ley bastarda del cabaret para tematizar al que no trabaja, al improductivo, al que no puebla el espacio, no lo ensancha ni lo fertiliza: *sos, che, vagoneta/ el que atrasó el reloj...* ("El que atrasó el reloj").

La disposición de espacios filios determina el repliegue de la voz, condena a hablar no ya de desapariciones ni de mundos irrecuperables: la canción celebra la suprema ceremonia mortuoria de su fin, hablando de sí misma, mostrando su propia voz y diciendo su mito; como "ya se ha muerto todo lo que existe" ("El vino triste"), paradójicamente, el tango se positiviza para autoafirmarse en una voz total: "Yo soy el viejo tango/ que nació en el arrabal" ("Yo soy el tango").

El otro camino posible de la autorreflexión y del volverse sobre sí consistiría en la parodia, que no está muy lejana de la nostalgia fundacional, pero la tarea queda para voces interpretativas como la de Goyeneche, tan dominadas por el tango, que pasan a ser dominadoras. Estas voces, inadvertidamente, parecen burlarse en un fraseo de lo que dicen y de lo que siempre ha sido: las

letras de tango son imposibles y siempre han cantado esa imposibilidad.

Como imposible y constitutiva es la formación de una pareja entre el tango y la literatura: Borges para "literaturizar" el suburbio incluye las huellas inevitables de Carriego y excluye la voz de un compañero (el tango) que ya había poetizado el arrabal. Borges camina en el Fervor

de Buenos Aires y traza su mapa mitológico-religioso; en verdad, lo acompaña por ese derrotero una letra de tango que es necesario oír para luego desacreditar. Borges y el tango hacen lo mismo: destruyen el arrabal, cantan su desaparición para convertirlo en nostalgia.

Jorge Panesi

Personas del tango



Es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en "La urna" de Banchs o en "Luz de provincia" de Mastroratti, sino en las piezas imperfectas y humanas de "El alma que canta".

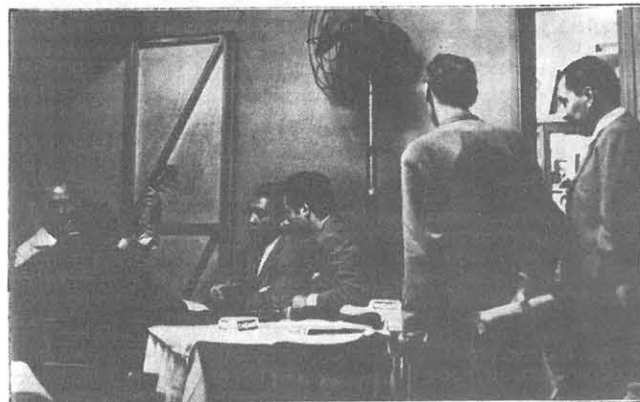
Jorge Luis Borges
Historia del tango, 1955

El yo de la letra

En las antípodas de "Luz de provincia" encienden sus luces de neón los títulos de "El alma que canta". Y en el corazón mismo del cancionero, brillando intermitente, el más opuesto de todos: "Mi Buenos Aires querido". Es que aquella luz que traspasa como definición una provincia, es perfecta e impersonal. Imperfecto y humano en cambio, titila en el otro extremo ese yo posesivo que, borracho de cercanía intimista, nombra a su ciudad y, además, le añade adjetivando un sentimiento.

Ya estamos en 1990 y la profecía orwelliana de Borges apunta al centro de una intriga. Dan ganas de saber hoy, en medio de este baile de mascaritas autorales, no cuál es "la verdadera poesía de nuestro tiempo", pero sí, tal vez, quién es ése yo que dice "yo" en el poema. Sobre todo intuyendo que lejos de los márgenes que impone la literatura, en ese reino donde escribir "yo" es una expansión permitida, florece un poeta con su identidad truncada: el letrista del tango. Ser letrista es escribir en una primera persona que usan otros. El cantor la dice en masculino o en femenino, el músico le sobreimprime otra identidad. En ese submundo, en medio de tantos padrinazgos, vive la letra, proliferación que le pisa los talones al poema pero que siempre toma su tajo, se desvía de él. Como una pieza suelta y perdida de abecedario, la letra busca el rumbo de su combinatoria. Necesita que le golpeen la rima, que le respiren el aire de su escansión, que armen y desarmen el rompecabezas de sus nexos y estribillos. *Lastima bandoneón, mi corazón/ (...) la vida es una herida absurda.* Aquí la música lastima con un acento grave, el del bandoneón, y las rimas internas que se van encadenando

pegaditas, darían lástima sin el golpe de gracia que les propina la música. Los hermanos Expósito trabajaron bien en el cruce de esa fraternidad. Para estar *trenzado a*



tu vivir con trenzas de ansiedad hay que retomar una y otra vez lo que el oído se inventa como nexos. Eso es lo que nos emociona de un tango. Cuando lo escrito está dispuesto para el pentagrama y en su secuencia dice la necesidad de ser "interpretado". Así se vuelve canción y su firma converge por duplicado. Dos hermanos expósitos juntan sus nombres al calor de un mismo apellido. Son dos poetas, Homero y Virgilio, revelando ese par de secretos que anudan la verdad de la poesía: letra y música. *Después, qué importa del después*, desafía uno al otro en octosílabos porque ya escucha, escribiéndola, esa secuencia musical que camina por la rima de los verbos. De sufrir a partir, en un trecho breve de escansiones, y de amar a andar, en una borrachera rápida de ritmos, al fin, *sin pensamientos*.

El vos de tu musa

Sin sonrojarse, el letrista alardea en primera persona (*qué voy a hacer, si soy así/ nací buen mozo y embalo para el querer*). Tal vez pensando en la facha del cantor, dice en libertad una autoría irresponsable que no termina en él. También la dice en segunda. Tú o vos ponen en la

amansadora los alardes del letrista y fundan otra entidad tanguera: la musa. Decime quién sos vos, le susurra una mascarita a la otra. Detrás del antifaz: las madres, las novias, las minas, la ciudad.

Cuando Manzi escribe, en homenaje a Discépolo, *tu musa está sangrando y ella se desayuna*, define lo que son los poetas del tango. Esos maestros que pueden desdoblar del derecho y del revés los alcances de su musa. Si en la noche del poeta modernista ella es "musa sangrante", en la mañana del letrista será "una mujer absurda que come en un rincón". Del tú al vos, de la madre a la mina, de la lengua materna al lunfardo. En esa dirección camina el tango, siempre de cara a lo que nos emociona. Es porque dice como decimos los argentinos cómo sentimos. El lunfardo —"un juego" para Borges, "un aire" para Gómez Bas— es su soporte idiomático. El ancla que el tango necesita para amarar en su *reino sentimental*, como lo llamó Luis Tedesco. El reino de la segunda persona, el de ese vos que para hablarte tengo que inventarte un idioma sensiblero que te conmueva y me deje bien parado.

El idioma de la pareja. Quintaesencia de lo que trabajosamente busca el poeta. Un decir liviano y gracioso que, sorteando peligrosamente el ridículo, conmueva al lector. Es por eso que el tango baila. El encuentro de dos manda letra y música a los

pies, para que en la complicidad de allá abajo saque lustre la borra del sentido. Firuletes, sentaditas, ochos, quebradas, son figuras retóricas que se ofrecen a quien pone el cuerpo en el baile de leerlas.

El tango es él

Borracho de intimismo, alucinado por sus musas, extraviado en el farrago del decir melancólico, imperfecto y humano, el tango, sin embargo, no pierde la cabeza. Monarca absoluto de su *reino sentimental*, sabe que él es él. *Tango que me hiciste mal y sin embargo te quiero*, le confiesa el letrista al objeto de sus desvelos de escritor. *Con este tango que es burlón y es compadrito*, se presenta el cantor pisando fuerte sobre una verdad que no puede desafinar. *Porque el tango es macho*, asegura Julio Sosa en una contundente tercera persona del género masculino. Nunca un verso hexasílabo estuvo tan lleno en el arte del decir vacío. Nunca una enunciación ingenua doblegó tantas sutilezas. *Porque el tango es macho* camina sobre la seguridad de que su efecto en cuatro sílabas ("porque el tango es") ya tenía ganada la partida. Jugándose un dos por cuatro, "macho" agrega en dos sílabas el golpe que el oído tanguero estaba esperando. Pero lejos de la paridad, el macho es de tercera: es el lugar gramatical de lo que se planta con objetividad, sabiéndose "persona". El él: la hombría del decir autorreferente. Y en ese grotesco de creerse algo (o alguien) nos convence, nos emociona. Es como la patadita que el bailarín coloca entre las piernas de la mina marcando el compás del "aquí estoy". Virulazo, enfermo y moribundo, bailando casi inmóvil, conservó ese gesto hasta el final. Su humanidad pesaba entera en esa marca, en ese golpe propinado de taquito como sin darse cuenta. El tango también es un hombre cansado que se entrega a patadas imponiendo una tradición. Por suerte, no hay que ser muy macho para encontrarlo. Se aloja en brazos de una flor de mina: la literatura.

Tamara Kamenszajn

El tango, ese murmullo



Cierta vez leí la explicación de una ingeniosa recurrencia que garantizaba la transmisión de las creencias de una tribu: *antes se creía en las máscaras*. Esta explicación, realizada por un nativo al extranjero que lo interrogaba sobre el "poder" de esas máscaras satisfacía la ingenua creencia en la evolución. *Antes, ahora no*. Las cosas cambiaron. Al parecer alguien se percató de que *antes* también se decía que *antes* y que colocar la creencia en esta anterioridad temporal era parte de su perpetuación. Es verdad que la creencia no es la fe. Si al-

guien me pregunta sobre un amigo común que está de viaje para saber si ha vuelto, si respondo *creo que no* evito negar y también afirmar.

De esta manera *antes se gustaba del tango*, de esta manera creo en el tango. Y, además, antes también fue así. Hace treinta años íbamos a escuchar tango con una *distancia irónica*. Ninguno de nosotros creía —es decir, si creía— en *María o Malena*, ninguno censuraba la ambición de una mujer o el despertar del aburrimiento familiar en otra cama, pero con el pretexto de algún ha-

llazgo poético o de un ritmo especial, podíamos entrar en ese juego.

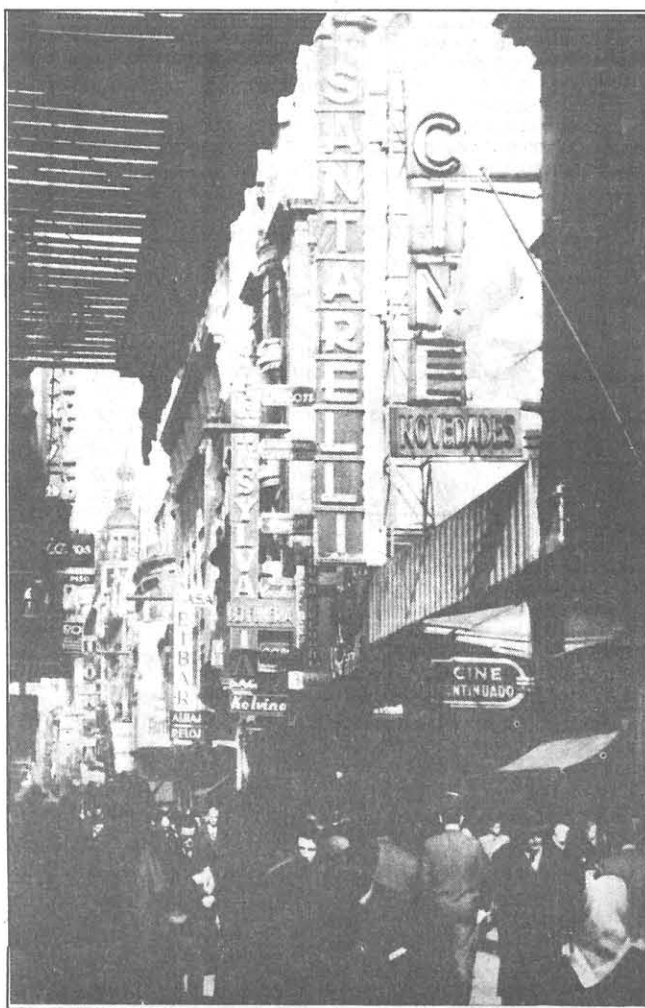
Estaban, también, los que buscaban la dignidad universitaria para los "letristas" y agregaban tangos a las antologías poéticas con el argumento de que *antes* se despreciaban esos grandes escritores. También estaban los que parecían decir con seriedad que *antes* de Discépolo no había existido la retórica de la amargura generalizada y el cinismo dolorido frente a la imposibilidad de una justicia distributiva de los goces. Se dijo desde siempre que *antes* el tango era de prostíbulo y que larga fue la lucha por su reconocimiento en sociedad. ¿Por qué estaría en la naturaleza del tango saberse *privado* de la alta sociedad? *Antes*, algunos de inspiración sociológica propusieron que eso se debía a que la naturaleza del tango era esa misma sociedad que mezclaba a los tilingos y los catfishios en una misma explotación de las mujeres. También se dijo que *antes* las mujeres sólo eran objetos sexuales y no tenían un lugar en la sociedad, que desesperaban por ser amadas y no se valoraban, que soportaban cualquier cosa con tal de ser mantenidas porque la sociedad no les daba una oportunidad.

Antes se creía en la virginidad y los hombres imaginaban que las mujeres eran de su propiedad, de manera que eran celosos custodios —especies de madres picadas de viruelas— del tedio de las pobres.

El murmullo

Cuando Levi-Strauss propone tener en cuenta *todas* las versiones del mito y extraer de la comparación de una con otra —como de diferentes cartas de un mazo— los temas invariantes, limita la tradición de la proliferación semántica. Por algo que se llama el deslizamiento entre el significado y el significado (sabemos por los diccionarios que algunas veces diferentes palabras dicen una cosa y que otras una misma palabra dice muchas cosas) cualquier *significación* es posible. Algunos críticos literarios, aun en la oscuridad de la crítica del sesenta, repiten que el "texto" es inagotable. Dicen que *antes* los críticos eran reduccionistas y en nombre de la polisemia se entregan a la asociación libre, sumando al murmullo general la nota particular de lo culto.

El murmullo es, sin embargo, algo preciso: ni activa ni pasiva, la voz media instaura un *se*, un *se* dice de mí. En efecto, cuando digo, que pienso soy el sujeto. ¿Qué es *tener* una fantasía? No soy ella, tampoco puedo separarme. *Antes* los tangos se repetían, sus letras eran interpretaciones al paso. Incluso existió uno que *antes* hizo la Peña Carlos Gardel para que los locos respondieran al azoro de la locura con el murmullo del tango. Las letras se repiten y la repetición extiende un clivaje. La letra, su murmullo, dice y no dice algo de lo que me pasa, de lo que se me pasa por la cabeza.



El eco del eco de tu voz —dice el murmullo. ¿Cómo ignorar que cualquiera sufre el eco... de un eco? Como *antes*, también ahora.

Antes, dice el murmullo, se tenían mujeres, dinero y diversión. Ahora no se tiene. ¿Por qué el murmullo no describe un presente venturoso? Lo hace alguna vez, para burlarse de los gustos que se da el bacán o de lo que consiguió una mujer al cambiar de clase. Pero lo fuerte, lo de verdad, fue *antes*. Ahora queda la presencia de esa ausencia, la ausencia de esa presencia: el fantasma.

Ahora queda la voz, sin esa voz nada podría decirse ahora de ese *antes*. La voz justifica las tonterías, hace pasar disonancias, renueva el encanto de ciertas palabras, logra que cada uno condescienda a murmurar "ideas" que no soportaría de otra manera. En la voz el murmullo adquiere su valor social, deja de ser la canción de cuna de cada uno, el sueño erótico que se calla con vergüenza, la aspiración viril que no se logra.

Milagro de la voz, capaz de superar la amargura del sueño que murió por la ensañación de un consuelo. La "r" de Gardel —rasgo distintivo que cuenta de su distancia, de la extrañeza y del extranjero— evoca las otras lenguas, las que se *antes* se hablaron y tuvieron que olvidarse, las que nunca se hablaron y de cuyo presti-

gio estaremos privados.

La apología del fracaso muestra que en verdad se persiguen otros fines: mantener la creencia de que *antes* no existía falta alguna, mantener la voz con el pretexto del contenido del murmullo, mantener el *se* para eludir la voz activa donde el sujeto se divide en el acto y la voz pasiva donde su dimensión de objeto se le revela.

Hora cero

Buenos Aires, *hora cero* produjo en su momento discusiones ardientes: *antes* había tanto, ahora eso era la disolución del murmullo. Otras veces el murmullo había sido amenazado, pero cada vez bastaba decir que estaba de nuevo —como *antes*— de moda en Japón o París para que continuara entre nosotros. Pero Piazzolla lo había atacado desde adentro, había silenciado la voz —no importa si Gardel, si Julio Sosa. ¿Cómo seguir el murmullo, como murmurar las satisfacciones secretas en público, como apologar el fracaso presente como cautelosa preservación del sueño pasado? Sin embargo, Piazzolla sabía lo que hacía. El valor semántico del murmullo era cada vez más inverosímil, la voz ya no bastaba. Había que silenciarlo, convertirlo en voz *pura*, en grado *cero* de la voz, en música. En efecto, ahora Buenos Aires, *hora cero* vale por cualquier murmullo, acuna cualquier sueño y cada vez uno puede darle voz y letra, darle imagen y cadencia. ¿Cómo seguir diciendo *tres esperanzas tuve en la vida, dos me engañaron y una murió*?

Sur —el filme— trajo la voz de vuelta. La voz cansada, perdida, de Goyeneche. Como *antes* se repite que se aprende del fracaso, sin explicar que los únicos que aprenden algo del fracaso son los que tuvieron éxito.

Sur pasará y será como *antes*, será como ese momento en que Piazzolla silenció el murmullo, hizo que se murmurara contra sus tangos y logró corregir el defecto de Carlos Gardel. Lástima que, como *antes*, una mujer se puso a cantar su ritmo y un "poeta" (es decir, un letrista aceptado en la sociedad de los altivos) convirtió el murmullo en semántica chirriante y los ecos del modernismo —de un *antes* aún que *antes*— parecieron, a los hijos del murmullo, originales resoluciones del misterio del ser. Y ahí estamos, como *siempre*.

Germán L. García

Acordeón meloso

(a la mexicana y feminista)



I. Acaba de morir Mercedes Simone, una de las más grandes cantantes de tango. Y de inmediato uno recuerda y cae en la cuenta de que hay muy pocas mujeres dedicadas a este oficio melancólico, las enumera (según mi pobre catálogo mental): la inefable Libertad Lamarque, en México desde hace muchos años (exiliada por su propia voluntad, o mejor dicho por las magníficas oportunidades que nuestro cine le brindaba —ya ni llorar es bueno—) y a quien acabo de oírle cantar

—con pasión y maestría— "Sombras nada más", también entonada a la perfección por Pedro Infante, aunque con otro ritmo pues para mi sorpresa "Sombras..." es, de verdad, y *antes* que nada, un tango.

Recuerdo luego con inmensa nostalgia a la no hace mucho desaparecida Rosita Quiroga. Rosita Tango, y ¿cómo podría ser de otra forma cuando se anda cuesta abajo en la rodada? En la adolescencia uno leía *Los tres mosqueteros* y Vein-

te años después mientras Gardel modulaba, adecuada y gangosamente, sus veinte años no es nada, poco digeridos entonces porque uno se la pasaba en la escuela (anodina) y las intensas lecturas de novelas de folletín, comiendo chocolates envueltos en oritos de estano coloreado, cuyo centro aguardentoso albergaba una cereza como la placenta alberga al feto. Quedito en la penumbra, a media luz, leía y oía la hora del tango, en una radio *art déco* vendida hace muchos años por mis padres junto con el inmenso comedor negro y la bella recámara café que redondea mis más placenteras y orales reminiscencias. De pronto, un acorde y el acordeón dejaba oír la metálica voz de Rosita diciendo "negro, quiero adoraadarte así toda la vida"...; suspendida, con un vago presentimiento de tragedia futura, la lectura, dejando en vilo al capitán Grant, encaramado sobre un ombú de la pampa argentina y, estremeuida, escuchaba, con el corazón derretido entre las manos. El chocolate dejaba en mi lengua el alcoholado resabio del aguardiente endulzado por la cereza. ¡Y pensar que tanta y tanta dulzura y tanto y tanto amor se acabó! (Homenaje amelcochado a Eduardo Lizalde). Al acabar el tango y como recompensa, le regalaba el orito a mi hermana Susana; ella iba todas las mañanas al Paraíso a comprarme mis chocolates, pagados con unas monedas misteriosas, obtenidas con probable alevosía de la bolsa derecha de un chaleco de mi padre, colgado en la cabecera de su cama.



También recuerdo a la inolvidable Nata Gaucha, Azucena Maizani, cuya sonrisa estrictamente delineada por un *bilé* oscuro enmarcaba un cuellito de piqué blanco y el *Farolito* de Agustín Lara. Y, para terminar este recuerdo, pienso en Susana Rinaldi, a quien escuchamos hace poco en esta capital mexicana de la América Central. Y como en novela de folletín dejo en suspenso este capítulo y hago la pregunta: ¿por qué habrá tan pocas mujeres que cantan tango?

II. Quizá mi amor por el tango se haya exacerbado a lo largo de estos últimos años. Primero, porque me he reblandecido: Ful, soy, será esa pasta de chocolate remojada en aguardiente, abrigada por el rojo pleonástico de la cereza que, ineludible, se asocia a mi niñez y a cualquier tango, sobre todo si la voz del (la) cantante preserva el tono metálico y la gangosidad primigenias.

Y segundo, porque el tango, además de oírse, se baila y porque amo cada vez más a Buenos Aires. En Buenos Aires se camina y en mi ciudad, México, los pies han dejado de existir. Añoro los pies descalzos de las carmelitas descalzas que reformaron su orden quitándose simplemente los zapatos; añoro a los franciscanos seráficos que en la infancia de mi país lo recorrieron calzados con sandalias llenas de polvo y guijarros, escudados en su ferocidad milenaria para empujar a los pobres de espíritu y precipitarlos de bruces y sin zapatos al Milenio, o sea a *La boca del Infierno*, novela de Víctor Hugo o de Dumas (ya no me acuerdo) cuyo nombre morboso y equívoco contexto

sexual se fundían al orgasmo de chocolate —simple perversión oral— cuando tarareaba la letra de mis tangos preferidos.

Tercero, el tango me hace volver a esas épocas en que, mal peinada (el pelo me crecía a lo ancho y no a lo largo) y quinceañera, permanecía sentada en los tés danzantes, esperando al príncipe azul que nunca se presentaba cuando tocaban blues o boleros y que se cortaba abruptamente: desde la más tierna infancia, blandengue y todo, nunca me he sabido dejar llevar, es decir, cuando bailo, y una vez que bailé con Severo Sarduy en Venezuela, tuve que llevarlo yo a él, cosa que por otra parte no fue nada fácil —era un merengue y él iba en camino de la esfericidad y su cintura no tenía la pequeñez (ya ajada) de la mía. Pero, en fin, basta de digresiones y vuelvo al té danzante, en esas épocas en que bailar un tango significaba lo imposible, por ejemplo que el cabello me creciera de manera regular, cayera sobre mis hombros, se deslizará hasta mis pies y, al tocarlos, les hiciera la gracia, el don, de permitirles llevar el ritmo y armar los *fiurletes* que en los antiguos burdeles bordaban las paicas en brazos de sus galanes. Nunca lograba esquivar los *choclos* bicolores? de mi acompañante, aunque mis zapatos fueran grises, con un filito verde, delgadito, primoroso, y con tacones aguja: mis pies —al igual que mi cabello— incapaces de transmitir su voluptuosidad al resto de mi cuerpo, ni siquiera a los tobillos, decepcionaban a mi

acompañante. Por eso amo el tango, mi amor por él se prende a la lengua, al paladar, a un tacón aguja y, sobre todo, a los cabellos, cortados en el aire.

III. Borges dice que el tango tiene motas en la raíz. Frase certera. Su origen es turbio (sin racismo). Se dice que viene de las orillas, de los arrabales. Borges contradice esa versión y la descarta por sentimental, simple *Bildungsroman*, o "novela de joven pobre". Acepta en cambio su procedencia marginal; el tango, afirma, surge del lupanar. Las mujeres decentes no se atrevían ni a nombrarlo y los varones lo bailaban entre hombres en las esquinas del barrio de Palermo en Buenos Aires (cerca de las calles que mitificó Borges). En los burdeles las mujeres de la vida (las minas, las greías, las paicas) lo bailaban embarradas a los cuerpos de sus galanes de turno; hacían "fiurletes", figuras casi acrobáticas y obscenas. Además, el tango no se cantaba, se tocaba y se bailaba. Era una fiesta: "Antes era una orgiástica diablura, hoy es una manera de caminar".

1917 es una fecha clave en el desarrollo del tango. Una nueva generación de compositores moldea su melancólica modalidad: un guitarrero, Pascual Contursi, le pone letra a "Mi noche triste", tango de Samuel Castriota, y, con ello, según lei en una historia del tango que decía el gran maestro Enrique Santos Discépolo, "lleva el tango de los pies a los labios". La primera letra de tango cambia, pues, su ritmo: de una dan-

za orgiástica y por tanto alegre pasa a ser lo que es hoy, el lamento del cornudo, la nostalgia del pasado, el canto de infinita e insolucionable tristeza. Y eso a Borges ya no le gusta; para él, el verdadero sentido del tango, además de su índole sexual, es su voluntad pendenciera, poco advertida: "... el tango y las milongas expresan directamente algo de la convicción de que pelear puede ser una fiesta". Aferrado a sus ideas esenciales, el tango antiguo, el tango alegre, el tango del lupanar es para Borges —*toute proportion gardée*— lo que era para él la gaudesca: la alegría del combate, la fiesta del encuentro; en suma, una figura retórica, como el tango bañado, una figura acrobática. Va más allá, y esto es lo importante, el tango preside los desafíos y las peleas: dos hombres se trenzan en una danza y ésta termina en "un oscuro duelo a cuchillo". Es más, confiesa Borges, "tal vez la misión del tango sea ésta: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y del honor". El tango una para él dos representaciones dispares: la del baile y la del combate. Y en el origen de ese baile y de ese combate está una mujer, pero como siempre en la obra de Borges (consúltese "La intrusa") de lo único que se prescinde es de la mujer, a pesar de que ese baile y ese combate se libran gracias a ella. Quizá por eso haya pocas mujeres que canten tangos. Su misión es inspirarlos.

Margo Glantz

Figuración de Gabino Betinotti



Glosa previa

Composiciones populares éstas, aunque ninguna haya sido conocida por el pueblo, son rastro de la obra de letrista de Gabino Betinotti: un hombre que ha rozado la fama con su nombre de pila —ya que otro Gabino, Ezeiza, fue el último de los payadores con auténtica parada política y sociológica— y la canción rioplatense de este siglo el ramal de la exacerbación lírica y de la dolidia expresión personal. Alguien opinará: triste rozar la fama, ése que se apoya en un simple parecido de nombre. Pero ocurre que, a veces, no cabe la opinión. Las opiniones suman, afirman; y la singularidad del letrista Gabino Betinotti sólo se basa en aspectos negativos de su perfil. A Gabino le faltó Betinotti tanto como le faltó Ezeiza; pero fue en esas ausencias —y hasta en las de Cadícamo, en las de Manzi, en las de Celestino— donde se quedó a vivir. Su carrera artística empezó y terminó en un Tango Park de figuras de car-

tón y alambre; y allí gastó su tiempo interpellando, no a su público, sino a esos mamarrachos, a los que había dado los nombres de los protagonistas de la música, la glosa o la canción. Y no es que quisiera emularlos; se contentaba con señalar en ellos, al azar, también una falta, también una ausencia de algo:

como creía que en "La casita de mis viejos" faltaba espacio para el "viejo criado" que recibe al hijo pródigo, pretendió obligarlo a un tango-respuesta;

como sentía que a las evocaciones del percal les faltaba extensión (le inquietaba que en seguida se pasara al desbarranque en las sedas y el champán), trató de quedarse en esa telita, en ese generito;

como lo hería que ninguna letra recordara a Julio Jorge Nelson (un glosador repetitivo, que prolongaba las grabaciones de Gardel con historias siempre inacabadas), se empeñó en valsear, como él, una historia de puros pedacitos;

como lo obsedía el olvido del Pe-

nado 14, que "murió haciendo señas y nadie lo entendió", trató de actualizar su letra, negando que las señas fueran un llamado a la madre:

como objetaba la porteñidad de la "negra mulata/ que se desata/ bajo la bata/ de broderí", inventó una candombera blanca, lenta, casada con un inglés:

y en otros casos, en fin, como no tuvo un ritmo propio, calcó el molde de los ajenos: cortó versos sin motivo, a mitad de renglón, sólo para adecuarse a la música de otros...

Vals de la glosa

(Toma música de "Desde el alma")

Gardel
subía a su automóvil
Gardel
abrazaba a un amigo;
Gardel
del pasado que añoro
y creo
cada vez que lo digo.
No sé

mejor, si nunca me la dijo.

La vieja, no sé si era francesa, el viejo, no sé si era un milico, Gardel, no sé si era uruguayo, el tango, no sé si es argentino.

Glosa 1

A usted, don. Y no me oiga. Hablar es no esperar nada del otro. Y ustedes no me ven... pero qué gusto. No el de mi voz: es ese botón, esa perilla que ustedes hacen girar y mi voz sube y baja. Ustedes manejan mi voz. Aiaiai... Pero yo elijo los tangos. Sólo que los tangos empiezan con palabras como ésta: cerrazón. Para que ustedes digan cerrazón del corazón cerrado ahogado en la remezón del mar

Apretar bien la caricia, nunca dejar de noviar.

No te evoco por mis versos: no los puedo recitar. No te evoco por tu cuerpo, no lo puedo recordar. No te evoco por los años no te evoco por llorar... No te evoco por la vida: te evoco por el percal.

Glosa 2

Porque Gabino no tenía, como Ezeiza (payador), la guitarra. Ni, como José (payador), el llanto. Pero como Gabino, afinaba. Noches, semanas de punteos sueltos, opacos; horror de forasteros. Y Gabino cantó ese vals. Y silbó, silbó ese tango. Y copió, copió esa milonga. Porque Gabino no sabía bailar; pero, si acaso, lo hacía, como se dice, en una baldosa. Y no sabía recitar; pero guardaba en su pecho la música de las recitadoras.

Candombe del negro y el inglés

Así cantaba una blanca, allá por el 36. Eran los tiempos de Rosas, yo no los alcancé a ver.

Me gusta un negro de rojo, bonito como Luzbel. Buscando un diablo de rojo, me quedé con el inglés.

Nunca el negro llega tarde cuando llega al candomblé.

Buscando no llegar tarde, me quedé con el inglés. Me gusta un negro bien alto, con músculos para ver. Buscando un alto bien alto, me quedé con el inglés.

El negro nunca me habla, pero baila como un rey. Buscando al que nunca habla, me quedé con el inglés.

Por raro me gustó el negro, otro paso y otra piel. Por el gusto de lo raro, me quedé con el inglés.

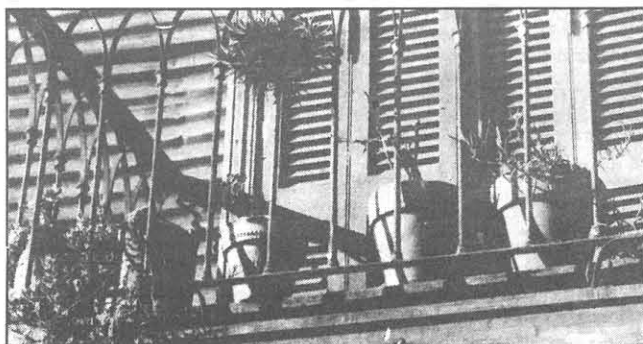
Quando el negro se cansaba, venía a hablarme un francés. Como no le entendí nada, me quedé con el inglés.

Y el negro se fue alejando... Ya no lo alcanzaba a ver... De puro quedarme lejos, me quedé con el inglés.

Glosa 3

Pero amigos: cómo dudo hoy acerca de lo que ¿tenía? Gabino: la estampa de cantor, el recuerdo de la gayola... el mostrador... ¿Gardel sin palabras, percal sin muchacha, bar sin reunión? Baldío sin hogar cerrazón del corazón cerrado ahogado en la remezón... (cf. glosa 1)

Oscar Steimberg



si el auto se detuvo, no sé si el amigo lo quiso; no sé, no vi moverse al auto y el gesto, el gesto era impreciso.

Gardel
mostró un zapato nuevo, el otro tal vez fuera un residuo; no sé, porque cuando lo evoco, la niebla se extiende en el camino.

Mejor, si nunca lo vi entero, mejor, si no alcancé al amigo, mejor, si el día era nublado, mejor, son cosas del destino.

Gardel
salía de una farra, se oyó sonar un estampido, no sé si fue cosa de faldas, no sé quién era el compadrito. Si sé que él no murió en Colombia, que el fuego de pronto quedó fijo, Gardel, Gardel ya era una foto, igual que cuando estaba vivo.

Mejor, si no murió de viejo, mejor, si nunca tuvo hijos, mejor, si no acabó la frase,

y el malecón...

Yo digo cerrazón amigos...

Te evoco por el percal (Milonga)

No te evoco por tus trenzas, perfumadas como azahar. No te evoco por tus ojos que abrasaban al mirar. No te evoco por tus manos, no te evoco por tu andar, no te evoco por tu boca: te evoco por el percal.

Con el percal eras pobre y linda de acariciar; yo te pagaba los vicios para poderte tocar. Poco vicio y poco toque: nunca dejar de noviar. Cigarrillos de piba, caricia sobre el percal. Naranja en el club del barrio, puro saltar y bailar; perfume de tres por cinco, besándose al caminar.

Yo te dejaba adelante, yo te miraba de atrás: cuerpiño que se movía, risita bajo el percal. Mi mano en el generito: no es piel, pero gusta más.

Fervor de Virulazo



Un hombre gordo, ubérrimo, jadea sobre el entarimado. El moñito de brillante negro se le pierde entre los pliegues de la papada pantagruélica, el tronco ventripotente sube y baja al compás del compás y sus pies, de negro brillantes, dibujan un arabesco mínimo. A su lado se percibe, tenuemente, una mujer.

Suena un tango, y Virulazo se arrastra a la perfección. El tango, que primero fue un baile, después fue palabras, siempre música y ahora, cuando del baile no queda (gran cosa), es el recuerdo de un baile en movimientos que son evocaciones que superan al modelo. Platón ha muerto, y sus manos erran por la caverna.

Si es cierto, como pretenden variadas mitologías, que los primeros pasos del tango los emprendían parejas de hombre y hombre, se podría suponer en su desarrollo una aspiración a la comodidad, al detenimiento. Allí donde dos hombres, fuerzas se-

mejantes, peleaban cuerpo con cuerpo su supremacía, se intrincaban en una lucha y un desfil-far, después un hombre ejerció sobre una mujer, llevándola, su poder indiscutible: una economía del ahorro donde ya hay un vencedor y una vencida, donde la fuerza no se dispersa en entropía, pero se complace en alardes.

Virulazo, en escena, pone en escena otra forma, quizás la más absoluta, de ejercer ese poder —el poder: con ligereza, con desdén, casi con desprecio. El hombre, casi inmóvil, marca los pasos —lo que debieran ser los pasos— con tenues movimientos, que los insinúan, y distribuye a su alrededor el cuerpo de la hembra. La cautiva no merece siquiera que se ponga nuevamente en acto el rito de su sojuzgamiento. Está cautiva de una vez y para siempre y no es necesario ningún esfuerzo, ningún rito para que ese poder se reproduzca, se renueve.

Se puede pensar el tango, el

baile del tango, y el de Virulazo, como rituales del poder. Pero toda teoría del poder supone —esconde entre sus pliegues— un teoría —no simétrica— del despojo.

Virulazo, en escena, pone en escena la perfección de la impotencia. Hay escritores que llegan, a fuerza de acumular imposibilidades, a ese estado angélico: don Antonio Chenel, Antónete, el torero nicotínico y alcohólico; don Roberto Goyeneche, Polaco, el cantor sin la voz; don Jorge Orcaizaguirre, Virulazo, el bailarín empotrado en un cuerpo rígido, casi inerte. En ellos, la escritura se resume en movimientos al borde de la inexistencia, que recuerdan movimientos: la escritura, allí, es infinitamente verdadera —porque no puede más, porque es todo lo que podría ser— y, al mismo tiempo, se postula como representación: porque describe y refuta algo previo —esa misma es-

critura cuando era despilfarro inconsciente de sí— y porque contradice a la naturaleza al buscar el vacío, al instalarse en el *jubilum vacui*.

Virulazo recorrió, quién sabe cómo, el camino del despojo, de la concentración. Del frilete al hieratismo, de lo explícito a lo velado, de la abundancia a la necesidad. Cuando ya nada se puede, aparece sólo lo indispensable. Pero hay trampas: alguien creyó comprenderlo, y poder, pero la tentación de emprender trabajosamente el camino es casi vana: no basta con voluntades o deseos. Borges ya lo había hecho, y a veces se le nota. Virulazo jadea, disputa con el aire últimas bocanadas, crujen sus huesos en trayectorias ya imposibles y, sin siquiera una mirada de desprecio, a días de la muerte, dibuja en el parqué una teoría de la fatalidad.

M. C.

De Diario de Viaje

(con Piazzolla)



A Horacio Malvicino

El gordo Console estira el tiempo y el troesma llega al máximo de calentura. Entonces me doy cuenta: el gordo está haciendo un compás de cinco. En ese estirarse está todo, el tiempo es de goma, es un sentimiento, es un espacio redondo para que el tano vibre y todo el grupo sienta eso que con Parker tal vez fuera parecido aunque la música seguro que era otra, no el tema lento de "Verano porteño", que el gordo toca en cinco tiempos sin saberlo; como en este momento no sabemos en qué lugar de esta gira infinita nos encontramos.

De repente en algún lugar, caminando al azar me sorprende silbando algo que hace miles de años no escuchaba y a lo que entonces me forzaba en no prestar atención. Era mi viejo el que oía esa música que tanto tiempo después quién sabe qué mecanismo hace que silbe en una plaza de Bruselas o al buscar un supermercado abierto en Westwood.

Esa música que mi viejo escuchaba en Villa del Parque, que yo rechazaba; esos tangos de los que no conozco el nombre, que a veces vienen asociados a frases: no te olvides de mí, Grisel; hace rato que te junó pelandrun(a) bacanada; percantá que arrepentida de tus huid(as) vuelto al bulín. Lo más extraño es que es la única música que me sale en esos momentos (y no sucede desde esos viajes con el tano, es de siempre). Viene en los momentos más inesperados, cuando no se piensa, cuando la mente es un campo blando, es entonces que silbo la música que odiaba, la que escuchaba durante mi infancia en Villa

del Parque mi viejo, José Angel Gardini, escribano público nacional.

El recital en Estocolmo comienza a las 23.30; está anocheciendo. El argentino que introdujo el choripán en Suecia tiene un puesto de venta cerca del escenario al aire libre; Gustavo Bergalli llora cuando atacamos la "Milonga del ángel", esa cadencia lenta y arrastrada en la que el fuelle de Astor penetra como un bisturí.

Cuando terminamos, una hora más tarde, nos miramos con Malveita: amanece.

Sin embargo qué extraño eso de estar viajando con Astor, yo, el culto que me las sé todas, el compositor de obras en lo que lo popular no entra. Siempre supe que la música popular y la "cultura" pueden tocarse tangencialmente pero no juntarse. Pero acá yo estoy como pianista: no como compositor; siempre he amado cierta música popular; sé cómo no mezclar los tantos; sé que aunque he tocado jazz la acentuación y la manera de tocar esta música son esencialmente diferentes. Además, el acto de improvisar, mi función más importante en el grupo, excluye la reflexión característica del compositor.

Pero, inevitablemente, mi presencia aquí incluye todo mi imaginario, toda la música que he escuchado, tocado y compuesto. Tal vez ése es el ingrediente que Astor estaba buscando, tal vez por eso me llamó.

En medio de la gira voy solo a Inglaterra para estrenar una obra para piano y orquesta que me encargara la BBC. Estoy una semana en Cardiff. Nos encontramos con Malveita y los



muchachos en Toronto, para seguir la gira con el troesma. Es como volver a casa.

La música del tano no existe si no es tocada por él. Su ejecución es el parámetro más importante. Esto no es una limitación sino una característica estilística: él es su música, su música no es sin él.

... Y yo le hablaba de Carlitos Gardel. Y uno recuerda este final de poema y le vuelve esa cosa que siente cada vez que escucha al Mu-

do que cada día canta mejor, sus ojos se cerraron, hará nido en tu pelo y el kitsch perfecto de las rubias soñadas de New York. ¡Si nos habremos mamado en Charles Street escuchándolo!

El tano, que lo conoció de chico, cuenta que era igual que en las películas.

Concierto nocturno al aire libre en el Campidoglio con Milva. La "Balada para un loco" rodeada de estatuas de Michelangelo. En medio de los aplausos se escucha una voz que dice: "Bien, Gerardo". El tano comenta: "¡Desgraciado, hasta en Roma tenés alumnos!"

¿De dónde viene la música de Astor? es una mezcla de pasado tanguero vivido profundamente; de información parcializada sobre algunas técnicas armónicas superficialmente contemporáneas; de un gusto personal muy acentuado por los comienzos del *be-bop* (sobre todo Parker), por la música de Bach; por cierta rítmica epidérmica barlokiana.

Es también rechazo por el desarrollo, gusto por la repetición y la utilización de esquemas formales por secciones muy obvias; una facilidad innata por el contrapunto (aunque sus fugas nunca pasan de la exposición). Y, sobre todo, una capacidad extraordinaria para hacer de todo eso un producto envidiablemente denotativo de un lugar geográfico preciso: Buenos Aires.

El tano se despidió del público y de sus conjuntos en el último concierto de la gira, en Ginebra. Estoy bastante emocionado y en el solo improvisado de "Mumuki" cito los acordes de la sonata "Los adioses" de Beethoven. En el intervalo me dice: "Gardini, esperaba algo más imaginativo". Me doy cuenta de que nunca oyó esa sonata.

Después del concierto nos invita a comer una orquesta de tango ginebrina. El cantor, que no sabe español, canta por fonética.

Gerardo Gardini

Las semillas de Radio Cerealista



Durante años me desperté temprano. Yo dormía en la misma habitación que mi abuela, y ella, a eso de las siete, ponía tangos en la radio, en LT3, radio Cerealista. Así que, durante años, me desperté con tangos. Esos tangos clásicos, en tono menor y con esas voces engoladas, tremendas. Y creo que eso está muy presente en la primera época de mi música, había un tono menor muy marcado y todas las historias tenían que ver con pérdidas o con muertes

o suicidios, o cosas espantosas. Y no sólo por las historias, por ese estilo perdedor del argentino de principios de siglo, sino también por el tono menor con que estaba hecho. Fijate que la arquitectura de las ciudades argentinas es gris, cuadrada, sin verde, sin mar, y eso te marca mucho la música. Creo que el tango es una música maravillosa, increíble, pero signada por una cosa triste; pero no triste en el sentido frívolo de la palabra, realmente triste: el rollo de la

vieja, el mito de que al tipo siempre le sale todo mal...

El rock en la Argentina, si bien sigue la idea del tango, marcó en alguna gente un cambio de actitud: se incorporan cosas del tango, por ejemplo esa melancolía del tango, pero sin tomársela del todo en serio. La melancolía es un sentimiento maravilloso que te hace vibrar cosas increíbles, pero el tango cae en el exceso, y termina convirtiéndose en un cliché. En una letra nueva, un tema que se llama Carabelas, digo "tango que me hiciste mal/ y sin embargo te quiero/ quiero sepultar...", pero a la vez eso está dicho con un tango. Es como lo que dice Spike Lee de Nueva York, y de la violencia: "Yo no me banco la violencia, pero si me vienen a hinchar las pelotas soy violento". Con el tango me pasa lo mismo: por ahí la idea del tango no me la banco mucho, pero si tengo que hacer lo mío va a salir el tango.

Y ya pasando del *feeling* al pensamiento, o a la actitud política, digamos, frente a eso, es tratar de apostar a la luz. John Lennon cuenta una historia buenisísima, que él se enamoró de Yoko porque fue a una exposición suya en Londres y había una habitación donde sólo había una escalera, una escalera gigante, de no sé cuántos escalones. Y tenía que subir y encontrabas un sobrecito y tenía que abrirlo y mirar con una lupa y allá adentro, al final de todo, había un papellito que decía SI. Y él contaba que una de las cosas que lo habían hecho enamorarse de ella era eso. A lo mejor la idea que yo tengo del tango es que es NO. Entonces quiero hacer un tango SI. Creo que Carabelas es completamente SI, porque retoma la tradición más tradicional del tango, y aquella idea del sí, el la y el mí y el re y esa típica vuelta tanguera, y toma otra actitud: dice bueno OK, muchachos, tenemos esto, es buenisísimo, pero tratemos de darle otro color, hablar de lo mismo de otra manera. Y aparte riéndose, esa idea también de que la vieja que te hacía los ravioles, la vieja del tango, ahora vende fumo en la cancha, como le pasa a un tipo que conozco, y entonces también te podés reír de la vieja, mirarla desde otro lugar.

"El capitán Beto" de Luis es un tango, tiene toda esa idea, o "No soy un extraño", de Charlie, también es un tango, son tangos de ahora. Ahí me parece que hay un cambio estético que el rock le aporta al tango: como decir lo mismo de otra manera, meterle otro tipo de armonías, otros ritmos.

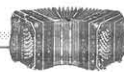
A mí por ahí lo que me hincha del tango es que, si bien mantiene un lirismo espectacular, que pocas músicas tienen, la parte *stone* del tango es una mano un poco cuadrada, el tango endurece: es el clima de la ciudad argentina, con esos edificios duros, sin vueltas, y es el clima de los tangueros, con el whisky, la gomina, la merca, todo eso. Me acuerdo de que una vez en un *privé* Hermeto Pascoal dijo que a Piazzolla le faltaba ritmo. Y en ese momento lo odiamos, dijimos ese enano hijo de puta qué se viene a meter con Astor... Si bien no es cierto, hay algo así... Tiene que ver con la geografía, con la situación. Y bueno, a nosotros nos tocó esto. Yo lo quiero al tango.

Sosa, por ejemplo, me arranca la

cabeza. Pero el personaje más maravilloso que conozco del tango es el polaco Goyeneche. Sin llegar a conocerlo tanto, de curtir con él, todo lo que he visto y escuchado de él me ha conmovido realmente, tipo piel de gallina, en serio. Tiene la elegancia y el estilo propio de los grandes músicos. Franzetti me contaba que una vez le hizo un arreglo para "Volter", en ese disco que grabaron juntos, El Polaco por dentro, que era supercomplejo, sin ningún tipo de tiempo ni medida. Y contaba Carlos que llegó el Polaco al estudio y lo hizo a la primera toma. Un swing que por ahí lo tiene Sinatra con Count Basie, o Tony Bennet con Bill Evans. Troilo aparte tenía esa cosa de hacerse querer, toda la gente sigue diciendo que era un tipo maravilloso, y un loco perdido, que se pasaba una semana sin dormir, y que después tocaba y te arrancaba la cabeza. De los más modernos por ahí Stampone es de los interesantes. Salgán es el mejor pianista, Mariano Mores como compositor... Yo escuché mucho tango de pendejo. Mi viejo era superfan, y era muy abierto, tenía *Libertango* y tenía cosas de Berlinghieri, o algún disco de D'Arienzo. Yo tenía un simple de "Fírulete", la versión de Sosa, que es maravilloso, increíble. Ahora tengo algunos discos del Polaco, alguno de Astor, y casi todos los discos viejos de Troilo, que me quedaron de mi viejo. Y después corto tocar tango, en los shows siempre toco algún tango. Me acuerdo cuando hicimos *Chapa y Pintura*, en el Alvear, que hicimos seis funciones y en las seis tocamos "Uno", y lo cantaba todo el mundo. Son cosas que te quedan en el inconsciente, es lo mismo que te decía de lo que me pasaba cuando era pibe: son cosas tuyas a pesar tuyo, es como el idioma. A mí por ahí me hubiera encantado saber hablar inglés, pero bueno, nací acá y hablo castellano. Es una marca que tenés. Como fatalidad y como cosa maravillosa.

Fito Páez oral

Alfredo Le Pera: Errante en la sombra



Por la manera que tenía de cantar "Amargura", yo siempre pensé que mi padre había conocido a Le Pera.

De Le Pera se decía que no era una buena persona. En mi casa había recuerdos ajenos que me lo recordaban. Una foto de mis tíos, acordeonistas ambos, con la orquesta de Filinto Rebequi y las Hawaiian Sisters, un cuaderno ltonio en el que mi tío Julio (firmaba con las dos sílabas finales del apellido) había transcrito "Sweet Georgia Brown", la foto de unas mujeres sobre la cual alguien garrapateó unos versos que después supe eran de "Volter".

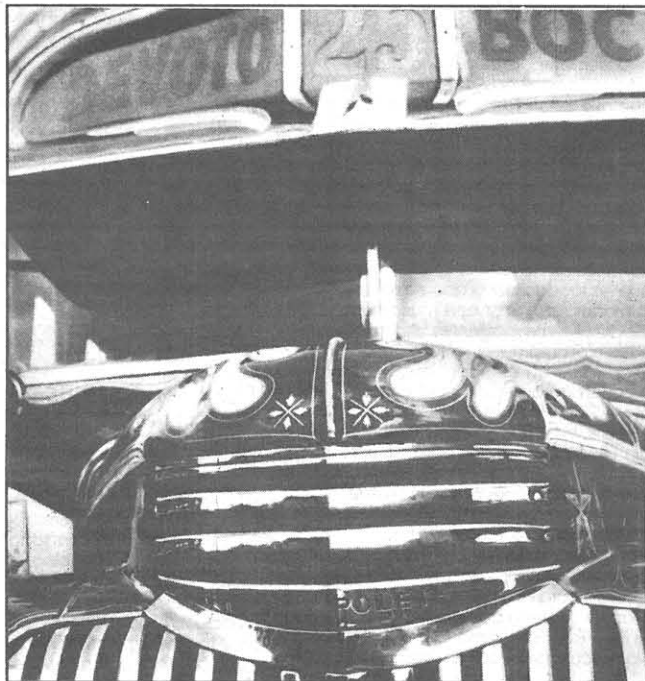
La infancia es anhelosa, pero no adjetiva hasta que pasan los años. Yo jugaba, solo, en una habitación vacía. Jugaba a ser millonario. Conseguía todo por dinero, por algo aún más rápido: el pensamiento infantil de lo que era el dinero. Por lo tanto, no necesitaba hacer nada. Un juego sin representación ni movimiento. Cuando miraba el cuaderno y las fotos sentía esa tristeza de la infancia que involucra el tiempo, el espacio y la meteorología. Y no creo recordar mal si digo que recordaba a Le Pera.

Le Pera había estafado a mi padre. Eran los versos recordados los que traían esa figura borrosa, absolutamente imaginaria (porque hasta el día de hoy no he visto una foto de Le Pera). Mi padre tenía una revista en la que Juan Mondiola posaba junto al zorzal criollo. El dibujante había imaginado que Gardel le llevaba al otro como dos cabezas. Así me imaginaba a Le Pera yo: oscuro, taciturno, no muy alto pero siempre llevándole dos cabezas al compañero.

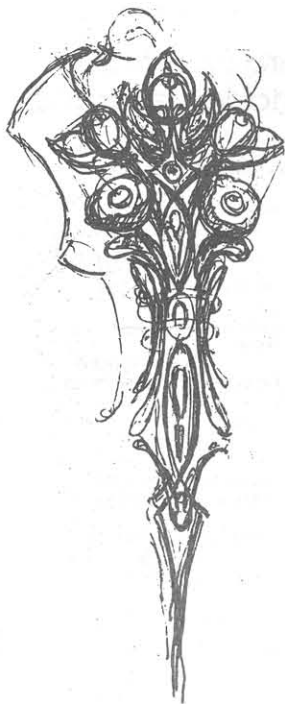
Los tangos de Le Pera, al revés de otras cosas que me gustan, no me resultan ajenos. Los tangos de Gardel y Le Pera llegan como un aliento. La voz es fugaz y remota, fiel al recuerdo, como si en esos estudios donde se grabaron se hubiera pactado la exacta lejanía que va de la primera a la última audición que haremos teniendo en cuenta nuestras omisiones y añadidos. Una magia feliz.

Esos tangos entran en nuestras vidas y de ahí en más avanzan como una novela adelantada cuyo final se irá decidiendo en un entrevero de credulidad y mala memoria. Después, claro, viene la demorada adscripción a fantasmas de versos. Pero la credulidad no es el precio que debemos pagar por unas pocas palabras de consuelo, ni la mala memoria una explosión por el registro de ciertas horas situadas: es esa historia que se repite sin repeticiones, ese modernismo que pasa de mano en mano como una amante somnolienta y termina diciendo *es la vida*. La voz de Gardel y las palabras de Le Pera simulan una adecuación que impide al arte parecerse a la vida. Ese artificio nos persuade porque la vida no es una cuestión personal.

Recuerdo haber repetido estas vanidades ante dos estudiantes de letras que me estimulaban por mi falta de rigor. Eran dos, pero siempre pudieron haber sido más, dada la indiferencia con que tratamos el número. Ella, de una fealdad sobresaltada; él "un enano de estatura inferior a la normal". Miraban con la curiosidad furtiva de quienes quieren cerciorarse de lo que ya saben. Fingían que todo les resultaba accesorio. Los dioses perdonen mi absoluta ausencia de escrúpulos a la hora de la venganza: lo peor es que no carecían de razones. Yo supuse que era invulnerable porque



alguna vez escribiría esta nota y porque me condenaba a escribirla el desdén acolorado de una estudiante de letras que me había creído. Era considerablemente más linda que el resto de la humanidad.



¡Cuántos desengaños! Hoy un juramento./ mañana una traición./ amores de estudiante/ flores de un día son.

Creo que hay algo envidiable en la felicidad y la tristeza que acarrea el tango y es precisamente que no las sustenta sino una inflexión, apenas una voz, fidelidades y deudas, unas notas en octosílabos que se acusan de arrastrar por este mundo la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser. Sí, vergüenza y dolor, sido y ser: configuraciones de proximidad y distancia que nos apartan y nos acercan como si todas estas cosas estuvieran prometidas a los cuerpos que todavía no danzan. Una operación poética que se hace a ciegas sabiendo, ¿es un poema? No sé. Fue su amor de un día/ toda mi fortuna./ Conté mi alegría/ a los campos y a la luna. Tango campero bajo el burlón mirar de las estrellas: el contemplador horizontal de Hudson y el gaucho vertical, pendenciero de Gutiérrez. Suprema discreción de los versos (Gardel canta: "Confíe mi alegría") que los vuelve canjeables.

Aquí tendría que venir una reflexión acerca de la poética del modernismo con el advenimiento del fonógrafo. La voz de otro amo (de un amo menos imperioso y distante) me asegura que no es necesario

Luis Chitarroni

No está solo



Que hubiera llamado por otro motivo, que no hubiese llamado precisamente en ese momento. Claro que tal tipo de coincidencias —desavenencias que eran coincidencias— ya constituían legión, iban puntuando las escenas del teleteatro. Literario, banal; ¿banal cuanto más literario? Aquel arranque de Proporcio, ridículo después del Cynthia Monobiblos? Scribant, Scribant de te alii vel sis... Ignota licebit. Lo mismo siempre; quand vous serez bien vieille, acordate de este amigo que ha de jugarle el pellejo.

Notó que el cigarrillo estaba en el punto de equilibrio inestable. Permitted que oscilara, cayese fuera del cenicero y rodase por la mesita del teléfono. Tuvo que recogerlo del piso. Moviendo la brasa en la oscuridad —no había encendido la luz del pasillo durante la conversación—, formó primero un círculo y después un ocho. Como cuando era adolescente y se escondía para fumar, le agradó ese pequeño autoengaño de la vista. Una luciérnaga portátil, tan a mano.

—¿Tony?

La voz rotaba del living. Era obvio que Andrew se sentía desa-

tendido, pero también. No había estado muy cortés cuando le había leído el poema de Deniz, aunque cualquier frase hecha —¿good stuff, eh?— hubiera sido suficiente. Terence, this is a stupid stuff.

—Just a sec. I'll fetch myself some gin.

Conducta indebida. Por más que previese la respuesta, debía mantener su personaje, la compostura de ofrecerle algo. Con Irene no hubiese hecho falta.

—Si tú tomas, dame también un poco. Pero gin-tonic, no puro como lo tomáis vosotros los argentinos.

Le asombró que aceptase. Quizá un gesto para solidarizarse con el clima confesional en el que habían entrado luego de la cena, a sabiendas de que no era ésa la ocasión para criticarlo por su immoderada ingesta de alcohol. Buen gesto, de todas formas. Como lo era el de no imitar el acento argentino, cosa que hacían muchos hispanistas cuando se enteraban de su procedencia. Quién sabe algún día me encane la muerte, y chau Buenos Aires.

Regresó de la cocina con los



dos vasos y la cubetera, las botellas de gin y agua tónica bajo una axila. Al dejar atrás el teléfono, revivió el preciso instante —¿habrían pasado quince, veinte minutos?— de levantar el tubo, oír los sonidos de ultratumba que precedían a una comunicación internacional. El instante de levantar el tubo con la seguridad de que sólo podía ser ella, Irene. Justo cuando le estaba comentando a Andrew que había entrado en la etapa del odio, del percañta que me amuraste. It was faithful to thee, Cynara, in my fashion.

Por qué complicaciones, por qué llamados telefónicos. Sobre todo, ¿por qué no llamados telefónicos, por qué no complicaciones? ¿No había acaso carta, mutuo deseo de saber del otro? Complicaciones.

Andrew hojeaba distraídamente el TLS. Levantó la vista, preguntando con ese movimiento lo que no se

atreve a preguntar verbalmente. Quizá pensara que un argentino era capaz de decirle "te quiero mucho" a cualquiera que lo llamase en la mitad de la noche. Tony se sintió irritado por el requerimiento mudo de su amigo. Cambiar de tema, decididamente cambiar de tema.

—Te voy a hacer escuchar algo absolutamente genial.

—I hope you're not planning to torture me again with Jacques Brel. O más tango.

—Más tango, en efecto. Este lo canta un tipo llamado Edmundo Rivero, y te tiene que gustar.

Mientras Andrew se preparaba su gin-tonic, Tony revolvió entre las cassettes. Tardó en encontrar la que buscaba, y lo desanimó el hecho de que "Niebla del riachuelo" no fuese la primera de uno de los lados. Apretó el forward, se sirvió el gin e hizo la prueba. "Ninguna". Era la próxima.

Tras escuchar la canción en silencio —atento él, Andrew aún enterándose de las novedades bibliográficas—, apagó el grabador y se volvió hacia el rostro que ni siquiera simulaba interés.

—¿Y?

—I stand by what I said the last time. The singer is wonderful, but tango is too... structured for me.

Tony no pudo evitar el bufido de desaprobación, pero hizo el esfuerzo de que al bufido no le siguiera ese rictus de asco que solía instalarse en la boca. Andrew era demasiado buen tipo como para merecerlo.

—But did you get that verse, "Nunca más su voz nombró mi nombre junto a mí"?

—Esa es parte del problema, que uno debe concentrarse excesivamente en las líricas.

Era una tentación corregirle el error idiomático, sobre todo porque lo que decía no distaba de ser cierto. Mucha estructura, mucho concentrarse en las letras. Pero otro día. La excusa de comprar cigarrillos en el pub —antes de que cerrase—, de acompañarlo por lo tanto en el trayecto hasta su casa, era un buen modo de lograr que se fuera. Compartir lo de Irene ya le resultaba imposible.

Al volver del pub, dos paquetes de Woodbine en el bolsillo, pensó que no era mala idea entretenerse un poco comparando las dos versiones que se había traído. Magaldi y Azucena Maizani. Pasan los días, pasan los años y es fugaz la alegría. Lo peor había sido el "creo". Creo que estoy enamorada de otra persona.

La vida imitaba lastimosamente al tango. Qué vulgaridad.

C. E. Feiling

Tríptico

A Luis Chitarroni

Escrito en canción de ausencia

Fa frío

Aparece al galope y gime, esta noche
el alcohol de ausencia o se me
parece usted del todo
a todo golpe de teclas

Mira afuera en las hojas de otoño
cómo los ojos de un viejo
parroquiano
gotas de plomo
dos por cuatro caen partidos
Mis pies en tus pedales

Todo me mata, pero
en ese tantán de caballo herido el
piano sigue tocando
aquel tango desabrido

"Oigo tu voz de nieve y de cristal"

II

El casco cae en Si como plasta
la portada misma de mi rostro rompe o
me ata a su retrato, Ah
la musa de las cuerdas
y la música que desata manos
al medio de esta pieza

III

Por su ojo cóncavo lo veo al bayo un
dado contra el tapete
tirado el vaso todo
a buena muerte, su suerte

Bien inclinada la cerveza alzado de
un solo trago de a ratos un instante
a penas algo hundi-
da la cerviz andan mis dedos en él
(Teclados...)

IV

Algo por fin me alza
Por fin sueña el piano suena
¿qué oigo? bajo su pezuña vieja
Y aquel que fui de chico vuelve
para tocarle al taburete ese tango de
Saborido
el que tanto te gustaba

"Moja su gota el pentagrama llora que
te llora en Mi es
canción de barrio, una canción
de barril diario"

V

Condenado, con rabia de botella
a cuarenta y nueve grados inclina
en re o Erre tu herradura
hundida en La

cola del piano

VI

Estribillo

Hipo de hijo suyo en el terror
sobre teclas parto en Do a mi caba-
llo tanto yo el del estribo
tan tango sobre él que a
pedale le ando espoleado y yoro

"Gime en la noche
mi canción de ausencia
oigo tu voz de nieve y de cristal"
Etcétera etcétera

El Polaco gramático

Hondo bajo fondo de una cueva en Dover: paredes mal-
formadas de ladrillos, virutas o aserrín en el piso y mucha gi-
nebra y restos de maníes en las mesas. En la oscuridad llena
de polución alguien elocuye; picotea contra el micrófono
como un pájaro sin luz

Desspu és quéimm porra del despu és
toda mi vidaeselayerr
que
me
detie
ne'nel pa sa do

A quién le importa lo que él diga: sólo están la estrofa que-
brada, una escansión de barrio perdido en cualquier puerto
del mundo, un hiato (breve pausa) una intermitencia. El tan-
go establece otra conversación porque esa noche Goyene-
che tiene mucha labia: convence sus palabras. ¿Quién es
aquel que de viejo silabea a gotas, gatea por el verso? En
esa oscuridad los parroquianos ingleses y yo nos quedamos
paralizados por una emoción común, una prosodia que se
hace otra vez universal porque sólo quiere mostrar la pro-
nunciación de unas cuantas palabras. Música, maestro. En
una noche de Dover perdida, el que ha escandido alcohol
ha estado midiendo todo el tiempo un verso absorto, dedo
a dedo. Posiblemente el tango sea allí, más que nunca, una
paradoja inglesa; posiblemente sólo sirva para reunir la gran
comunidad universal de un pequeño grupo de turistas en un
boliche de San Telmo.

Por el camino de la fonética me lleva lejos Goyeneche;
lo escucho en Dover. El se escapó un día de la cárcel Aní-
bal Troilo, esa escuela primaria donde hizo "buena letra";
la cárcel de la garganta. Se pasó al labio, salió del géne-
ro, del rudimento. Otros quedarán atrapados en esa mito-
logía que, cuando envejece, les parte la yugular, el gaño-
te de su carrera artística. El Polaco hizo la polaca (qué
curioso, esto en México quiere decir "la política"); fue yen-
do despacio hacia esa boca o boquete de salida que le
da el aire de su tango a los años '90. Una voz labiodental:
se aplica a las letras "f" y "v" (como las marca él), que se
pronuncian entre el labio inferior y los incisivos superiores.
En esa cueva, hoy, hay diente, encía, velo del paladar,
bordes de una herida (el alma herida, el
pneuma); todo un concierto de cámara
de la boca: sale de la garganta para irse
un poco más adelante. Esta distancia,
tan pequeña como es, abre un cisma
enorme en el futuro del tango, ¿sí? Cis-
ma, rajadura, unión, juntura, grieta: comi-
sura... por ese agujero entre los labios
que se pelean a continuación las ideolo-
gías del tango.

Mientras tanto, yo sueño tranquilamen-
te en Dover. Esa misma noche aparecen
unos papeles de mi época universitaria,
unos estudios que se quedaron en algún
cajón de mi escritorio en Bahía Blanca o
en el puerto de Ingeniero White, donde
mi padre —eximio billarista allí en los
años cuarenta— cantaba además tan-
gos en alguna radio que sonaba por ba-
res y cantinas, con un seudónimo artístico
que me persigue en la pregunta de ese
sueño; desde hace ya cuarenta y cinco
años: Liber de Luber. Y no sé, tampoco, qué me decía él.
¿Qué habrá pasado durante tantos años para que uno
ande queriendo llenar y vaciar alternativamente las letras
del tango? Algo de intensa simetría vuelve; algo de la muy
antigua retórica y de lengua muerta liber libro y ya todos
libres del sentido; latín hoy. (Hoy habría que cantar tam-
bién en latín). Creo que en esos papeles están anotados
dos versos, se me hacen de la cuarta égloga de Virgilio.
Me parece recordar hasta la letra y la tinta que tenía yo
en aquellos tiempos. Les pongo sombreritos gardelianos,
acentos circunflejos, pautas de respiro; pausas para mojar
el labio. Hemistiquios mentales. Los canto, con la más pura
entonación ciceroniana. Se los regalo a Goyeneche en re-
tribución, copa por copa, puerto a puerta abierta de ese
sueño de una música en la boca de mi padre

Sicellidés musae paulo maiora canamus
Si canimus silvās silvae sint consule alta

Para un retrato quemado de familia

Caen bajo el foco muñecos de aserrín
cómo se caen las cosas del otoño hoy
ojos -

talco
hojas
pomo
bolas caramba
ya es noche de marfil y tiza al tacho

Billar y dolor detén
suave, el pulso
sobre ese paño verde de pana regresa
los años tanto

a
tanto despacio

Aquel chico callejero espía todavía
tras el vidrio la partida
empañada
a todo aliento cortado de tango, ah
viejo gramofón
y aquí vino a fallarte mi pecho hoy

(raya)

Mira el frío rodar de la luna
esa mujer en celo sus pasos
en un rincón de la sala

Algo en pareja pupilas de cera allá
afuera mamá y su hombre resbalan
baile

gato
cojo
bolsa
boda

cola
una
de novia en la vereda...
hace ya cuarenta y cinco años



— y otra raya —

Por dios despecha la vidriera vuelve
adentro a párpado quemado arde
hijo el tango que los sigue
en su huella, un dolor suave de tacho
acá en el pecho, algo

Algo tiene que quedar de todo aquello
ay de mí

alrededor de la mesa
se abrasan bajo el foco
muñecos de aserrín

Héctor Libertella

Bar Unión, Puerto

de Ingeniero White, invierno de 1990

La coordinación de este dossier estuvo
a cargo de Tamara Kamenszain

Por Pablo Avelluto

Venus.

Año 0, Nº 1. Sturm.

Editor: Andrés Castro.

Directora: Georgina Gil.

Noviembre de 1990.

Alrededor de A 40.000

**Perramus.**

Alberto Breccia y Juan

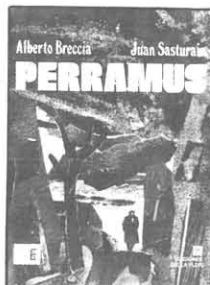
Sasturain. Ediciones

Culturales Argentinas, De

la Flor y Lumen. Buenos

Aires, 1990. Alrededor

de A 120.000



La relación entre historia e historieta no puede ni debe ser sencilla. La historia cultural de este siglo habló por la boca de los personajes de los *comics* mediante la presencia de mitos e imaginarios sociales, por lo que la situación planteada en los trabajos que pretenden dar cuenta de la historia y la política a través del género de los cuadritos no puede desarrollarse sin una pérdida amenazante de alguna lealtad. ¿Cómo sobrevive la historieta, su estructura narrativa sim-



ple, sus convenciones, sus personajes estereotipados y la vocación de aventura cuando el tema es la historia argentina, esto es, política y cadáveres? Perramus, la obra de Breccia y Sasturain, propone una solución posible: la historia puede ser aventura. Perramus, el antihéroe protagonista, debe su nombre a la marca del piloto que vestía en su pasaje al destino. Ha olvidado lo que aconteció en su vida hasta la noche en que huyó abandonando a sus compañeros a la poca suerte de ser detenidos por militares tan siniestros como Breccia los puede dibujar. Así comienza, entonces, una aventura destinada a avanzar hacia atrás, esto es, hacia la memoria.

A efectos del género, la historia debe simplificarse, reducirse al nivel en el que, como corresponde, buenos y malos resulten inconfundibles ante los ojos del lector. Por momentos, hay que decirlo, la trivialidad del guión abruma: un Kissinger algo demoníaco ofrece una falsa identidad a Perramus (Mr. K. se llama Mr. Whitesnow, o sea), una sigla que no cuesta invertir: "VVV" (Vanguardia Voluntarista para la Victoria), prostitutas del bajo, atormentadas y buenas, y un Maestro Ciego de nombre Borges que ayuda lo suficiente en los momentos oportunos componen el desfile de personajes más o menos circunstanciales que acompañan al melancólico Perramus y su *troupe*, compuesta por Canelones (héroe oriental) y El Enemigo, adláteres imprescindibles.

Frente al guión de Perramus, los dibujos de Breccia compensan los riesgos asumidos por Sasturain. Son conocidas por los seguidores del género las rupturas que Breccia ha instalado con respecto a la forma de dibujar historietas. A instancias del dibujo, Perramus impide una lectura desatenta. Cada cuadro requiere del trabajo del lector ante el impacto de los contrastes y la densidad de blancos y negros. El recorte de los diferentes planos, así como los juegos de luces y sombras, confirman a Breccia en el campo de una extraña variante personal expresionista. La sordidez amenaza todo intento realista y coloca a la historieta en una dimensión complementaria a la planteada por el argumento.

Resulta obvio que Perramus no pueda leerse como un ensayo acerca de la historia reciente a pesar de las pretensiones que puedan o no haber cabido en sus autores. El problema de pensar sus insistentes alegorías choca contra la moral limitada del muestrario de buenos y malos, leales y traidores, hacia el que fuerza el relato de aventuras. Por otra parte, el intento de escribir y dibujar en contra de esa misma moral implica un desafío imprescindible para los apologistas del globo.

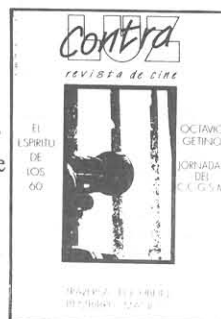
Perramus es presentado a los lectores nativos en una edición similar a la publicada por Lumen en España en 1987. Además de los dieciocho episodios que componen el volumen y que fueran publicados por *Fierro* tiempo atrás, coexisten diversos prólogos e introducciones a cargo del español Javier Coma, Osvaldo Soriano y los autores.



Contraluz. Revista de cine. Dirigida por Diego Dubcovsky. Año I, número

1. Buenos Aires, octubre de 1990. Alrededor de

A 12.000



Que el cine argentino agonice y aparezca una publicación dedicada con entusiasmo a lo que queda de él no es más que una paradoja tonta. *Contraluz*, a partir de un *staff* compuesto básicamente por estudiantes de Historia del Arte de la Universidad de Buenos Aires, parece dispuesta a intentar cubrir el vacío de reflexión estética y crítica que suele clausurarse, al decir de un conocido cineasta nacional, "cuando el cine habla de sí mismo como arte y al minuto concluye la conversación hablando de dinero".

El primer número de *Contraluz* incluye un informe especial acerca del remoto cine argentino de los años sesenta, un artículo de Oscar Traversa acerca de la construcción del espacio en el film *El ángel azul*, de Von Sternberg, un perfil de Luis Saslavsky, un itinerario de la obra de Borges llevada trágicamente al cine y una entrevista al alguna vez director del Instituto Nacional de Cinematografía Octavio Getino.

Escriben en *Contraluz*: Ricardo Manetti, Carlos Bembibre, Paula Félix-Didier, Alvaro Fernández, Sandra Commisso, Daniela Acher, Silvio Fischbein, Mercedes Alfonsín y Sergio Dubcovsky, entre otros.



apreciarse trabajos y entrevistas a Marcia Schwartz, Alejandro Kuropatwa, Alberto Migré y Rafael Argullol, así como un texto de Emeterio Cerro, y artículos sobre el neoconservadurismo, el *Kronos Quartet* y las ciudades de Buenos Aires y Venecia. Escriben en la revista de maras Fabián Lebenglik, Marcelo Fernández Bitar, Diego Curubeto, Rodrigo Fresán, Leonardo Tarifeño, Carlos Macchi, Silvia Oppenhayn, Fernando Noy y Andrés Calamaro, entre otros.

Un hombre no puede decir que no ha visto lo que ha visto (Bernold Brech).

Notorios y notables confiesan qué han leído

LA MESA DE LUZ

H o y : J u a n F o r n

Tengo mesa de luz. Ahí es donde están el despertador, las pastillitas para dormir y el espantamosquitos eléctrico de tan dudosa eficacia. De libros nada; para qué mentir. La verdad es que no puedo leer en posición horizontal. Ni siquiera cuando tengo insomnio.

Pero tengo un cuaderno de tapas duras, en donde anoto párrafos, que deberían ser inolvidables —para una memoria más decente que la mía—, de los libros que voy leyendo cuando no estoy en la cama. Hojeándolo ahora de atrás para adelante, aparece primero el hexagrama 54 del I Ching: "Después de la contienda, los agotados adversarios dejan caer sus armas. Lo apacible es consecuencia de la beligerancia". Un par de páginas antes, las respuestas de Richard Ford a una encuesta del *NYT Book Review*: "Lo que pretendemos de un cuento es ver la pasión eterna revelada en aquel corazón donde, hasta segundos antes, todo parecía conocido y descubierto. Pero, para escribir así, uno deberá estar por las suyas, allá (como dijo Browning), en el borde peligroso de las cosas". Sorpresivamente enfático, para ser un escritor minimalista. Unas páginas antes, hace su aparición un tal Stephen Vizinczey, autor húngaro de una novela perfecta (*En brazos de la mujer madura*) y de otra casi perfecta (*Un millonario inocente*), que dice en sus *Verdades y mentiras de la literatura*: "Dejé de tomarme en serio a la edad de veintisiete años, y desde entonces me he considerado sencillamente materia prima. Me utilizo del mismo modo en que se utiliza a sí mismo un actor: todos mis personajes —hombres y mujeres, buenos y malos— están hechos de mí mismo más observación". El ilustre Saul Bellow acompaña esta presunta apología de la fabulación a su manera: "Como creía en el honor, yo mentía con frecuencia. ¿Es concebible acaso una vida sin mentir? Era más honorable mentir que explicarme a mí mismo". De una *nouvelle* aparecida en el *Esquire* de agosto. Y se ve que es un tema obsesivo, porque enseguida aparece una cita de los *Poderes terrenales* de Anthony Burgess: "Un hombre que sirve al lenguaje, por imperfectamente que sea, debería servir siempre a la verdad; pero está más preocupado por esa verdad profunda —atributo aparentemente exclusivo de Dios—, a la cual la literatura sirve más dignamente diciendo mentiras, que con aquella verdad más superficial que llamamos *factualidad*. Los escritores tienen dificultades, por lo general, para



decidir qué ocurrió realmente y qué imaginan que ocurrió. Es por eso que, en su triste oficio, nunca pueden ser píos ni devotos. Mienten para vivir. Esto, como podrán imaginarse, los hace buenos creyentes —crédulos, al menos. Pero no tiene nada que ver con la fe". Quizá sea por eso que Thomas Hardy anotó en sus *Diarios*: "Vivimos en un mundo en el cual nada resulta en la práctica aquello que prometía incipientemente". Y el checoslovaco Josef Skvorecky, en su monumental *Ingeniero de almas*: "Sólo puedo contártelo en forma de cuento. Casi todo es mejor contado en forma de cuento".

El otro tema que aparece una y otra vez en el cuaderno es esa palabrita breve y nefasta, de la que habla así el cada vez menos joven y más repugnantemente sabio Martin Amis, en su nueva novela *London Fields*: "De todas las fuerzas el amor es la más extraña. Puede hacer que una mujer levante con sus manos un ómnibus repleto o pulverizar a un hombre bajo el peso de una pluma. O dejar que todo siga tal y como era ayer y será mañana. Esa clase de fuerza es el amor". Voy a cerrar este cuaderno, pero después de transcribir un fragmento de las *Opiniones de un payaso* de Heinrich Böll. Es, en realidad, un diálogo entre un actor sin trabajo y un monje telefonista sordo:

"Yo dije: Existe para esto un remedio de efectos pasajeros. El alcohol. Y una medicina eficaz y duradera. Marie. Pero Marie me abandonó. No sé si ya se lo dije, pero no sufro sólo de melancolía, indolencia y del don de percibir olores por teléfono; la dolencia más atroz es mi inclinación a la monogamia: sólo hay una mujer con la cual puedo hacer todo lo que los hombres hacen con las mujeres. Y él me contestó: Le parecerá seguramente estúpido y solemne, pero ¿sabe usted qué le falta? Lo que hace hombre a un hombre: saber resignarse."

Podemos, pues, mentir, resignarnos, caminar por el borde peligroso de las cosas, ignorar impune y alegremente la factualidad y usarnos de materia prima. Pero esa extraña y maldita fuerza nos aplastará una y otra vez bajo el peso de una pluma y nos dejará ver, acto seguido, hermosas chicas levantando en vilo un colectivo 60. Y después todo seguirá como era ayer y como será mañana. Por eso es que algunos escriben cuentos. Por eso es que algunos no leen en la cama: ¿a quién se le ocurre —se preguntan— leer en el campo de batalla?



PUNTOSUR EDITORES DE PROXIMA APARICION

Alvaro Abós
Restos humanos

Una novela apasionante sobre el caso Burgos

Carnaval de 1955. Los despojos de una mujer descuartizada aparecen esparcidos por Buenos Aires sumiendo a sus habitantes en una psicosis de terror.

Esta novela recrea el mítico asesinato de Alcira Metygher por su amante, Jorge Eduardo Burgos. Crónica de un crimen que estremeció a la sociedad, radiografía de una época, *Restos humanos* inserta aquel suceso en un puzzle argumental de prodigiosa invención narrativa, al que se integran un adolescente fantasioso, la actriz María Schell, el centroforward Rubén Bravo y un perturbador almirante.

El resultado es un thriller apasionante que indaga en las raíces de la violencia en la Argentina. Es, también, una trágica historia de amor entre solitarios en la gran ciudad.



EL CONSUL HONORARIO

C . E . F e i l i n g

Representar. Como casi todas las palabras claves en una discusión estética, ésta hace que las personas se debatan entre la vaguedad y la consigna. (La vaguedad, si fruto de lo complejo de un tema, puede ser perdonable; la consigna, si no se la apoya con argumentos, es mera grosería).

Para comenzar por lo supuestamente más fácil, conviene preguntarse por la representación en pintura, digamos las longilíneas siluetas de Domenicos Theotocopuli. El psicólogo norteamericano J. J. Gibson ha desmontado una falacia que sigue siendo común: la "falacia de El Greco". Se dice que el buen Domenicos pintaba aquellas formas longilíneas debido a su astigmatismo, sin reparar en que, de ser así, hubiera percibido el fruto de sus esfuerzos como más alargado aún y —presumiblemente—, si lo que deseaba era "pintar lo que veía", hubiera modificado las siluetas hasta volverlas normales, que él vería alargadas. Subyace a esta falacia, entre otras cosas, la ignorancia de que *artista y espectador* (lector, oyente) designan roles y no propiedades, la ignorancia concomitante de que todo artista cumple también con el rol de espectador. En Whistler, eterna fuente de anécdotas, se puede recabar una que ataca directa y cruelmente las causas de la falacia. Es fama que una alumna recibió con desagrado las críticas del maestro: "¡Pero si pinté lo que veía!". Whistler respondió de inmediato: "Entonces espere a ver lo que pintó".

Al error popular acerca de El Greco se le suma otro —tanto o más grave— en que suelen incurrir hasta las personas avisadas cuando están hablando sin preocuparse por la precisión.

¿Qué representa un cuadro? En primer término, objetos o eventos, al papa Inocencio X o la derrota de San Romano. Pero es instructivo comparar *Le coup de vent*, de Renoir, con *Las edades de la vida*, de Hans Baldung Grien. El cuadro de Renoir lleva el programa impresionista al extremo de representar *sólo* un evento: el instante en que alguien entrecierra los ojos a causa de un golpe frontal de aire, por lo que el paisaje campestre que estaba contemplando se torna borroso. Baldung Grien, en cambio, representa una serie de objetos (búho, lanza, esqueleto, vieja, etc.) que por convención iconográfica representan *también* la fugacidad de la vida y la esperanza de salvación (cruz en el cielo, extremo superior izquierdo del cuadro).

Si nos quedásemos con los ejemplos de Renoir y Baldung Grien, sin embargo, correríamos el riesgo de confundir representación con pintura figurativa. Y la mayor parte de la pintura abstracta representa en un primer nivel (como Renoir) y a veces en un segundo (como Baldung Grien). Basta con pensar que en el espacio virtual del cuadro las formas están organizadas, son percibidas unas más lejos y otras más cerca, unas detrás o por encima de otras. Lo que representa primariamente la pintura, entonces, son objetos, eventos y *formas*. El detalle curioso es que, de aquellas obras abstractas que no parecen representar primariamente nada —¿Barnett Newman?—, uno siente la tentación de afirmar que lo hacen en un

segundo nivel. No es un buen argumento contra esta tentación el que quizá no podamos explicar verbalmente qué representan: para ello habría que aceptar la premisa de que lo no expresable en el lenguaje tampoco lo es por ningún otro medio.

Representar. La difundida opinión de Schopenhauer según la cual todas las artes aspiran a ser como la música se sostiene, en parte, sobre la idea de que ésta es pura forma destinada a producir placer. Hay diversos modos de poner en duda tal idea, entre ellos el de pensar en composiciones cuyo propósito es claramente representativo. Resulta obvio, para decir primero una trivialidad, que un icono musical es por completo posible. Cualquiera con las dotes y el dominio técnico necesarios puede grabar los sonidos que se escuchan en una calle de Buenos Aires —pongamos la esquina de Estados Unidos y Deán Funes, entre las nueve y las diez de la noche de un día de semana— y escribir luego una obra cuyos instrumentos imiten dichos sonidos.

La cuestión realmente importante, entonces, es si la música puede alcanzar el segundo nivel de representación (el de la alegoría en Baldung Grien) *vía* haber alcanzado el primero. Desconozco cuán difícil sería argumentar que sí, pero existe un ejemplo reciente que lo prueba. *Different Trains* es una obra de 26 min. 50 seg. que el compositor minimalista Steve Reich escribió en 1988. Fue grabada —maravillosa-

mente— por el Kronos Quartet. La obra de Reich consta de tres partes ("America before the war", "Europe during the war" y "After the war"); lo que se escucha en ella son silbatos de diferentes trenes y voces de personas viejas que dicen palabras o frases inconexas ("From Chicago", "From New York to Los Angeles", "1939, 1940, 1941", "The war is over", etc.), mientras las cuerdas imitan ya a los silbatos, ya a las voces. El compositor ha declarado que *Different Trains* es autobiográfica, pero ello importa menos que el hecho de que este icono —o doble icono, porque los instrumentos representan voces o silbatos que se están representando a sí mismos— hace las veces de biografía generalizada. Trenes cruzando unos Estados Unidos que se recuperan de la Depresión, trenes cruzando Europa llenos de soldados o rumbo a campos de exterminio, trenes cruzando unos Estados Unidos que se recuperan de la guerra.

Representar. El caso de la literatura permite apreciar más cabalmente lo que las artes logran a través de sus dos niveles de representación, sobre todo del segundo. En la vieja antología de Plessis de inscripciones funerarias latinas, hay un epitafio que termina con la línea: *Hoc veniendum est tibi* ("Esto te ocurrirá a ti"). Al leer un poema breve de Thomas Hardy o una novela de Tolstoi, lo que nos sorprende, asusta, emociona, no es otra cosa que reconocer nuestras propias experiencias y sentimientos. En última instancia, son los lectores aquello que el poema o el relato representan. Toda la literatura se reduce a ese gastado epitafio sobre una tumba romana.

Todo, simplemente, había sido o era así, de tal manera, aunque acaso fuera de otra, aunque cada persona imaginable pudiera dar una versión distinta (Juan Carlos Onetti).

Cuando se canse de leer, entre a EL ALEPH y empiece de nuevo

SU LIBRO AL MEJOR PRECIO



DIOS Y EL ESTADO
M. BAKUNIN - ALTAMIRA - A 30 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
IDEOLOGÍAS DEL MOVIMIENTO OBRERO Y CONFLICTO SOCIAL
SOLOMONOFF - Ed. TUPAC - A 30 MIL
ECOTOPIA
E. CALLENBACH - TRAZO Ed.

HACIA UNA PEDAGOGÍA DE LA IMAGINACIÓN PARA AMÉRICA LATINA
A. PUIGGROS et al. - Ed. CONTRAPUNTO - A 30 MIL
SARMIENTO Y LA FORMACIÓN DE LA IDEOLOGÍA DE LA CLASE DOMINANTE
C. LACAY - Ed. CONTRAPUNTO - A 25 MIL
ALGUNOS USOS DE CIVILIZACIÓN Y BARBARIE
R. FERNÁNDEZ RETAMAR - Ed. CONTRAPUNTO - A 30 MIL
EZEIZA
H. VERBITSKY - Ed. CONTRAPUNTO - A 30 MIL
PSICOANÁLISIS Y CRÍTICA CULTURAL
E. WRIGTH - Ed. PER ABBAT - A 25 MIL
REBELDES, SONADORES Y FUGITIVOS
O. SORIANO - Ed.12 - A 30 MIL

OFERTAS A 25.000.-
UTOPIAS Y PENSAMIENTO UTOPICO
F. MANUEL - Ed. ESPASA CALPE
GRAMÁTICA GENERATIVA Y COMPETENCIA LINGÜÍSTICA
P. MATTHEWS - Ed. ESPASA CALPE
AMBIVALENCIA SOCIOLOGICA
R. MERTON - Ed. ESPASA CALPE
LA SOCIOLOGÍA COMO FORMA DE ARTE
R. NISBET - Ed. ESPASA CALPE
FRAGMENTOS DE UN DIARIO
M. ELIADE - Ed. ESPASA CALPE
RECONSTRUCCIONES
O. LANDI - Ed. PUNTOSUR
LOS DÍAS DE LA COMUNA
H. GONZÁLEZ - Ed. PUNTOSUR
EL NACIMIENTO DE LA PSICOLOGÍA EN LA ARGENTINA
H. VEZZETTI - Ed. PUNTOSUR

CALLAO 57
CAPITAL

RIVADAVIA 202
QUILMES

MITRE 813
AVELLANEDA

LAPRIDA 386
LOMAS DE ZAMORA

49nº 540
LA PLATA

OFERTAS DESDE 5.000 A

Carlos Fuentes

La Campaña

I. EL RIO DE LA PLATA

1

La noche del 24 de mayo de 1810, mi amigo Baltasar Bustos entró secretamente a la recámara de la Marquesa de Cabra, la esposa del presidente de la Audiencia del Virreinato del Río de la Plata, secuestró al hijo recién nacido de la presidenta y en su lugar puso en la cuna a un niño negro, hijo de una prostituta azotada del puerto de Buenos Aires.

Esta anécdota es parte de la historia de tres amigos —Xavier Dorrego, Baltasar Bustos y yo, Manuel Varela— y de una ciudad, Buenos Aires, en la que intentábamos hacernos de una educación: ciudad de contrabandistas vergonzantes que no quieren mostrar su riqueza y viven sin ostentación. Somos ahora unos cuarenta mil porteños, pero la ciudad sigue chata, sus casas muy bajas, sus iglesias austeras. Es una ciudad enmascarada por una falsa modestia y un atroz disimulo. Los ricos subvencionan a los conventos para que en ellos les escondan sus mercancías contrabandeadas. Pero esto funciona también para nosotros, los jóvenes que amamos las ideas y las lecturas, pues como las cajas de copones y ropas eclesiásticas no son abiertas en las aduanas, dentro de ellas los sacerdotes amigos nos hacen llegar los libros prohibidos de Voltaire, Rousseau y Diderot... Nuestro arreglo es perfecto. Dorrego, cuya familia es de comerciantes ricos, obtiene los libros; yo, que trabajo en la imprenta del Hospicio de Expósitos, los reimprimo en secreto; y Baltasar Bustos, que viene del campo donde su padre tiene una estancia, convierte todo esto en acción. Quiere ser abogado en un régimen que los detesta, acusándolos de fomentar continuos pleitos, odios y rencores. Se teme, en realidad, que se formen abogados criollos, voceros del pueblo, administradores de la independencia. De allí la pena con que Baltasar tiene que estudiar, sin universidad en Buenos Aires, atendido (como sus dos amigos, Dorrego y yo, Varela) al contrabando de libros y el acceso a bibliotecas privadas. Somos sospechosos; con razón el virrey anterior dijo que debía impedirse el progreso de lo que él llamó "la seducción" en Buenos Aires, exclamando que tal vicio parecía cundir por todas partes.

Aquella mañana cruzamos el río a caballo. Antes, hubo una noche. La noche del 24 de mayo de 1810, se sabe, inauguró varias ficciones. La de la argentinidad es, entre ellas, la más notoria. También la de toda la imaginaria de manual de escuela, cintitas, paraguas, jabonerías y el pueblo quiere saber de qué se trata. Esa noche será, ahora, el punto inaugural de una trilogía (*La Campaña*, *La novia muerta*, *El baile del Centenario*), con la que Carlos Fuentes, cuyos textos ya han atravesado —¿construido?— buena parte de la historia de América latina, recorrerá el siglo diecinueve. *La Campaña*, que será publicada por el Fondo de Cultura Económica en estos días, empieza en Buenos Aires, y así.



¡La seducción! ¿Qué es, dónde empieza, dónde acaba? Las ideas son la seducción que compartimos los tres, y al final de todo, yo siempre recordaré al joven Baltasar Bustos brindando de pie en el Café de Malcos, rebosante de optimismo, seducido y seduciéndose por la visión de un idilio político, el contrato social renovado a orillas del río turbio y cenagoso de Buenos Aires, mientras la fogosidad de nuestro amigo hace que interrumpen sus tareas hasta los mozos que se la pasan aclarando las aguas turbias del Plata en tinajones de barro, y se asomen los cocineros con gallinas, capones y pavos a medio destazar entre las manos. Brinda Baltasar Bustos por la felicidad de los ciudadanos de

la Argentina, regidos por leyes humanas y ya no por el plan divino que encarnaba el rey, y se detienen a oírle las carretas cargadas de cebada verde y heno para las caballerías. Exclama que el hombre nació libre pero en todas partes está encadenado, y su voz parece imponerse a la ciudad de criollos y españoles, frailes, monjas, presidiarios, esclavos, indios, negros y soldados de tropa reglada... ¡Seducido por un ginebrino tacño que abandonaba a sus hijos naturales a la puerta de las iglesias!

¿Seducido? ¿O es seducido Baltasar por su público, real o imaginario, en el café, en las calles de la ciudad que apenas abandona el sofoco del verano se dirige ya a las neblinas

de junio a septiembre? Mayo es el mes ideal para hablar, hacerse sentir, seducir y dejarse seducir. Nos seduce la idea de ser jóvenes, de ser porteños argentinos con ideas y lecturas cosmopolitas, pero seducidos no sólo por ellas, sino por una nueva idea de fe en la patria, su geografía, su historia. Nos seduce a los tres amigos no ser indios que se hacen ricos con el contrabando y regresan corriendo a España; nos seduce no ser como los ricos que ocultan los cereales y encarecen el pan.

Pero no sé si nos seducimos entre nosotros. Yo soy flaco y moreno, con un larguísimo labio superior que disfrazo con un bigote negro, de cerdas que hasta a mí me parecen agresivas, como si atacasen sin remisión mi cara; y me defiendo del ataque hirsuto rasurándome las mejillas tres veces al día y contemplando en el espejo la furia encendida de mis ojos casi claros (en realidad no lo son) en medio de tanta negrura. Creo que trato de compensar estos aspectos salvajes de mi apariencia con un ademán sereno y una compostura casi eclesiástica. Xavier Dorrego, en cambio, es feo, pelirrojo, con el pelo cortado muy cerca del cráneo, casi al rape, lo cual le da la apariencia de lo que no es: un perseguidor, un usurero, en todo caso un hombre que exige cuentas estrictas. Todo lo compensa con la belleza de su piel, que es traslúcida y opalina, como un huevo iluminado desde adentro por una llama imperecedera.

Y Baltasar...

Suenan los relojes de las plazas en estas jornadas de mayo y los tres amigos confesamos que nuestra máxima atracción son los relojes, admirarlos, coleccionarlos y sentirnos por ello dueños del tiempo, o por lo menos del misterio del tiempo, que es sólo la posibilidad de imaginarlo corriendo hacia atrás y no hacia adelante, o acelerando el encuentro con el futuro, hasta disolver esa noción y hacerlo todo presente: el pasado que no sólo recordamos, sino que debemos imaginar, tanto como el futuro, para que ambos tengan sentido. ¿Dónde? Sólo aquí, hoy, nos decimos, sin palabras, cuando admiramos las joyas que Dorrego va reuniendo gracias al dinero de su padre: un reloj de carroza con cubierta de vidrio ovalado, un reloj de anillo, un reloj en cajita de rapé... Yo tengo mi propia pieza maestra, heredada quién sabe cómo por mi padre, quien nunca se deshizo de ella. Es un reloj de Calvario en el que la cruz preside toda la maquinaria, y marca,

como un recordatorio, las horas de la pasión y muerte de Cristo.

"Ciudadanos —exclama Dorrego cuando me embeleso con mi reloj religioso. Recuerda que ahora somos ciudadanos." Y eso nos sedujo y nos ligó también: nos llamamos, como grupo, "los ciudadanos".

¿Y Baltasar?

Fue educado en la estancia de su padre por uno de esos preceptores jesuitas que, aunque expulsados por el rey, lograron regresar con hábitos civiles a cumplir su misión obsesiva entre nosotros: enseñamos que había una flora y una fauna americanas; montañas y ríos americanos, y sobre todo, una historia que no era española, sino argentina, o chilena, o mexicana...

El padre de Baltasar, don José Antonio Bustos, siempre ha estado del lado de la Corona contra los invasores ingleses y ahora contra Bonaparte en España. De allí su influencia para colocar a Baltasar, el estudiante de derecho, en la Real Audiencia durante los juicios de residencia de los virreyes desacreditados, Sobremonte y Liniers. El primero era acusado de irresponsabilidad y desidia en la defensa del puerto contra las invasiones inglesas de 1806 y 1807, habiendo huido del ataque británico llevándose los fondos públicos y dejando que la defensa de Buenos Aires la encabezaran las milicias criollas. Estas, al cabo, repelieron a la fuerza inglesa y se armaron de un prestigio que, como una ola, había llegado a su cresta en estas jornadas revolucionarias de mayo. La ironía de esos procesos es que, primero, Liniers encabezó a las milicias que derrotaron a los ingleses. Pero cuando los eventos se precipitaron hacia la independencia, Liniers



no tuvo coraje, titubeó, quedó mal con todos (salvo, se decía, con su amante francesa, madame Perichon) y pasó de ser héroe de la reconquista, a paniguado de la independencia.

Escuchando los cargos contra el antiguo héroe, mi amigo Baltasar, el joven pasante de derecho, se imaginó por un momento dotado de una gloria y una posición exaltadas gracias a la novedad y velocidad de los acontecimientos. Esto anotó entonces en un papel que más tarde me hizo llegar, en un momento de nuestra larga e imprevisible amistad: "Como a Liniers se le juzga en ausencia, tengo que imaginarme sentado allí, con una peluca a medio polvear, enérgico un día, pusilánime al siguiente. Por lo visto, basta una excepción para despojar al héroe de su crédito y sentarlo en el banquillo del juicio. Sabes, Varela, imagino que por los ojos de Liniers pasa una flama fugaz. La veo pasar y me pregunto si no estaremos nosotros, los tres amigos del Café de Malcos, a la altura de las circunstancias. Vivo intensamente estas jornadas pero temo que nuestro destino sea también una gloria azarosa, disipada por la fugacidad de nuestros espíritus. Escribo nuestros tres nombres. El, Xavier Dorrego. Tú, Manuel Varela. Y yo, Baltasar Bustos. Puedo darle un origen a nuestros nombres. Aún no puedo darte un destino. Y pensando en la suerte de Liniers, héroe un día, traidor al siguiente, quiero evitar esa desviación del destino pero me pregunto siempre si lo más que podemos esperar es saber que tuvimos un destino y aceptar que no pudimos dominarlo... ¿No sería ésta la suerte más triste de todas?"

Yo recibía estas notas de mi amigo y lo imaginaba cumpliendo, con loable paciencia, sus funciones de escribiente en los juicios de los virreyes.

Lo que yo no sabía era que Baltasar ensayaba meticulosamente una serie de movimientos. Permanecía en la sala de sesiones del juzgado hasta el final de la audiencia, fingiendo que arreglaba papeles.

Presidía las sesiones un hombre seco, envejecido y cínico, el Marqués de Cabra. Ni siquiera le dirigía la mirada al escribiente Baltasar, pero éste sí que se fijaba en el presidente de la Audiencia, lo adivinaba, le marcaba el tiempo y sobre todo, como se verá, lo envidiaba...

Baltasar continuaba escribiendo cuando la audiencia de ese día ya había terminado. Al pedirle que abandonara la sala, se excusaba, atareado, y salía por una pequeña puerta, dando a entender en silencio, con gestos, que conocía como el que más los reglamentos del tribunal. Las puertas principales estaban cerradas

ya; le correspondía salir por los pasillos y la puerta trasera.

Avanzó por uno de los corredores con el ritmo ruidoso de sus zapatos de hebilla dorada y tacón alto, apretando las fojas contra la pechera de la camisa de holandá y espolvoreando entre las colas del levitón las migajas acumuladas en el regazo del pantalón de nanquín, restos de un panecillo comido a hurtadillas. Con igual sigilo, en vez de abandonar el edificio entró a la biblioteca deshabitada a esta hora, y allí esperó con paciencia, escondido entre las estanterías, a que las luces se apagaran. Su padre le había dado el secreto: detrás de los gruesos volúmenes que reunían las obras de la patrística cristiana se hallaba un pasaje secreto que permitía a los presidentes de la Audiencia pasar con sigilo y sin molestias a sus habitaciones privadas. Eran secretos que, con un guiño paternal, se relacionaban con antiguos devaneos del hoy viejo y retirado estanciero.

Esperó aún media hora y apoyó con fuerza el dedo índice contra el cuarto tomo de la Summa teológica de Santo Tomás. Entonces el estante se apartó lentamente y en silencio, pues los goznes, notó Baltasar, permanecían siempre perfectamente aceitados. El pasaje conducía a un patio sombreado por duraznos. Pero era una enredadera parda y empolvada la que le permitía a un hombre ágil subir del patio al balcón. Era como si la hiedra invitase a un cuerpo joven a celebrar, trepándola, el arribo de mayo y la despedida de los calores húmedos, insufribles, del verano rioplatense, que ciñen las ropas a las carnes como una segunda piel pegajosa e indeseable.

Ahora, en cambio, una brisa fresca, con su punta de frío, llegaba desde el Plata, como si quisiese enfriar los ánimos ardientes de la ciudad revolucionaria, ella misma rejuvenecida por la rapidez con que se sucedían los acontecimientos. El 13 de mayo, un barco inglés (¡siempre los anglosajones!) trajo la noticia: los franceses habían ocupado Sevilla; Napoleón era dueño no sólo del poder político, sino del poder económico de España. No había España. No había Fernando VII. ¿Qué harían las colonias americanas de España? Pues el virreinato argentino tenía un poder único, que era el de las milicias forjadas para derrotar las invasiones inglesas y sustituir la ineptia virreinal: orilleros, abajeños, patricios, se llamaban estos regimientos, que el 20 de mayo le retiraron el apoyo al virrey, Hidalgo de Cisneros, diciéndole: "Usted ya no representa nada", y se lo dieron al jefe militar Cornelio de Saavedra, comandante de los patricios. El 21 de mayo, el aliado de Saavedra, un fogoso orador jacobino llamado Juan José Castelli, se presentó en la Plaza Mayor con seiscientos hombres encapotados y bien armados, a los que la gente llamó "la legión infernal", y obligaron al virrey a celebrar un cabildo abierto donde Baltasar Bustos vitoreó con delirio el discurso de Castelli...

—Su verbo es alucinante, su ademán in-

trépido y su espíritu osado —comentó nuestro amigo esa noche en la tertulia del Café de Malcos. Y su mensaje es de una claridad meridiana. Ya no hay poder soberano en España. En consecuencia, la soberanía revierte al pueblo. A nosotros. ¡Castelli es la encarnación criolla de Rousseau!

—No —me atreví a interrumpir su entusiasmo—, la idea es de Francisco Suárez, un teólogo jesuita. Busca detrás de cada novedad una antigüedad, aunque sea católica, española y nos duela.

Sonreí diciendo esto; no quería herir la sensibilidad ilustrada de mi amigo. Pero esa noche nada podía disminuir su entusiasmo, más que político, filosófico.

—Saavedra ha pedido todo el poder para el cabildo. Castelli exige elecciones populares. ¿Qué vamos a hacer nosotros?

—¿Qué pides tú? —intervino nuestro tercer amigo, Xavier Dorrego.

—La igualdad —dijo Baltasar.

—¿Sin libertad? —comenzó a argumentar, según su costumbre, Dorrego.

—Sí, porque podemos quedarnos proclamando la libertad sin acabar nunca con la desigualdad. Entonces, la revolución fracasará. ¡La igualdad ante todo!

Baltasar Bustos iba repitiendo su propia frase cuando se detuvo, por un instante, en el centro del patio residencial de la Audiencia de Buenos Aires, frente al emparrado que ascendía al balcón matrimonial del presidente y su esposa. La puerta del ala de servicios se abrió entonces y las manos negras le ofrecieron el bulto vivo, dormido, aunque tibio y palpitante.

—No entiendo por qué se hace usted la vida tan difícil, señorito —le dijo la voz de la mujer negra. Con lo fácil que hubiera sido entrar por la puerta de servicio y tomar a...

La mujer sollozó, y Baltasar, con el niño en brazos, se acercó a la trepadora. Lo que iba a hacer no era fácil para un hombre robusto, sobrado de peso y además miope como Baltasar Bustos. Pues si la hiedra invitaba a subir y celebrar el fresco de mayo a un cuerpo joven, éste de mi amigo Baltasar, a los veinticuatro años, era un cuerpo de vida sedentaria, de lecturas febriles, voluntariamente ajeno a la acción, soberbiamente altanero respecto de la vida de campo que de niño fue la suya y que continuaban viviendo su padre y su hermana en la pampa. Bustos, en otras palabras, se había cultivado un físico que él concebía urbano, civilizado, intelectual y rebelde, todo a la vez y en contra de las costumbres bárbaras del campo, la colonia, la Iglesia y España. Admitió con ironía que no era, sin embargo, un físico apropiado para hacer lo que estaba haciendo: trepar por una enredadera poco después de la medianoche con un bulto en brazos. Se veía, en otras palabras, ciudadano pero poco romántico. Baltasar se llevó al niño al pecho con una mezcla de cautela, orgullo y cariño, e inició su asalto sigiloso.

Apenas puso pie en los primeros nudos de la trepadora se dio cuenta de que, si nadie había notado sus previas exploraciones del terreno, era porque nadie imaginaba siquiera una audacia comparable a la que él estaba acometiendo; nadie se acercaba a la planta para ver si alguien, la noche anterior, había subido por ella. La hiedra se movía sola, no necesitaba estar acompañada ni vigilada. Se cuidaban las pelusas, se podaban los duraznos. No se inspeccionaba la enredadera, abandonada a su resequeada polvosa para delatar, sin embargo, exactamente lo que Baltasar Bustos hacía la noche del 24 de mayo de 1810: trepar al balcón de la esposa del presidente de la Real Audiencia de Buenos Aires, con un niño negro en brazos, entrar a la recámara de la presidenta, acercarse a la cuna y sustituir al niño blanco, recién nacido, hijo del presidente y su esposa, por este niño negro, recién llegado al mundo también, pero a otro mundo, de cocinas, azotes e injurias.

LA OBRA NARRATIVA DE CARLOS FUENTES: LA EDAD DEL TIEMPO

- | | |
|-------|--------------------------------------|
| I. | EL MAL DEL TIEMPO |
| | 1) Aura |
| | 2) Cumpleaños |
| | 3) Una familia lejana |
| II. | TERRA NOSTRA |
| | (Tiempo de fundaciones) |
| III. | EL TIEMPO ROMANTICO |
| | 1) La campaña |
| | 2) La novia muerta |
| | 3) El baile del Centenario |
| IV. | EL TIEMPO REVOLUCIONARIO |
| | 1) Gringo viejo |
| | 2) Emiliano en Chinameca |
| V. | LA REGION MAS TRANSPARENTE |
| VI. | LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ |
| VII. | LOS AÑOS DE LAURA DIAZ |
| VIII. | DOS EDUCACIONES |
| | 1) Las buenas conciencias |
| | 2) Zona sagrada |
| IX. | LOS DIAS ENMASCARADOS |
| | 1) Los días enmascarados |
| | 2) Cantar de ciegos |
| | 3) Agua quemada |
| | 4) Constanza |
| X. | EL TIEMPO POLITICO |
| | 1) La cabeza de la hiedra |
| | 2) El rey de México, |
| | o El que se mueva no sale en la foto |
| XI. | CAMBIO DE PIEL |
| XII. | CRISTOBAL NONATO |



Ricardo Piglia

Ricardo Piglia (Temperley, 1943) ejerce un tático mayorazgo en los alambrados campos de la república de las letras. Ausente consuetudinario del fixture social, su producción es una referencia constante o una expectativa consensuada. Los volúmenes de cuentos (La invasión, Nombre falso, Prisión perpetua) y la novela protoclásica Respiración artificial constituyen la orilla ficcional de una obra cuya ribera crítica está sedimentada en largas estadías de Piglia en universidades norteamericanas. Los escritores de esos pagos, estos pagos, las deudas de la historia y Macedonio y Arlt están entre sus fervores más notorios. Las mollejas, los chistes de la gauchesca y una novela maquinista siempre inminente revistan entre los menos notos.

1) ¿Qué fue lo primero que escribiste?

— Lo primero que escribí fue un relato de trescientas palabras que se llama "La honda", lo escribí en el '61 y está publicado en *La invasión*.

2) ¿Recuerda cuáles fueron sus motivos?

— Estaba leyendo *In our time* y había quedado totalmente enganchado con el tono medio esquizo de esos cuentos de Hemingway. Hacía minimalismo posalcohólico a la Carver pero sin darme cuenta. Uno empieza y ya está en una tradición (aunque esa tradición todavía no exista). El relato cuenta la historia de un obrero que delata a unos chicos, de modo que el tema viene de Arlt.

3) ¿Quién fue su primer lector?

— Tenía un amigo norteamericano que vivía en Mar del Plata y él fue el primero que leyó lo que yo escribía.

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

— Los primeros comentarios vienen siempre de los otros escritores que están empezando y con los que uno constituye una secta de conspiradores que se reúne y se muestra los textos mientras vela las armas antes de la primera batalla contra el *establishment*. Lo mejor que escribí en esos años fue "Las actas del juicio", un cuento de 1964 sobre la muerte de Urquiza, en aquel entonces me veía mucho con Miguel Briante y me acuerdo de que la noche en que yo le leí ese relato, él me leyó "La vasca" y el comentario implícito era que nosotros éramos lo mejor que le había pasado a la narrativa argentina desde el debut de Eugenio Cambaceres.

5) ¿Conserva algún rasgo de aquella escritura?

— Digamos que de entrada aprendí que hay que contar una historia como si se estuviera contando otra. Por ejemplo, escribir la historia de una delación como si se estuviera contando un picnic. (O a la inversa).

6) ¿Qué estaba leyendo en ese momento?

— Literatura norteamericana. Durante años pensé que sólo se podía narrar en inglés. La literatura norteamericana me parecía la literatura universal en un solo idioma. Combinan el rigor formal con el melodrama: ésa es una tradición que viene de Poe y llega hasta Purdy. El *Gatsby* de Fitzgerald es un ejemplo. Un historia melodramática, deliberadamente vulgar, con una construcción técnica muy sutil, casi perfecta. En el fondo el gran tema de la literatura norteamericana es siempre la lucha del artista con la experiencia. Eso sirve para entender a Bukovski, a Hemingway, a Henry Miller, pero también a Walker Percy y a William Gaddis.

7) ¿Cómo accedió a sus primeras lecturas?

— Hay un sistema de contagio y de predestinación en la historia de las primeras lecturas. Un texto lleva a otro como si uno rastreara las huellas de un caballo perdido. Una referencia de Hemingway me hizo leer a Isak Dinesen y una referencia de Isak Dinesen me hizo leer a Carson McCullers y una referencia de Carson McCullers me hizo leer a Osamu Dazai. Las primeras lecturas son un oráculo: ahí está cifrado

el futuro de lo que se va a escribir, pero uno lee otra cosa. Lee los relatos, los tonos, el modo de empezar una historia. *Call me Ishmael*. Los mejores comienzos son siempre sencillos.

8) ¿En qué idiomas lee?

— En la lengua en la que escribo y también en inglés, en francés, en italiano, en portugués (a Machado de Assis). Leo muchísimas traducciones. En realidad las novelas nacieron para ser leídas en traducción. Ya el Quijote trata de eso. El género fue creado para resistir el cambio de lengua. Siempre me acuerdo de un ensayo excelente de Virginia Woolf centrado en la paradoja de que todos los ingleses (o sea los integrantes del grupo de Bloomsbury) consideraban con razón a *La guerra y la paz* de Tolstói como la mejor novela que jamás se ha escrito y sin embargo todos la habían leído en traducción. (Por eso la novela es un género popular, puede ser leída literalmente por todo el mundo. La poesía en cambio sólo puede ser leída en el original. En realidad sólo se puede apreciar la poesía escrita en la lengua materna del que lee).

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

— Las cosas se complican un poco, porque no siempre los que tienen mayor influencia son los más importantes. Por ejemplo Pavese fue un escritor importantísimo para mí. Lo leía como si fuera un escritor norteamericano, que además escribía un Diario. Pavese usaba un tono norteamericano (el tono de James Cain como él mismo reconoce) para narrar historias que siempre he admirado (como "La casa en la colina" o "La campera de cuero"). El oficio de vivir fue un libro clave para mí: la conexión entre teoría y narrativa norteamericana (y el Diario como forma), ya está ahí. Encontré lo mismo en Bertolt Brecht, que también fue un gran escritor de Diarios y un "norteamericano" (las novelas policiales, el jazz, el box, la ciudad, el cine, el estilo antisentimental) además de un vanguardista. En un sentido yo diría que Brecht ha sido el autor más importante en mi formación. (La prosa de Brecht sobre todo y su escritura teórica.) Tiene una conciencia de la forma que va más allá de la literatura.

10) ¿Cuál es su poeta favorito?

— José Hernández. Quiero decir, es el único poeta al que he admirado sin condicionamiento ninguno a lo largo de mi vida, desde los doce años, cuando me lo leía mi viejo, hasta hoy, esos versos que están siempre en la memoria y que siempre son otros. ("Ninguno me hable de penas, porque yo pensando vivo, y naides se muestre altivo, aunque en el estribo esté, que suele quedarse a pie, el gaucha más alvertido"). Fierro siempre tiene razón, hay una prestancia en el tono que no falla. "Ansí es que al venir la noche, iba a buscar mi guarida, pues ande el tigre se anida, también el hombre lo pasa". Me gustaba cuando era chico y cuando tenía veinte años y me gusta ahora y me va a gustar hasta el día que me muera. No creo que pueda decir eso de ningún otro poeta.

11) ¿Cuándo y dónde se encuentra con escritores?



— Depende, en general en los bares, cuando ya no hay nada que hacer. Pero mis relaciones fundamentales con los escritores son telefónicas, estoy todo el tiempo postergando citas. Hay que usar el teléfono como una radio portátil para transmitir al exterior y recibir noticias. (Lo fundamental, por supuesto, es no moverse, estar quieto.)

12) ¿Tiene amigos escritores? ¿Quiénes son?

— En un sentido los escritores nos hacemos amigos para poder leerlos. De modo que tengo muchos amigos escritores, con los que me he estado viendo, en distintas épocas, a lo largo de los años. Miguel Briante, David Viñas, Manuel Puig, Andrés Rivera, Noé Jitrik, Osvaldo Tcherkaski, Juan José Saer, Juan Carlos Martini, Alberto Laiseca, Luis Gurmán. Algunos de ellos han sido mis amigos de toda la vida, con las intermitencias que son de estilo.

13) ¿Tiene enemigos escritores? ¿Quiénes son?

— Hay dos clases de enemigos: los imbéciles y los inteligentes. Curiosamente la mayor parte de mis enemigos son inteligentes. No puedo nombrarlos sin hacerles un elogio implícito, lo que es contradictorio con lo que intento definir. Literariamente la categoría de enemigo es una posición de lectura. Se trata de borrar un texto inútil, sacarlo de ahí. (Las mejores escrituras son excluyentes.) No se puede ser un escritor sin tener enemigos; los enemigos son como la tradición, si no aparece hay que inventarla. (Pobre el escritor que no tiene tradición, decía Eliot.)

14) ¿Pertenece a algún grupo?

— El último grupo literario al que pertenecí fue el de la revista *El traje del fantasma* que editamos (1985-1988) con Juan José Saer y Juan Carlos Martini. No sé si una revista que sólo publicaba necrológicas y panfletos alcanza para construir un grupo.

15) ¿Cuáles son sus personajes de ficción favoritos?

— Stephen Dedalus y sus mellizos norteamericanos y semiargentinos: Quentin Compson, Holden Caulfield, Jorge Malabia, Silvio Astier. El joven artista que considera, con razón, que la realidad es inútil y que está manipulada por la policía. También me gusta mucho Hipólita, la renga, la que lee novelas para aprender a ser una puta y que en el final de *Los lanzallamas*, "con sus manecitas enguantadas", se escapa con el Astrólogo.

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

— Mujeres tan inteligentes y tan locas como Temple Drake o Candace Compson (Caddy).

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

— Triste la vida del gaucha siempre hablando en verso.

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

— La ambición de escribir contra todos los estilos. (Para escribir hay que saber lo que *no* se quiere hacer, en mi caso no quiero el estilo canchero y "elegante" que define la media de la ex literatura argentina desde que se murió Roberto Arlt; ni el tono semiparódico y "popular" de los discípulos involuntarios de Bustos Domecq; ni las jergas de clase media de los ghettos parapsicólogos. Podríamos seguir toda la tarde definiendo lo que no quiero hacer y ése sería mi estilo.)

19) ¿Cuál de sus libros prefiere?

— Un libro que preparo como una obra maestra póstuma y que vengo escribiendo desde los dieciséis años bajo la forma de un Diario. (No hay nada más idiota que escribir un diario para publicarlo después de muerto. En esa estupidez se define la forma del libro.) Hay un asunto femenino en las escrituras secretas, una especie de obligación de escribir a escondidas que es totalmente política. En ese sentido pienso ese libro como la continuación del Museo de la Novela de la Eterna de Macedonio. Lo que viene después de los prólogos es el diario de un muerto.

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

— Es una lectura rara, produce un extraño efecto de *voyeurismo*, como si uno leyera una carta que no le está dirigida pero que lo tiene como tema. (Y quizá la correspondencia privada fue el origen de la crítica literaria. Los artistas intercambiaban opiniones sobre "los amigos ausentes" antes de que el negocio periodístico y editorial obligara al ridículo trabajo de escribir reseñas y notas de libros.) En general, los críticos corren siempre con ventaja porque pueden escribir lo que quieren y un escritor jamás va a contestar. De ahí sale ese efecto raro, como de carta robada. Incluso la buena crítica produce la sensación un poco irritante de que se ha recibido una letra destinada a otro. Faulkner tiene una historia muy buena sobre este tipo de circulación desviada en la trilogía de los Snopes.

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

— Me molestaron las alusiones a la autocensura que se usaron para definir ciertos textos escritos durante la represión militar (entre ellos *Respiración artificial*). Jamás se me ocurrió ocultar lo que quería decir o sacar algo por táctica o por cautela. Los periodistas y los cronistas de sociales posiblemente usen ese método pero no los escritores. Ese es el libro que yo quería escribir y lo hubiera escrito igual en cualquier otro lugar. Un escritor no se autocensura, en todo caso no publica lo que escribe.

22) ¿Qué condiciones necesita para escribir?

— Escribo cada vez menos y por lo tanto necesito condiciones cada vez más mínimas. Por ejemplo, levantarme temprano y no atender el teléfono hasta el mediodía.

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

— En general empiezo con una anécdota muy definida que se va transformando. La clave siempre es encontrar el fraseo justo. Puedo pasarme varios días dando vuelta hasta encontrar el tono, ahí reside toda la inspiración. Cuando no está, se pueden redactar páginas muertas durante horas y escribir una novela en un mes. Cuando se encuentra el ritmo, esa música es la que construye la historia y define la anécdota; recién en ese momento se está escribiendo un relato. Se puede programar la trama, los personajes, las situaciones, conocer el desenlace y el comienzo, pero el tono en que se va a contar una historia es un trabajo de la inspiración. En eso consiste el talento de un narrador. Obviamente por eso es difícil escribir, de lo contrario bastaría sentarse frente a la máquina y redactar cinco páginas todos los días. Esa es toda la diferencia entre los buenos escritores y la tropa que los sigue. El tono del teléfono, digamos. Algunos lo tienen desconectado toda la vida, otros parece que trabajan en Entel, como Laiseca por ejemplo, que estuvo varios años en teléfonos del estado.

24) ¿Qué está escribiendo en este momento?

— Acabo de terminar un relato de ciencia ficción que se llama "La isla de Finnegan" y ahora estoy escribiendo una historia policial que transcurre en Avellaneda y en el Bronx. La clave del relato es que el detective se volvió loco pero nadie se da cuenta. El personaje central es un tipo que conocí en Nueva York, un puertorriqueño que estaba metido en un negocio rarísimo con una organización de venta de hielo líquido (después me enteré de que se usa para embalar la heroína). Todo muy transparente, como el aire blanco de las cámaras frigoríficas o la mirada de William Burroughs.

25) ¿Qué libro le gustaría haber escrito?

— Por supuesto me gustaría haber escrito el *Diario de Kafka*.

26) ¿En qué país hubiera elegido vivir?

— En la Argentina. No se elije un país como se elije un hotel del que uno se va porque no hay agua caliente. Estos



EN NOVIEMBRE, CUATRO AL HILO

(Nuevos libros de la Flor)

Perramus. Alberto Breccia y Juan Sasturain (Coedición con Ediciones Culturales Argentinas). Un clásico de la literatura dibujada, distinguido con el premio "Derechos Humanos" por Amnesty International. La historia del hombre que pidió el olvido y lo obtuvo, contada con la rotunda base de los dibujos y collages del maestro de la historieta latinoamericana. Con un prólogo de Osvaldo Soriano.

El analista de Bagé. Luis Fernando Veríssimo. El mayor éxito humorístico publicado en el Brasil en las últimas décadas. Se vendieron ya 85 ediciones de estas crónicas "terapéuticas" de un psicoanalista gaucha, que atiende de bombachas y alpargatas y que es muy bueno para el "mate". El Inodoro Pereyra que Freud hubiera querido.

Teatro III. Roberto Cossa. Las obras escritas en la década del 80 por el brillante dramaturgo: "El viejo criado", "Grís de ausencia", "Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin", "El tío loco", "De pies y manos", "Yepeto" y "El Sur y después". Una radiografía de la Argentina a través de su clase media en años difíciles.

Según pasan los años. Luisa R. Goldenberg. Veinte años de poemas y reflexión de una psiquiatra que piensa que "la verdad es una búsqueda inagotable que accede sólo a certezas parciales" y privilegia el afecto como médula de la conducta humana.

Y EN DICIEMBRE SERAN MAS

El mayor de mis defectos (y otros cuentos). Roberto Fontanarrosa.

Mi Buenos Aires querido. Caloi.

Ríanse, no los voy a defraudar. Daniel Paz y Rudy.

Después del cine. Homero Alsina Thevenet.

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

Arquitectura y autoritarismo (Confesiones de un contraventor municipal). Rodolfo Livingston.

Informe de París. Paula Wajzman.

Cómo hacer su aliá en 20 lecciones fáciles. Moshé Gaash.

Política y población en la Argentina (Claves para el debate). Susana Torrado (compiladora).



EDICIONES DE LA FLOR

Anchoris 27 (1280) Buenos Aires
Tel.: 23-5529 Fax: (541) 805-3849

años últimos los pasé afuera y me gusta la idea de vivir en Nueva York y puede ser que el clan de facinerosos que manejan el estado nacional desde la época de Mitre logre por fin quebrar toda resistencia popular y se haga imposible imaginar un cambio y haya que irse, pero por supuesto voy a pensar que me voy porque me expulsan y no porque me interesa conocer nuevos horizontes.

27) ¿En qué época hubiera elegido vivir?

— Me hubiera gustado conocer a Roberto Arlt. Esto significa que tendría que haber vivido en el año inmediatamente anterior al año en que nació. Por lo tanto, si quiero seguir y no morir en 1942, tengo que entrar otra vez en la época actual. En resumen, me gustaría vivir en la época en la que he vivido pero luego de haber vuelto atrás para empezar de nuevo. Me puedo imaginar la conciencia que tengo al enfrentar otra vez los acontecimientos de mi vida. Algo tendría que cambiar ya que he conocido a Roberto Arlt y ese hecho nuevo altera toda la cadena causal. Por ejemplo, no sería escritor. (También me hubiera gustado vivir en 1936, en Barcelona, durante el verano en que los anarquistas gobernaron la ciudad.)

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

— Si uno llega a querer matar a alguien no va a andar pensando en las consecuencias. La impunidad es menos necesaria que el odio, como diría el Petizo Orejudo.

29) ¿A quién resucitaría?

— A Lucía Jauregui que murió en octubre de 1970, a los 20 años. Bajó una madrugada a comprar cigarrillos y un desconocido salió de un zaguán en Defensa y Humberto Primo y la mató a cuchilladas porque no quería que a esa hora las mujeres anduvieran sueltas por la calle.

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

— La deserción en masa de la caballería entrerriana en los bajos de Toledo. Eran los mejores soldados del mundo y los más valientes pero se negaron a ir a pelear contra los paraguayos en la guerra de la Triple Alianza. Los habían convocado en un llano, como siempre se había hecho, pero cuando Urquiza se presentó y les dijo lo que iban a hacer, sencillamente se desbandaron, sin atender las órdenes. Ese día se terminó el poder de Urquiza.

31) ¿Cuál es la reforma que más estima?

— Los intentos de Sarmiento por reformar el lenguaje e inventar una grafía nueva para el español de América. Las marcas de la gramática utópica de Sarmiento sobreviven todavía en las ediciones originales de sus escritos; como Macedonio y como Arlt, Sarmiento llevó al límite la ilusión de un uso privado del lenguaje.

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

— Supongo que Alberdi, que vivió treinta años en el exilio y terminó loco. Algunos dicen que era un agente de Solano López, que le pagaba un sueldo, por lo visto vivía de eso. Nadie escribía como él, tenía un estilo seco y polémico que es único en el siglo XIX. Sus mejores textos son los inéditos. Escribía contra todos pero sólo para sí mismo. En eso es como Kafka: el hombre de la ley que escribe en secreto contra el estado, contra los burócratas, contra la camarilla de verdugos que manejan el poder. Al final de su vida sólo escribía alegorías y panfletos.

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

— Nunca fui un militante político, pero siempre he sido marxista y en los años en que eso existía, antes de la matanza y de la conversión de los santos, estuve cerca de los grupos de izquierda maoísta. Una de mis primeras (y más permanentes) ideas políticas es que en este país las clases dominantes están constituidas por payasos y asesinos que vienen matando gauchos desde la época de Cornelio Saavedra. Actúan con la delicadeza y la elegancia de los secuestradores de Miss Blandish (para usar un símil literario).

34) ¿Tiene algún fanatismo?

— En una época era fanático del ajedrez. Jugaba todo el tiempo y cuando no jugaba analizaba partidas. Cuando uno aprende a jugar no puede creer que el juego sea tan bello y que no tenga fin.

35) ¿Cuál es su cuadro favorito?

— "Si yo mismo fuera el invierno sombrío" de Frans Hals. (También me gustan mucho algunos retratos de escritores: el de Mallarmé que hizo Cézanne, el de Góngora que hizo Velázquez). Me gustan mucho los paisajes de Policastro.

36) ¿Cuál es su olor favorito?

— El olor del café.

37) ¿Qué deportes practica o practicó?

— Empecé a nadar en el club Temperley a los seis años porque mi viejo había quedado muy impresionado con el naufragio del Princesa Mafalda y supongo que quería preservarme de cualquier riesgo acuático. Fui uno de los nadadores más precoces de la literatura argentina y enseguida me gustó más nadar que caminar. Fui a la pileta durante años y bajé dos veces el record de los doscientos en el Club Temperley (lo que es lo mismo que nada, salvo que ahí había nadado Yantorno), pero la experiencia más increíble se dio cuando nos fuimos a vivir a Mar del Plata y durante cuatro o cinco



veranos completos me la pasé metiéndome en el mar y nadando hasta no ver la costa. Es como perderse en la pampa, pero acostado y al fresco.

38) ¿Cuál es su comida predilecta?

— Las mollejas asadas y el matambre.

39) ¿Cuál es su bebida favorita?

— El agua mineral cuando me despierto a las dos horas de haberme dormido medio borracho.

40) ¿Tiene algún vicio o adicción?

— Empecé a fumar a los treinta años, cuando dejé de nadar; ésa podría ser una síntesis de mi relación a la vez lerdia y sustitutiva con los vicios y las adicciones. Una cosa por otra: ésa es la estructura (de la sociedad capitalista). La auténtica manera de tener una adicción es tener una vida secreta. El modelo máximo del adicto es el Dr. Jekyll (y no el pobre Thomas De Quincey que usaba el opio para escribir).

41) ¿Cuál es su nombre preferido?

— Una vez tuve un gato y le puse Pantaleón. Instantáneamente empezó a caminar como un puma. Si es cierto lo que dice Auden sobre los poetas y el nombre de los gatos se ve que la eficacia de un nombre sólo depende de quien lo lleva.

42) ¿Cuál es su chiste predilecto?

— Mi amigo Coco Martínez, que vive en Río Negro y hace teatro, se la pasa inventando cuentos camperos y la otra noche me contó dos que son muy buenos. Un gaucho viene al trote, por la llanura, bajo la luz del alba. A lo lejos, se ve un rancho. El paisano se va acercando y cuando ve que hay otro gaucho sentado a la puerta, lo saluda. "Linda mañanaita..." dice el que pasa. "Me la teji yo solo" contesta el otro y se la acomoda sobre los hombros. En el segundo hay una pulpería y entra un paisano y encara enojado para una mesa del fondo. "Decime Zoilo, vos estuviste diciendo que nosotros anduvimos a los besos cerca de la laguna". Zoilo hace girar la copita de ginebra: "¿Yo? No he dicho nada". El otro baja la cabeza: "Entonces nos han visto".

43) ¿Qué materias eran sus puntos débiles?

— Siempre me fui a examen en botánica, en zoología, en biología. La naturaleza no es mi fuerte.

44) ¿Hay alguna ciencia que le interese particularmente?

— Sobre todo me interesa la construcción de los lenguajes artificiales que hay en la ciencia. Las formas abstractas que usan los científicos para describir el mundo tal cual lo pien-

san (y no tal cual se ve). Cuando una formulación de la física teórica coincide con la realidad, decía Einstein, quiere decir que está equivocada.

45) ¿Cuál es su música favorita?

— Me gusta mucho la Sinfonía n. 35 en Re Mayor K. 385 "Haffner" de Mozart. (En especial la variación Arlt.)

46) ¿Qué siente al cantar el himno nacional?

— Ganas de haber nacido en el siglo XIX.

47) ¿Cómo definiría la argentinidad?

— Como una tradición literaria.

48) ¿Convive con animales?

— Una vez tuve un gato. Viví conmigo todo el tiempo que estuve estudiando en La Plata. Andaba siempre solo pero me reconocía de lejos, aunque yo estuviera en un grupo. Cuando en el '65 vine a vivir a Buenos Aires me lo traje pero se murió a los dos meses. Se lo envenenaron, me dijo el veterinario. Nunca pude saber quién tuvo interés en envenenarme el gato. Desde entonces no tengo animales.

49) ¿En qué ocupa su ocio?

— Una tarde me pasé como dos horas mirando a una mujer que en un departamento del otro lado de la calle miraba televisión. Se había recostado en un sofá y de vez en cuando se limaba las uñas e incluso hablaba por teléfono sin dejar de mirar la pantalla. Ese podría ser un ejemplo de lo que entiendo por ocio: convertirme en alguien que mira, impasible, lo que hacen otros.

50) ¿En qué medida su condición de escritor ha influido en su relación con las mujeres?

— En general me han contado más historias y han sido más sinceras conmigo que si yo me hubiera dedicado a otra cosa (dicen ellas).

51) ¿Qué películas vio varias veces?

— En 1960 cuando vi por primera vez Sin aliento de Gerdard salí del cine Opera de Mar del Plata, saqué de nuevo la entrada y me senté en el mismo lugar para verla de nuevo.

52) ¿Qué medios de prensa lee?

— La nación.

53) ¿De qué vive?

— De la literatura.

54) ¿Cuál es su relación con el dinero?

— Falsa.

55) ¿Cómo imagina su momento perfecto?

— Algo se descubre.

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

— Una noche que gané muchísima plata en el Casino, el día en que conocí a Lucía Jauregui, una vez que venía en ómnibus desde Mar del Plata y una pasajera se suicidó en el baño de una de esas paradas perdidas en medio de la ruta que había antes. Me acuerdo de un día muy frío, en el bar de Caliao y Córdoba que hacía cruz con una librería donde yo había comprado Bakakal de Gombrowicz que acababa de salir. Estuvo ahí, sentado a la mesa de la esquina contra la ventana, a punto de empezar a leer el libro. No siempre los días que uno recuerda especialmente son los días que ha vivido.

57) ¿Qué le produce más vergüenza?

— Estar enfermo.

58) ¿A qué le teme más?

— A una pesadilla que se me repite cada tanto: una tía que yo he querido mucho se vuelve loca y es telépata y en el sueño tiene el poder de no dejarme despertar.

59) ¿De qué se arrepiente?

— Me arrepiento de muchísimas cosas (me formé en un colegio de curas). El remordimiento es una gran máquina de la memoria: uno se fija en ciertos recuerdos que vuelven y son perfectos, de una nitidez proustiana pero malvados como un thriller (un thriller donde uno es el malvado).

60) ¿A quién desprecia?

— A los lacayos del poder (en este momento pienso en uno).

61) ¿Qué detesta por encima de todo?

— La trivialidad del mal.

62) ¿Cuál sería su mayor desdicha?

— No poder salir nunca de la repetición.

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

— La negación.

64) ¿Cuántas horas duerme?

— Ocho horas.

65) ¿Cómo le gustaría morir?

— En la batalla de Maipú.

66) ¿Cree en Dios? ¿En cuál?

— Por supuesto Dios no es otra cosa que la necesidad de la trascendencia. La historia sin redención, decía Benjamin, no es más que un conjunto de ruinas y de catástrofes. La utopía es la patria de la pasión.

67) ¿Cuál es su divisa?

— Una cita de Mao Tse-tung: "De derrota en derrota hasta la victoria final".

68) ¿Qué habría querido ser?

— Un filósofo presocrático.

69) ¿Para qué sirve un escritor?

— Para decir bien.

El filósofo entre los autó-fagos. Una visión crítica de las corrientes actuales de la filosofía francesa.

Jacques Bouveresse. Trad. de Adriana Valades. Fondo de Cultura Económica. México, 1989, 273 págs. Alrededor de A 130.000



Una actividad cuya biografía bimilenaria corre el riesgo de extinguirse. La amenaza no proviene de los inculpadores de costumbre —epistemología positivista, intromisión estatal, omnipresencia massmediática— sino de la *impostura* de los propios filósofos. *Autofagia*: tal es el nombre de la metástasis que colonizó las prácticas acostumbradas del campo filosófico francés en los últimos treinta años. Una suerte de so-viet donde regia la autodenuncia destructiva era el modo en que los intelectuales colocaban a dos mil años de linaje filosófico en el sitio del reo. Platón, Hegel, Marx: un nuevo "Proceso de Moscú" fue escenificado en torno de sus obras. ¿Tenían algo de que reprocharse los filósofos? He aquí los cargos: totalitarismo metafísico, servidumbre voluntaria al poder monárquico o estatal, privación sensorial del cuerpo, reclusión del saber en academias y bibliotecas, inquisitoriales "autos de fe" a todo sospechoso de marranismo filopagano o criptosofista. Culpable, entonces. Foucault, Deleuze, Derrida, Serres, caníbales bizarros que se devoraban a sí mismos —a su profesión de fe— en ese festín donde la autopsia del *corpus* temático de la filosofía era el "plato fuerte". Pero Bouveresse objeta: la filosofía es un *métier* cuya genealogía está cimentada por próceres, si no inmaculados, al menos dignos. Y la autocoplacencia masoquista llamada "posestructuralismo", "deconstructivismo", "pensamiento nómada", "economía libidinal" y "arqueología del poder" no constituye más que una "comedia del renunciamento" y acto de abdicación a las tareas de la filosofía. ¡Inaudito y filisteo!

El autor, devoto de las corrientes filosóficas anglosajonas, reivindica el "espíritu de la ilustración" contra el terrorismo historicista o estetizante. Exige separar a la filosofía de la poética y la literatura —compañeros de ruta del pensamiento francés durante los '60— porque la pose de *groupie* no va con ella. Y porque el universo de la racionalidad excede al campo de aplicación del método científico denostado por Serres o Feyerabend. Al igual que esos patéticos filósofos políticos que denuncian al Gulag allí donde ya no está, los "filósofos de la sospecha" acosan al despotismo de la razón y de la lógica que es, en buena parte, mítico. Bouveresse sostiene que es absurdo hacer de la originalidad un imperativo categórico cuando se es incapaz de explicar la realidad. La causa: el desprecio por las reglas de la argumentación transmutado en un modo de pensar y de escribir. El apogeo de esta retórica literaria "pseudofilosófica" nutre el culto al vedetismo intelectual y opera como "excitante creativo" que es, paradójicamente, incorporado publicitariamente por ese capitalismo tan denunciado. ¿Nos hallamos ante una reivindicación exasperada de la filosofía analítica del lenguaje? Quizás. Pero Bouveresse es más interesante como observador agudo de la "república de los filósofos" que como abogado de las teorías de su propia "capilla".

El autor responde a una tradición, la *ética de la claridad* —cuyo afán cognoscitivo es volver transparente la realidad— que rivaliza con la *estética de la mezcla* —libre invención como estimulante de la novedad continua. Nos hallamos ante la conocida oposición, agravada, entre las tradiciones anglosajonas y la filosofía francesa. El contraste entre la cultura científica, a la cual responde la primera, y la cultura literaria, suturada con la poética heideggeriana, irracionalista, anticientífica, instigada a recelar de esta época

técnica es ahora más nítido. La empresa ética anglosajona colisiona contra la época psicoanalítica y estética en la cual medran las corrientes francesas, bien conocidas en la Argentina. El libro de Bouveresse entonces, constituye un alegato moralista que demanda retornar a las prácticas filosóficas tradicionales: pues Auschwitz no sería el hijo bastardo del pensamiento "técnico" y la superioridad de la ciencia estaría probada por haber contribuido en demasía con medios adecuados para resolver diversos fines sociales. Demanda que acompaña al *giro lingüístico* que, en la filosofía contemporánea, está desplazando al "pesimismo spengleriano" y a la fiesta presocrática cuya ordalía fue celebrada en los 60/70's: argumentación lógica vs. seducción psicológica. Crítica vs. creatividad. Basta de psicodramas repetidos sobre el fin de la filosofía y de pensar la historia en términos de estrategias y fuerzas en conflicto. La antigua diada verdad/falsedad reclama el trono que fuera usurpado por el relativismo cultural y colmado con fetiches y pensamientos sentimentales.

Cierto es que los lenguajes posestructuralistas que en su origen fueran incentivos oxigenantes ahora saturan —¿infectan?— el campo intelectual. No es menos cierto que la filosofía ha devenido una práctica declarativa cuyas peticiones de principio no cuestan nada —ni Diógenes ni Kant van a demandarla. Ciertamente que el culto a la desconstrucción y la diseminación semeja a los tediosos juegos del rascacielos y sus piqueteadores o de la norma y sus perversores con que todo infante intelectual se distrae en su corralón —la relación margen/institución en una de convivencia y convivencia. Y en Argentina, se sabe, el matrimonio entre posheideggerianos y afrancesados ha parido argots esotéricos, religiosidades neo-

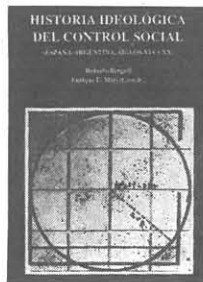


dionisiacas, cándidos epígonos y expertos en el pasatiempo escritural del refinamiento codificado *ad infinitum*. Pero el asalto a la razón que Foucault, Deleuze o Serres intentaron exitosamente dos décadas atrás ya es un hito filosófico difícil de soslayar. No se trata de postular la *maldad ontológica* de la razón pero sí de reconocer que su estatuto histórico se halla en *litigio*. Al igual que la idea misma de filosofía, hoy problemática para los filósofos. Las corrientes filosóficas francesas, si bien parásitas e improductivas, constituyen un modo de actividad riesgoso, pues cuentan como dudoso beneficio de inventario la fatality de rechazar a su época. Dos herencias nos han legado: el interés por las perplejidades y los obstáculos antes que por las contradicciones del lenguaje, y la soledad desesperanzada del filósofo que está perdido en el camino y no tiene dios a quien adorar. No es poco. Sabemos que la imaginación filosófica extiende los mundos en que moramos, y que las ideas audaces permiten inventar realidades ingeniosas. Bouveresse, luego de bosquejar un diagnóstico pertinente, nos pide retornar a los criterios clásicos de demarcación entre ciencia y no ciencia. Aún si se tratara de un racionalismo lúcido, su remedio es peor que la enfermedad.

Christian Ferrer

Historia ideológica del control social (España-Argentina, siglos XIX y XX).

R. Bergalli y E. Marí (comps.). PPU. Barcelona, 1989, 688 págs.



Describir la historia ideológica del control social, aunque ello sea con restricciones de tiempo y espacio, es sin duda un proyecto ambicioso. Veinte artículos desplegados en cerca de setecientas páginas recorren los más diversos temas y las más dispares disciplinas, desde la óptica común de la dominación ideológica.

El libro se divide en dos bloques independientes: uno dedicado a España y otro a la Argentina, prologado el primero por Roberto Bergalli y el segundo por Enrique Marí. Los presentadores son, a su vez, coordinadores de una obra en la que, según sus propias palabras, se trata de "demostrar cómo ha sido que, a lo largo de un período más o menos fijado, se ha expresado y se ha aplicado una estrategia [de control social], poco o muy explícita, tanto en España como en Argentina".

A partir de esta premisa, los autores españoles se ensañan con cuestiones como la educación y la formación universitaria (C. Lozano Seijas; M. Peset), el derecho (J. Anton Mellón), las expresiones y los usos de la religión (S. Carrasco Calvo), la beneficencia (P. Carasa Soto), la psiquiatría y el poder médico (F. Alvarez Uría), la actuación policial (A. Recasens i Brunet), la administración de justicia (P. Andrés Ibáñez), política migratoria (C. Yáñez Gallardo), el rol de la mujer (M. Nash), el encierro disciplinario (J. Serna Alonso), etc.

Del análisis de tan variadas prácticas, del estudio del establecimiento de tales relaciones en la España de los últimos doscientos años, se intenta desprender la implantación de cierto proyecto hegemónico de dominación. La relación con la compleja historia argentina es obvia; y desde esta orilla, el abordaje de similares problemas (urbanismo, cuestión social, movimiento obrero, clase dominante, inmigración, racismo, literatura médica, control militar, crisis universitaria, etc.) es llevado a cabo por pensadores del calibre de J. C. Portantiero, H. Vezzetti, B. Sarlo, H. Biagini, H. Cordone, R. Kunis, E. Kaufman, F. J. Devoto y J. Doti.

Los trabajos seleccionados son, fundamentalmente, reconstrucciones históricas de comportamientos que, institucionalizados hoy, reconocen una génesis dispar, y un elemento común: la desarticulación de cualquier intento de transformación social. El marco teórico está dado por las introducciones particulares de los coordinadores, que se complementan, tanto en su contenido como en su estilo. Bergalli con su desarrollo conceptual de la noción de control social, y Marí con su agradable relato de una historia ideológica.

"España somos casi cuarenta millones de personas... también somos una idea, una idea de España". Esta frase puede leerse en una de las colaboraciones; puede servir incluso para tratar de entender también todo el libro. *Historia ideológica del control social* es una idea, una idea de una estrategia de dominación hegemónica compartida en Argentina y España, a la que responderían cada una de las prácticas estudiadas. Este plano de análisis, este proyecto de libro, es difícil de hallar fuera de la voluntad de los coordinadores. Por otro lado, *Historia ideológica del control social* es un conjunto de más de veinte artículos que, con las esperables diferencias que cualquier compilación debe reconocer entre sus obras, se convierte en una excelente reseña histórica de cada una de estas prácticas individuales de control.

Martín Abregú y Alejandro Rúa



RECIENVENIDOS

Organizaciones. J. J. Ader (comp.). Paidós. Buenos Aires, 1990, 534 págs. En las organizaciones se intersectan historia e individuo, proyectos institucionales y roles, en una modalidad compleja, aún no reconocida en su verdadera dimensión. En esta compilación diversos autores abarcan las

distintas facetas del "universo" empresa. Ello incluye al *status* epistemológico y la dinámica administrativa al igual que a los comportamientos conductuales y comunicacionales al interior de las organizaciones.

Historia del pensamiento liberal. Pierre Manent. Emecé. Buenos Aires, 1990, 264 págs. El autor, discípulo de Raymond Aron, propone una reflexión sobre la histo-

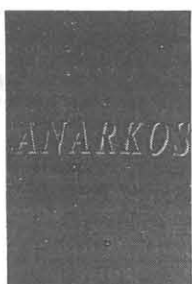
ria y los fundamentos del pensamiento liberal a través de las obras de sus padres fundadores. Hobbes, Rousseau, Constant y Tocqueville son algunos de los filósofos cuyas contribuciones son analizadas a partir de las grandes líneas de sus proyectos.

Sobre las libertades. John Rawls. Trad. de Jorge Vigil Rubio. Paidós. Barcelona, 1990, 122 págs. Las peripecias actuales del pensa-

miento contractualista lo han conducido a su "desierto de la muerte": desconfianza popular en el Estado, fragmentación de la vida social, posmodernismo. En 1971 Rawls publicó su famosa Teoría

de la justicia, la cual merecía la no menos afamada réplica ultraliberal de Richard Nozick, *Anarquía, Estado y utopía*. Debate homérico de la filosofía política que opone el "bien" —ideal particular de justicia— al "deber" —obligación que liga a cada partícula ciudadana a la Ley. El texto publicado por Paidós es la réplica del autor a las críticas realizadas a su obra, la cual es, a su vez, minuciosamente argumentada.

Anarkos, literaturas libertarias de América del Sur (1900). Jean Andreu, Maurice Frayse y Eva Golluscio de Montoya. Corregidor. Buenos Aires, 1990, 256 págs. Alrededor de A 100.000.



Los autores integrantes del GRAL, *Groupe de Recherche sur l'Amérique Latine*, son participantes del *Institute Pluridisciplinaire sur l'Amérique Latine à Toulouse* (IPEALT) en virtud de su condición de profesores de Literatura, de la Universidad Le Mirail.

Fueron diversos los archivos y hemerotecas consultados para producir finalmente esta selección que, tal como los autores avisan, no ha querido incursionar sólo en el registro "noble" de la vastísima producción libertaria en el Río de la Plata y Chile —espacio que cubre esta colección— sino que nos aproxima nombres muy poco difundidos, y hasta desconocidos, junto a los más importantes de la corriente. Otro mérito de la empresa ha sido el empleo de publicaciones periódicas, dejando en segundo lugar las expresiones literarias más conformadas.

Los investigadores han encontrado una orientación central en el concepto de "contracultura" para denominar el casi abrumador esfuerzo anarquista a principios de siglo, desestimando la noción de "alternativa" y sobre todo la de "marginalidad" ya que así se expresa una desconexión con la cultura dominante. Puede debatirse todo lo que se quiera sobre la zona cultural en donde se localiza la producción libertaria, pero no hay cómo adherir a fórmulas marginalizadas. Marginalidad, por otra parte, constituye un fenómeno contemporáneo que expresa estados propios de las fronteras sociales del siglo XX posteriores a la Primera Guerra y que remotamente podría aplicarse a las cohabitantes diversidades culturales de nuestras sociedades antes de ese período.

El carácter sistémico cerrado, la forzada unidimensionalidad que arrojan los regímenes sociales bajo el capitalismo o los socialismos no democráticos, constituyen a la marginalidad como una contraparte. Culturalmente hablando (ésta es la cuestión aquí) la marginalidad está de espaldas a lo consagrado, e inclusive hasta puede ignorarlo. No es el caso del anarquismo siempre atento al debate sobre el control de la historicidad. La transgresión que predica encuentra sentido en el propósito mismo de la "evolución humana", término que se subsume en una complacencia con lo universal y, por lo tanto, se hace cargo del patrimonio de la humanidad en materia de cultura (arte, literatura, ciencia).

Los autores han realizado una clasificación sobre ejes temáticos y no cronológicos muy sugerentes, de manera que queda facilitada una lectura "sintomática" del propio anarquismo. Así, se manifiesta tanto una síntesis de la acción autopoiética —es insoslayable la idea de cuánto se debe la doctrina a sí misma— como las influencias retóricas y estéticas de la que ella es tributaria. Se pone en evidencia una literatura que secundariza su propósito para expresar el deseo superior de una transformación radical de la sociedad, asumiendo el papel de la utopía decimonónica.

Los investigadores retoman ese trazado en capítulos que encadenan diversas "estaciones ideológicas". Partiendo de *armas poéticas (ars anarchica)* —donde diversos autores intentan construir los moldes estéticos— se da lugar a la exposición de *yugos y cadenas* que resulta una muestra de denostación a diversos amos (jueces, políticos, patrones). En el rubro destinado a

dar cuenta del rechazo que sufre el teísmo por parte de la doctrina, no deja de llamar la atención que los textos traduzcan, sobre todo, oposición a las instituciones y a los personajes terrenos que actúan en nombre de Dios. En el anarquismo queda flotando la cuestión spinoziana, el monismo esencial, que conduce a infinitas ideas de Dios. El capítulo se completa con las expresiones antipatrióticas nutridas de correspondientes visiones antimilitaristas y de oposición a las tradiciones nacionales.

En el capítulo destinado a desplegar las posiciones anarquistas sobre el escenario de la opresión (toda la sociedad), se suceden visiones del contraste social, las injusticias producidas por un orden que reclama ser cambiado y que, relevado, sólo puede dar *crónicas de la miseria*. Los sujetos son víctimas (más rousseaunianos que lombrosianos siempre), ya se trate de niños o de adultos.

La mujer tiene un capítulo propio, y no podía ser de otro modo. Desde textos referidos a la *eterna esclava*, se da lugar a trabajos que entrañan una obsesión del radicalismo ideológico de principios de siglo, la prostitución, la *renta humana* como comunican los investigadores para sintetizar algunos discursos que se explañan sobre la cuestión. El capítulo se cierra con una selección de trabajos destinados a proclamar ese *desideratum* eugénista donde se revela un poco de todo (positivismo, naturalismo, romanticismo...) que seguramente repetidas veces no pudo sortear el límite de la mera provocación: el amor libre.

Los dos capítulos finales de *Anarkos* constituyen modos de



abrir paso al proyecto libertario que se instalará. Bautizados respectivamente *Auroras rojas* y *Tierras del Ideal*, debe repararse en principio en la sintonía casi perfecta de los significantes encontrados. El primero recoge himnos, proclamas que avisan sobre la redención que habrá de sobrevenir, predicas que arrojan luz sobre la necesidad de la "acción directa" para apurar la gran hora, discursos que diseñan la mañana que se aproxima, se precipitan de la mano de profetas conocidos y de los que no lo son, pero igualmente convictos sobre la inminencia del tiempo que todo habrá de cambiarlo.

El último capítulo desgana *alegorías y utopías*. Sueños, fantasías, imágenes anticipadas de la renovación que traerá la solidaridad, la fraternidad cuando los opresores se hayan extinguido. El mundo será una confederación de comunidades sin fronteras, sin amos, sin censura... Construcciones literarias finalmente parnasianas en moldes conocidos; repeticiones de fórmulas estéticas que hablan de una extendida transubjetividad; suelta de emociones y sentimientos que hoy parecen pueriles; sin embargo, algo nos traen del embate en que se irguieron mostrando un trecho específico, solidarias con el deseo de liberar a los individuos.

No se ha sustanciado una tradición equivalente de oposición de voluntad de contracultura en el Río de la Plata como aquella que dirigió el anarquismo. El libro que pone a nuestro alcance una síntesis bien conseguida de aquellos gestos hechos escrituras —configurando un modo lírico que si no es singular en la forma no conserva complicidad en el contenido del mensaje— aumenta nuestra capacidad de interrogantes. No nos da lecciones, nos ayuda a pensar.



Dora Barrancos

RECIENVENIDOS

Como la luz tenue. *Metáfora y saber.* Pier Aldo Rovatti. Trad. de Carlos Catropi. Gedisa. Barcelona, 1990, 177 págs. Los modos en que la actividad filosófica se posiciona frente a la metafísica se han transformado en una problemática de interés para la filosofía desde que, a fines del siglo pasado, un "giro poético" comenzara a entronizarse como forma privilegiada de acceso a la verdad. El autor, profesor de historia de la filosofía contemporánea en la Universidad de Trieste, explora el concepto de metáfora y

su función en la obra de Heidegger —*tour de force* obligado— y las sucesivas reformulaciones que el pensamiento de Derrida, Ricoeur, Bergson, Levinas y Blumemberg dieron a conocer. La esencia de la metáfora, oscilante y contradictoria, recibe en esta obra un estatuto más cognoscitivo que poético.

Etnología de la alcoba. Pascual Dibie. Trad. de María Renata Segura. Gedisa. Barcelona, 1989, 227 págs. El autor propone al dormir como una técnica del reposo, y al dormitorio como un aposento cultural. Considerando contribu-

ciones diversas que incluyen a la arqueología, la historia y la literatura, el autor evoca las sucesivas modalidades en que la alcoba se transformó en centro de la vida palaciega y familiar. Emperadores romanos, reyes holgazanes del medioevo y dormitorios burgueses son analizados por este arqueólogo de la vida cotidiana.

Conflicto de visiones. Orígenes ideológicos de las luchas políticas.

Thomas Sowell. Gedisa. Buenos Aires, 1990, 235 págs. Alrededor de A 90.000



A conflict of visions es una obra escrita en 1987 que sintetiza trabajos previos de Sowell. El argumento es básicamente que la *Historia Moderna* de la humanidad no es otra cosa, no tiene otro fundamento, que un *sustrato conflictivo* entre visiones radicalmente distintas, una dicotomía desgarrante que atraviesa todos los confines y todos los conceptos de Occidente. Visión es un concepto que aparece hacia 1220/1250 y está referido, vía la reducción de San Agustín, al sentido del que ve, la opinión, la "doxa" del "subjectum" que percibe, se da cuenta y, finalmente, sentencia. A través de Hume, en su intento de aplicar el principio experimental al estudio de la "human nature", el problema del yo obtuvo una primera síntesis teórica en la resolución de la corriente liberal del joven capitalismo inglés: al mecanismo asociativo del atomismo de Newton (esas partículas macizas, duras e impenetrables) se le sumó el sentimiento humanitario-utilitarista de Hutcheson, cuya conclusión fue un individualismo natural, altamente escéptico, pues la pasión original esclaviza, continua y perfectamente, la acción de la razón; la razón, quedaba científicamente demostrado, actúa al servicio del "feeling" y, por ende, del oscuro instinto, el imperio de la naturaleza humana es el gobierno despótico de la creencia (el ejemplo eran las guerras civiles religiosas); sólo queda en este caso basarse en un *agnosticismo positivo* (no ateo) que como constitución de un orden social nuevo imponga la *rara temporum felicitas*. Sowell retoma el tópico caro al liberalismo clásico de que sólo conociendo la efectiva y perenne "human nature", para, conociendo a fondo cómo es esta materia prima, cómo es su aceleración, su amplitud, su campo, su centro de masas, su ley de conservación, su entendimiento, pasión y moral, se pueden *adecuar* las instituciones sociales a esta real naturaleza. Un mundo de átomos divididos en actos cognitivos preanalíticos (no sociales o, incluso, asociales) que cimientan teorías sobre la igualdad, el poder, la justicia y los paradigmas de la ciencia y moral, en un mundo de intolerancia y fanatismo, pleno de una guerra civil de corazonadas, palpitos y revelaciones. En tal Estado salvaje Sowell trata de encontrar detrás de las ocasionales erupciones de controversias políticas y sociales dos patrones eternos de creencias (con vigencia casi milenaria): uno llamado "restringido" (la tradición que nace del binomio Hume/Smith hasta Friedman y Hayek) y el "no restringido" (que de Godwin pasa por Marx hasta Dworkin). Este es el motor de la escisión, el disruptor permanente de la continuidad social. No es la clase, no es en virtud de la posición o del interés (no cognoscitivo) de cierto grupo social como puede explicarse el problema de la ideología sino de una "natural belief" distorsionada por la acción de zapa negativa de la razón. La imposibilidad de todo dogmatismo (suficientemente ilustrado con las máximas figuras: el utilitarismo marxista y el fascismo) resulta de volver al principio más seguro: la irreducible naturaleza individual que a través del engendramiento de hábito o costumbre (*custom*) bastan para establecer una vida humana razonable y valedera. Sowell recomienda: ¡nada de entidades supraempíricas ni dogmáticos intentos de incorporar la Historia a la naturaleza humana!... La salvación de Occidente está en pasarse al campo del rentable egoísmo, ese instinto descubierto por el modesto "squire" inglés en el cual cada uno es su propio dueño.

Nicolás González Varela

La sociedad transparente. Gianni Vattimo. Paidós. Barcelona, 1990, 117 págs. El autor, profesor de filosofía en la Universidad de Turín, sostiene que los medios masivos de comunicación no hacen que la sociedad esté más informada sobre sí misma, sino que la *opacan*. No obstante, del caos provocado por la falta de transparencia puede surgir una experiencia cotidiana cuyos lazos sociales adquieren formas oscilantes, fluidas, líquidas. La opacidad sería entonces síntoma de un gran cambio en la orientación civilizatoria.

Los hacedores de mapas. El escritor asediado. André Brink. Fondo de Cultura Económica. México, 1989, 321 págs. Las "peculiaridades" del sistema político sudafricano —miembro de una selecta élite donde no rige aquello del "one man, one vote"— obligaron a la "república de las letras" local a reflexionar sobre las responsabilidades del escritor. André Brink expone —exponiéndose— su opinión en una serie de ensayos cuyo *leit motiv* es la condición desgarrada del autor en un país dividido.

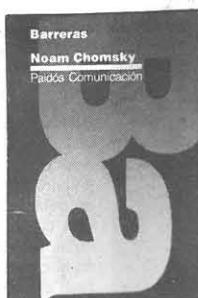
Barreras.

Noam Chomsky.

Trad. de S. Alcoba. Paidós.

Barcelona, 1990, 191 págs.

Alrededor de A 110.000



Cuántas veces habremos escuchado decir por allí que la mente humana es un instrumento poderoso que no conoce de barreras y que esos poderes son infinitos. Ese lugar común parecería tener poco que ver con el título que lleva el libro del lingüista norteamericano Noam Chomsky, el último que cae por estos pagos traducido a lengua más o menos inteligible. Un libro que trata aspectos relativos a la gramática a partir de la idea intuitiva de que ciertas categorías funcionarían como barreras en el marco de ciertos subsistemas de la gramática universal. La gramática es algo interno a la mente; por lo tanto, estudiar cuestiones relativas a la gramática se correlaciona con la posibilidad de saber algo acerca de la cognición humana.

Particularmente, el interés de Chomsky se centra en el desarrollo de una teoría de la gramática universal; esto es, una teoría de las propiedades abstractas de las lenguas humanas, que se construye por abstracción de las propiedades generales de la teoría de las gramáticas de las lenguas particulares. La gramática universal o GU (como la llamaremos en adelante) es innata y se erige en el punto de partida de la explicación de la adquisición del lenguaje.

Pero este interés no es muy nuevo sino que data de algo más de treinta años, cuando irrumpe la singular propuesta de "gramática generativa". Syntactic Structures (1957) fue la obra de Chomsky que hizo de torre de lanzamiento de un modelo que fue sucesivamente reformulado a fuerza de una continua evaluación crítica a la que fue sometido en el marco de una postura empírica bien definida. De esta manera es como se llega al modelo actual, GB (government and binding) o RL (rección y ligamiento como lo llaman los castizos traductores de la presente edición de *Barriers*).

Actualmente, la GU es vista como un sistema cognitivo basado en un número de subsistemas o subteorías que restringen las posibles gramáticas resultantes pero que dejan, a su vez, parámetros de variación que deben ser fijados en la interacción con la escasa y fragmentaria experiencia. Una vez que se produce esa fijación, se determina una gramática particular. Entre esos sistemas que interactúan, pero de cuyo funcionamiento aún queda mucho por decirse, se encuentran las teorías de rección y de ligamiento. Este es el enfoque que adopta Chomsky en *Barreras*. De ahí, el complicado tratamiento que requieren las cuestiones examinadas a lo largo del libro, dificultades de las que el mismo autor da cuenta desde la introducción: "El concepto de rección entra dentro de una amplia gama de consideraciones; por tanto, cualquier propuesta relacionada con su formulación tiene muchas e insospechadas consecuencias". Cada decisión, cada cambio, puede ser el desencadenante de resultados diversos y poco deseables, en vistas de la modularidad del sistema.

Retomando el punto de partida (como ocurre en *Barreras* luego de cada digresión), ¿qué es una barrera? Primero, entonces, se trata de una noción intuitiva que cobra relevancia en torno de la teoría de rección y la de movimiento. La primera tiene que ver con la relación local entre el núcleo de una construcción y las categorías que dependen de él. En tanto que la segunda resulta una aplicación de la regla "mue-

va- α " (una regla "transformacional" que podría parafrasearse como "mueve cualquier categoría a cualquier parte" y que sería responsable de las transformaciones que median entre oraciones como "El SC hereda el carácter de barrera" y "El carácter de barrera es heredado por el SC"). Las intuiciones llevan a la formulación de hipótesis: a la definición de barrera se llegará por dos caminos distintos según se trate de una u otra teoría. A partir de aquí, habrá que proceder corroborando las hipótesis, tomando decisiones siempre a partir de la idealización de fenómenos complejos, tanteando atajos posibles, prediciendo consecuencias, renunciando a conceptos provisionales, mecanismos que hacen de *Barreras* un texto escarpado.

La definición de la cuestión de qué sea una barrera llega en el marco de reformulación de la teoría de la X con barra, del delineamiento de los distintos tipos de movimiento y de la redefinición de nociones como rección, marcación temática, marcaje-L y rección propia que tienen lugar en los primeros capítulos del libro. Finalmente, y como era de esperarse, en los capítulos finales se examina la incidencia que



las presentes propuestas tienen en el análisis de otros aspectos relativos a la teoría: movimiento vacuo, subyacencia, elementos vacíos parásitos, cadenas-A, de manera de corroborar qué inserción tienen las consideraciones e hipótesis hechas acerca de estos elementos en el marco teórico esbozado.

Sin prisa y sin pausa (el texto original es de 1986) llega esta versión española de *Barriers* que, desde luego, no hace otra cosa que dejar abiertas barreras al desarrollo de un sistema de pensamiento complejo y dinámico.

Viviana Iturburu

RECIENVENIDOS**Modernidad y posmodernidad:****Una óptica desde América latina.**

Roberto Follari. Aique-Rei-Ideas.

Buenos Aires, 1990, 175 págs. Los temas de "moda" sufren el inconveniente de circular como tema de conversación o referencia. Pero los vericuetos conceptuales de la temática son a menudo ignorados. La tan mentada *posmodernidad* resulta el ejemplo más notorio de esta falla. Roberto Follari analiza minuciosamente los complejos discursos teóricos que conforman la idea de posmodernidad: posestructuralismo, hermenéutica, crisis de la razón y mar-

xismo son analizados a partir de la lógica interna de sus discursos y de las críticas actuales a los mismos. El autor enfatiza la importancia de la idea interdisciplinaria a la vez que rastrea las condiciones de recepción de la temática en América latina.

Preguntas y respuestas sobre judaísmo.

Raquel Stepansky de Segal.

Sigal. Buenos Aires, 1990, 526 págs.

Toda religión se sostiene sobre un complejo entramado de rituales y preceptos que dotan al feligrés de orientaciones en su vida cotidiana. En el caso del pueblo judío, cultura nómada por excelencia, los interrogantes se han acumulado a medida que la diáspora se

desplegaba por el mundo. La autora, en titánico esfuerzo, ha logrado responder a mil preguntas fundamentales de la religión judía.

Formación docente e innovación educativa.

Ana María Ezcurra. Aique-Rei-Ideas. Buenos Aires, 1990, 148 págs.

La autora fundamenta una estrategia alternativa, en pedagogía, a la tradicional planificación superestructural. Se insiste en la importancia del docente como protagonista central del proceso de transformación de las prácticas instituidas. La formación docente se convierte entonces en instrumento de una reforma que parte del sujeto y de su práctica en grupos.

LO MEJOR DEL AÑO

gedisa

PARA LEER EN EL VERANO

MEMORIA PARA PAUL DE MAN

Jacques Derrida

(El libro que escandalizó a BABEL La defensa que hizo Derrida de su amigo Paul de Man, luego de la polémica que se desató cuando éste fue denunciado por sus artículos pronazis).

EL DESORDEN. LA TEORÍA DEL CAOS Y LAS CIENCIAS SOCIALES

Georges Balandier

De cómo puede hacerse un buen uso de los crisis: al fin y al cabo, un poquito de desorden puede ser útil para hacer avanzar la sociedad.

HOMBRES EN TIEMPOS DE OSCURIDAD

Hannah Arendt

Algunos ensayos biográficos sobre los "intelectuales" contemporáneos resultaron ser best-sellers. Los que escribió Hannah Arendt sobre Rosa Luxemburgo, Walter Benjamin y otros, en cambio, son serios.

A NOSOTROS
TODAVIA SE
NOS OCURRE
EDITAR LIBROS
SERIOS PARA
LEER EN EL
VERANO

gedisa
editorial

Era hora de poner un poco de orden en el mundo editorial. Para eso llegó **Babel**, la revista mensual de todos los libros.

En ella podrá encontrar reseñas, críticas, entrevistas, comentarios, opiniones, juegos, investigaciones, caprichos y toda la movida editorial. Si usted vive en el exterior y quiere estar al tanto de lo que pasa con los libros en la Argentina, suscríbese ya a **Babel** para no leer a ciegas.

CUPON

Deseo suscribirme por 12 números a la revista **Babel**.

Suscripción en el exterior: u\$s 90

Suscripción en el interior: u\$s 60

Nombre

Domicilio

Localidad

País

Posdata sobre las sociedades de control

Gilles Deleuze

*De la obra de Gilles Deleuze, filósofo, sólo se comenta en Buenos Aires su prestigioso "nombre propio". Se trata de una obra más citada que estudiada, más nombrada que utilizada. De su último libro, *Pourparler*, que acaba de editarse en Francia, éste es el último capítulo, una posdata que ilustra la sociedad "de control", que sustituye a la mortecina sociedad "jurídica o de soberanía" que definió Michel Foucault.*



I. Historia

Foucault situó las *sociedades disciplinarias* en los siglos XVIII y XIX: estas sociedades alcanzan su apogeo a principios del XX, y proceden a la organización de los grandes espacios de encierro. El individuo no deja de pasar de un espacio cerrado a otro, cada uno con sus leyes: primero la familia, después la escuela ("acá ya no estás en tu casa"), después el cuartel ("acá ya no estás en la escuela"), después la fábrica, de tanto en tanto el hospital, y eventualmente la prisión, que es el lugar de encierro por excelencia. Es la prisión la que sirve de modelo analógico: la heroína de Europa 51 puede exclamar, cuando ve a unos obreros: "Me pareció ver a unos condenados...". Foucault analizó muy bien el proyecto ideal de los lugares de encierro, particularmente visible en la fábrica: concentrar, repartir en el espacio, ordenar en el tiempo, componer en el espacio-tiempo una fuerza productiva cuyo efecto debe ser superior a la suma de las fuerzas elementales. Pero lo que Foucault también sabía era la brevedad del modelo: sucedía a las *sociedades de soberanía*, cuyo objetivo y funciones eran muy otras (recaudar más que organizar la producción, decidir la muerte más que administrar la vida); la transición se hizo progresivamente, y Napoleón parecía operar la gran conversión de una sociedad a otra. Pero las disciplinas a su vez sufrirían una crisis, en beneficio de nuevas fuerzas que se irían instalando lentamente, y que se precipitarían tras la segunda guerra mundial: las sociedades disciplinarias ya eran lo que ya no éramos, lo que dejábamos de ser.

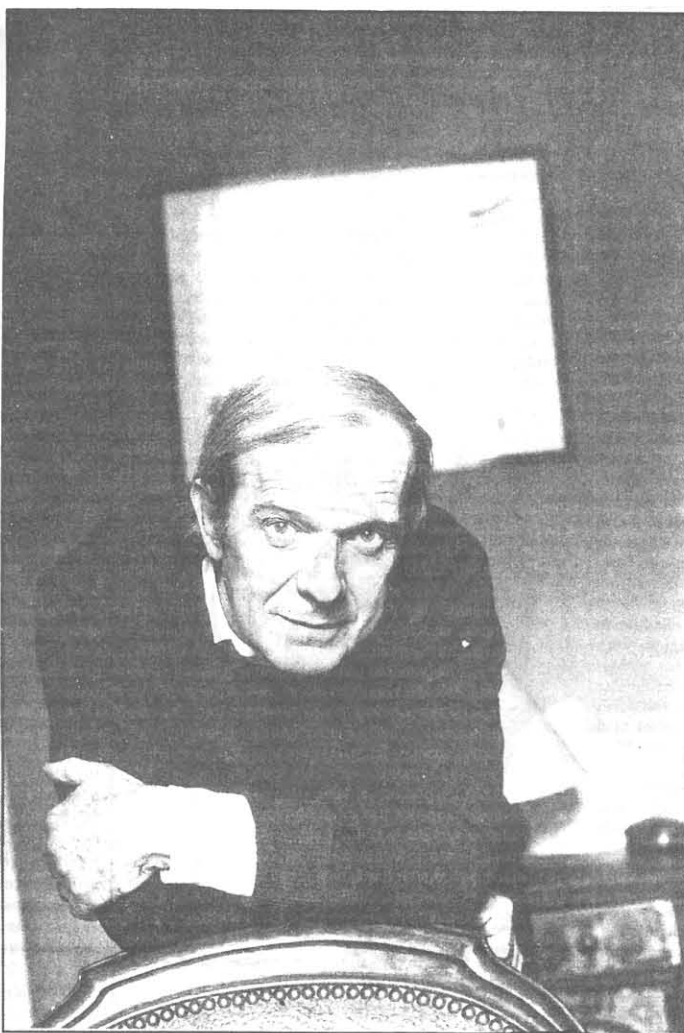
Estamos en una crisis generalizada de todos los lugares de encierro: prisión, hospital, fábrica, escuela, familia. La familia es un "interior" en crisis como todos los interiores, escolares, profesionales, etcétera. Los ministros competentes no han dejado de anunciar reformas supuestamente necesarias. Reformar la escuela, reformar la industria, el hospital, el ejército, la prisión: pero todos saben que estas instituciones están terminadas, a más o menos corto plazo. Sólo se trata de administrar su agonía y de ocupar a la gente hasta la instalación de las nuevas fuerzas que están golpeando la puerta. Son las *sociedades de control* las que están reemplazando a las sociedades disciplinarias. "Control" es el nombre que Burroughs propone para designar al nuevo monstruo, y que Foucault reconocía como nuestro futuro próximo. Paul Virilio no deja de analizar las formas ultrarrápidas de control al aire libre, que reemplazan a las viejas disciplinas que operan en la duración de un sistema cerrado. No se trata de invocar las producciones farmacéuticas extraordinarias, las formaciones nucleares, las manipulaciones genéticas, aunque estén destinadas a intervenir en el nuevo proceso. No se trata de preguntar cuál régimen es más duro, o más tolerable, ya que en cada uno de ellos se enfrentan las liberaciones y las servidumbres. Por ejemplo, en la crisis del hospital como lugar de encierro, la sectorización, los hospitales de día, la atención a domicilio pudieron marcar al principio nuevas libertades, pero participan también de mecanismos de control que rivalizan con los más duros encierros. No se trata de temer o de esperar sino de buscar nuevas armas.

II. Lógica

Los diferentes internados o espacios de encierro por los cuales pasa el individuo son variables independientes: se supone que uno empieza desde cero cada vez, y el lenguaje común de todos esos lugares existe, pero es *analógico*. Mientras que los diferentes aparatos de control son variaciones inseparables, que forman un sistema de geometría variable cuyo lenguaje es *numérico* (lo cual

no necesariamente significa binario). Los encierros son *moldes*, módulos distintos, pero los controles son *modulaciones*, como un molde autodeformante que cambiaría continuamente, de un momento al otro, o como un tamiz cuya malla cambiaría de un punto al otro. Esto se ve bien en la cuestión de los salarios: la fábrica era un cuerpo que llevaba a sus fuerzas interiores a un punto de equilibrio: lo más alto posible para la producción, lo más bajo posible para los salarios; pero, en una sociedad de control, la empresa ha reemplazado a la fábrica, y la empresa es un alma, un gas. Sin duda la fábrica ya conocía el sistema de primas, pero la empresa se esfuerza más profundamente por imponer una modulación de cada salario, en estados de perpetua metastabilidad que pasan por desafíos, concursos y coloquios extremadamente cómicos. Si los juegos televisados más idiotas tienen tanto éxito es porque expresan adecuadamente la situación de empresa. La fábrica constituía a los individuos en cuerpos, por la doble ventaja del patrón que vigilaba a cada elemento en la masa, y de los sindicatos que movilizaban una masa de resistencia; pero la empresa no cesa de introducir una rivalidad inexpiable como sana emulación, excelente motivación que opone a los individuos entre ellos y atraviesa a cada uno, dividiéndolo en sí mismo. El principio modulador del "salario de mérito" no ha dejado de tentar a la propia educación nacional: en efecto, así como la empresa reemplaza a la fábrica, la *formación permanente* tiende a reemplazar a la *escuela*, y la evaluación continúa al examen. Lo cual constituye el medio más seguro para librar la escuela a la empresa.

En las sociedades de disciplina siempre se estaba empezando de nuevo (de la escuela al cuartel, del cuartel a la fábrica), mientras que en las sociedades de control nunca se termina nada: la empresa, la formación, el servicio son los estados metastables y coexistentes de una misma modulación, como un deformador universal. Kafka, que se instalaba ya en la bisagra entre ambos tipos de sociedad, describió en *El proceso* las formas jurídicas más temibles: el *sobresimiento aparente* de las sociedades disciplinarias (entre dos encierros), la *moratoria ilimitada* de las sociedades de control (en variación continua), son dos modos de vida jurídica muy diferentes, y si nuestro derecho está dubitativo, en su propia crisis, es porque estamos dejando uno de ellos para entrar en el otro. Las sociedades disciplinarias tienen dos polos: la firma que indica el *individuo*, y el número de matrícula que indica su posición en una *masa*. Porque las disciplinas nunca vieron incompatibilidad entre ambos, y porque el poder es al mismo tiempo masificador e individualizador, es decir que constituye en cuerpo a aquellos sobre los que se ejerce, y moldea la individualidad de cada miembro del cuerpo (Foucault veía el origen de esa doble preocupación en el poder pastoral del sacerdote —el rebaño y cada uno de los animales—, pero el poder civil se haría, a su vez, "pastor" laico, con otros medios). En las sociedades de control, por el contrario, lo esencial no es ya una firma ni un número, sino una *cifra*: la cifra es una *contraseña*, mientras que las sociedades disciplinarias son reglamentadas por *consignas* (tanto desde el punto de vista de la integración como del de la resistencia). El lenguaje numérico del control está hecho de cifras, que marcan el acceso a la información, o el rechazo. Ya no nos encontramos ante el par masa-individuo. Los individuos se han convertido en "*dividuos*", y las masas, en muestras, datos, mercados o "*banco*". Tal vez sea el dinero lo que mejor exprese la diferencia entre las dos sociedades, puesto que la disciplina siempre se remitió a monedas moldeadas que encerraban oro como número patrón, mientras que el control refiere a intercambios flotantes, modulacio-



nes que hacen intervenir como cifra un porcentaje de diferentes monedas de muestra. El viejo topo monetario es el animal de los lugares de encierro, pero la serpiente es el de las sociedades de control. Hemos pasado de un animal al otro, del topo a la serpiente, en el régimen en el que vivimos, pero también en nuestra forma de vivir y en nuestras relaciones con los demás. El hombre de las disciplinas era un productor discontinuo de energía, pero el hombre del control es más bien ondulatorio, en órbita sobre un haz continuo. Por todas partes, el *surf* ha reemplazado a los viejos deportes.

Es fácil hacer corresponder a cada sociedad distintos tipos de máquinas, no porque las máquinas sean determinantes, sino porque expresan las formas sociales capaces de crearlas y utilizarlas. Las viejas sociedades de soberanía manejaban máquinas simples, palancas, poleas, relojes; pero las sociedades disciplinarias recientes se equipaban con máquinas energéticas, con el peligro pasivo de la entropía y el peligro activo del sabotaje; las sociedades de control operan sobre máquinas de tercer tipo, máquinas informáticas y ordenadores cuyo peligro pasivo es el ruido y el activo la piratería o la introducción de virus. Es una evolución tecnológica pero, más profundamente aún, una mutación del capitalismo. Una mutación ya bien conocida, que puede resumirse así: el capitalismo del siglo XIX es de concentración, para la producción y de propiedad. Erige pues la fábrica en lugar de encierro, siendo el capitalista el dueño de los medios de producción, pero también eventualmente propietario de otros lugares concebidos por analogía (la casa familiar

de rotación rápida, pero también continuo e ilimitado, mientras que la disciplina era de larga duración, infinita y discontinua. El hombre ya no es el hombre encerrado, sino el hombre endeudado. Es cierto que el capitalismo ha guardado como constante la extrema miseria de tres cuartas partes de la humanidad: demasiado pobres para la deuda, demasiado numerosos para el encierro: el control no sólo tendrá que enfrentarse con la disposición de las fronteras, sino también con las explosiones de villas miseria y ghettos.

III. Programa

No es necesaria la ciencia ficción para concebir un mecanismo de control que señale a cada instante la posición de un elemento en un lugar abierto, animal en una reserva, hombre en una empresa (collar electrónico). Félix Guattari imaginaba una ciudad en la que cada uno podía salir de su departamento, su calle, su barrio, gracias a su tarjeta electrónica (dividual) que abría tal o cual barrera; pero también la tarjeta podía no ser aceptada tal día, o entre determinadas horas: lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición de cada uno, lícita o ilícita, y opera una modulación universal.

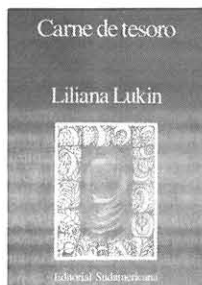
El estudio sociotécnico de los mecanismos de control, captados en su aurora, debería ser categorial y describir lo que está instalándose en vez de los espacios de encierro disciplinarios, cuya crisis todos anuncian. Puede ser que viejos medios, tomados de las sociedades de soberanía, vuelvan a la escena, pero con las adaptaciones necesarias. Lo que importa es que estamos al principio de algo. En el *régimen de prisiones*: la búsqueda de penas de "sustitución", al menos para la pequeña delincuencia, y la utilización de collares electrónicos que imponen al condenado la obligación de quedarse en su casa a determinadas horas. En el *régimen de las escuelas*: las formas de evaluación continua, y la acción de la formación permanente sobre la escuela, el abandono concomitante de toda investigación en la Universidad, la introducción de la "empresa" en todos los niveles de escolaridad. En el *régimen de los hospitales*: la nueva medicina "sin médico ni enfermo" que diferencia a los enfermos potenciales y las personas de riesgo, que no muestra, como se suele decir, un progreso hacia la individualización, sino que sustituye el cuerpo individual o numérico por la cifra de una materia "dividual" que debe ser controlada. En el *régimen de la empresa*: los nuevos tratamientos del dinero, los productos y los hombres, que ya no pasan por la vieja forma-fábrica. Son ejemplos bastante ligeros, pero que permitirán comprender mejor lo que se entiende por crisis de las instituciones, es decir la instalación progresiva y dispersa de un nuevo régimen de dominación. Una de las preguntas más importantes concierne a la inaptitud de los sindicatos: vinculados durante toda su historia a la lucha contra las disciplinas o en los lugares de encierro (¿podrán adaptarse o dejarán su lugar a nuevas formas de resistencia contra las sociedades de control?). ¿Podemos desde ya captar los esbozos de esas formas futuras, capaces de atacar las maravillas del marketing? Muchos jóvenes reclaman extrañamente ser "motivados", piden más cursos, más formación permanente: a ellos corresponde descubrir para qué se los usa, como sus mayores descubrieron no sin esfuerzo la finalidad de las disciplinas. Los anillos de una serpiente son aún más complicados que los agujeros de una topera.

Traducción: M. C.

Toda conquista, todo paso adelante en el conocimiento es consecuencia del valor, de la dureza consigo mismo (Friedrich Nietzsche).

Carne de tesoro.

Liliana Lukin. Sudamericana.
Buenos Aires, 1990, 65
págs. Alrededor de A
50.000



El libro se abre y se cierra con una carta: gesto retórico que se inscribe en lo íntimo, en la estrecha relación de dos mujeres que se hablan. Registro de la doble y del fantasma: nostalgia de sí, yo-ella y la mirada en el espejo hacia atrás en el tiempo.

Carne de tesoro, el último libro de Liliana Lukin, puede leerse como un viaje hacia el extrañamiento de sí. En el interior de ese marco, de ese paréntesis que constituyen las cartas de inicio y de clausura, el trayecto se hace espiralado: se hunde en una disgregada distancia que vuelve el yo hacia la ella en múltiples enfrentamientos. Primero se trata de la niña, en obligada sucesión de padre y madre. Luego llegan los hijos, y la ahora madre se duplica en las vigiliadas: ya no duerme y entre pliegues deja el propio cuerpo. Instalada así en un lugar que empieza a desasirse, escribe: entre yo y ella ya nunca se sabrá si se habla de ella-niña, ella-yo o ella-hija, la otra niña. "Decidí cambiarme de lugar", se asegura, y no hay otro terreno mejor que el sueño para realizar esa mudanza. El poema II de la trilogía "El sueño" inaugura de este modo la certeza del desasimiento: "el lugar donde volver/sin amparo". De allí ya no se saldrá, se crece en espiral hasta el último poema, donde la pregunta "¿y si no hay nadie?" se vuelve reflexión de sí. Hipotética, impersonal, en el vacío.

Ciertas formas y ciertos tonos recuerdan a Gelman, una clara presencia en libros anteriores de Liliana Lukin (*Descomposición*, *Cortar por lo sano*): en la sintaxis dislocada por un uso cortante e insólito del impersonal, o en las construcciones pronominales de primera persona, que en lugar de funcionar como indicadoras de proximidad no hacen sino aumentar la distancia con el sujeto que las enuncia. Una reflexividad que choca con la superficie del espejo y estalla, dispersándose. Una proximidad, entonces, que se airea, se enrarece, se "agruma". En esto coincide un trabajo minucioso con los ambientes y los detalles domésticos. A veces, un gesto paródico ("mi querida"); a veces, una alocada inscripción en la reflexión filosófica, sin mediaciones, abren el poema a otros espacios, a otras instancias: hasta llegar a mesas que se desconocen. Sobre la saturación de lo cotidiano (sobrevienen) el olvido y el desapego. Todo lo sólido se desvanece en el aire: como un eco. Poco a poco, entonces, la casa se vuelve irreconocible, puro aire fantasma. Y nada cierra, todo cae espiraladamente cuando se conoce "el exilio del deseo de escribir".

Este despojamiento cuasi-gelmaniano también empieza a sufrir transformaciones cuando allí aparece el tono Pizarnik: el pasaje pronominal, la extrañeza de sí en el recorrido hacia una memoria que es historia del desposamiento. Hasta aquí lo que descubren colectivamente hoy las mujeres que escriben: una experiencia cultural común que se inscribe en la negación de sí como sujetos y en el secuestro institucional del propio cuerpo: "... cada vez/ más lugar del propio cuerpo de ella/ la soledad". Algo que Pizarnik mostró con deslumbradora y patética belleza. Algo que las poetisas no pueden soslayar ni olvidar porque brilla ahí como una marca.

Pero hay también en *Carne de tesoro* cierto despliegue de la imagen y del trazado lingüístico que estaba ausente o

de otro modo en textos anteriores de Liliana Lukin. Aparece una forma diferente de cortar el ritmo vertiginoso impuesto por los infinitivos y los blancos de la página, que presionan sobre la letra escrita y la aceleran en cargas de intensidad y energía. Este nuevo descanso al que aludo se relaciona con un particular y sorpresivo alargamiento de los versos, y una demora en el espacio de los sentidos. En fugas paralelas, desembocamos en la "joyita del deseo": una flor que crece solitaria en aquel lugar sin amparo que define el recorrido del libro. Esa intermitencia, bien lo sabía Barthes, constituye el movimiento del placer y nos pone como lectores en el papel del que acecha. El espía huele, toca o mira cada vez que la velocidad y el corte violento de los versos se lo permite. Quizás también allí resida lo nuevo que propone este libro. Desde la serena mirada de *Cortar por lo sano* hasta el primer tajo de *Descomposición*: ahora el ritmo se acelera hasta lo vertiginoso y muestra aquello que se deshace o se descuenta en una huida implacable de la propia materia. Por eso



llamaba la atención sobre el doble encuadre de las cartas: un marco-precipicio por donde la materia cae y se disgrega en exasperada velocidad.

Hemos terminado el viaje dispuestos a emprenderlo de nuevo. Si esta escritura reconoce padre y madre, también sabe en su propio ritmo cortante la ajena pertenencia de los terceros. Es que se trata de un cuerpo des-carnado, o de una luz cegadora que se vacía, o de un tesoro que pierde sus escondites y se dispersa en los artificios de una memoria negada. Tanta palabra y tanta presencia, nos dice Liliana Lukin, no han servido sino para perder, para desposeerse vorazmente: "y ya nunca será suficiente/ todo esto decir haber escrito".

Nos quedamos así con un pequeño mapa entre las manos, un mapa que ha ido borrando su diseño con celeridad a medida que lo leemos. Letra escrita que se pierde y se tacha en abierta paradoja. Un mapa del tesoro que podemos volver a trazar desde el perdido aire de la infancia, una y otra vez sin demora y sin esperanzas.

Delfina Muschietti

Pimienta negra.

Vicente Muleiro. Libros de
Tierra Firme. Buenos Aires,
1990, 53 págs. Alrededor
de A 40.000

PIMIENTA NEGRA

Vicente Muleiro



Pimienta negra, de Vicente Muleiro, ensaya una inteligente reformulación de la sorpresa, del asombro. Se condensa en los impactos pequeños pero turbadores que el lenguaje reserva a la experiencia. **Pimienta negra** es un libro para pensar un poco en la experiencia. Para preguntarse dónde ocurre y cómo, para reconsiderarla en su inmediatez sensible, en lo que ella —la experiencia— impone en el tiempo. En el tiempo como presencia directa del tiempo, en sus precisiones acumuladas en los giros del reloj —perdón por la metáfora—, ahí donde el poema se estrella con alguna violencia y se parte su terquedad feliz, sus encuentros, y también su ligero vacío. "Todo arte —dice Muleiro en 'Mal de Parkinson'— es antiguo: amar, matar, exorcisar la víctima// Ensaya rostro angélico el poeta pero un temblor denuncia las desafinaciones de su vida civil". No está mal pensar por un momento al poeta afectado del mal de Parkinson, un tembleque que lo hace vacilar frente a los objetos.

Despojados de la desagradable solemnidad de alguna poesía argentina, pero también ajenos al facilismo doméstico que en un contrasentido temerario se denomina a veces todavía "poesía de lo cotidiano", los poemas que integran **Pimienta negra** alcanzan su propósito (término del todo dudoso para quienes desconfían, y es el caso, de la "intencionalidad del autor"): inquietar al lector con una economía de pocas palabras, situarlo en una indiscernible tensión que circula entre el poema y los hechos que el poema quisiera transportar fuera de sí. Movimientos repentinos, "golpes de magia" (dice Muleiro) sobre la escena de una playa, de una calle cualquiera, de un almuerzo donde se prefiere no hablar de los muertos, de una mujer que pasa y al pasar define para el que la mira la condición de la desdicha.

La poesía de Muleiro, creo, podría leerse ligada a la tradición de algunos poetas norteamericanos contemporáneos: Wallace Stevens, William Carlos Williams y Dylan Thomas, que aunque no era norteamericano acaso pudo o mereció serlo. Y algo también de la tradición italiana: Ungaretti, Montale, Quasimodo (a quienes se nombra muy poco últimamente). El tono de los poetas es siempre preparatorio, se desenvuelve en circunstancias menores y permite que acechen las apariciones, el asombro, como se dijo. Así ocurre, por ejemplo, en "Albatros sorpresivo": "Si ves por la ventana otras ventanas/ no busques un albatros para hacer el poema/ porque vaya a saber/ qué pasiones dirime esa luz amarilla/ qué muerte oculta la persiana baja/ (...) a Buenos Aires no vienen albatros/ salvo que el poema instale —ya lo ves, estás viendo— un puerto en la ventana."

Pimienta negra pone a prueba que el arduo trabajo de la experiencia común puede hacerse sin caer en el dominio de lo ramplón, sin aumentar el tamaño de las cosas en la dirección de la grandilocuencia, pero también sin empequeñecerlo tanto como para que pierdan su dignidad.

Federico Label

RECIENVENIDOS

Alejandro Ezequiel Diego. *Cristóbal, Américo y Yoel, Adriana Marcela*. Ediciones del Sol, Buenos Aires, 16 de noviembre de 1990, 2,970 kg. ¿Cómo ignorar que nuevos mundos acechaban, explícitos, en el nombre del padre de esta obra? Quienes bien lo conocen afirman que merced a su astucia en el manejo de la lengua embaucó a su soberana con la promesa de un gran descubrimiento. Su pericia en la preparación del omelette fue la prueba final. Alejandro, magno pro-



ducto de la unión, reencausa hoy el destino de nuestro errático columnista. El carabela no chilla. Por nuestra parte, los mejores augurios.

Libertad, yo nací muy lejos. Beatriz Isabel Vives. Otoño. Buenos Aires, 1990, 78 págs. A manera de presentación, y como elogio de este libro, dice Horacio González: "Cuando alguien dice 'me celebro a mí mismo' aún no tenemos poesía lírica. Pero cuando alguien dice 'me celebro a mí mismo' y logra enseguida convencernos de su pudor y su fragilidad, ahí se descubre propiamente el ser lírico de las

cosas". La observación es buena y quizá válida para este libro tan sujeto a la primera persona: "Amo

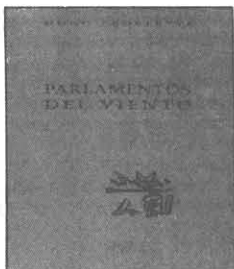
esa niebla rosa que nos une los ojos/ (...) Amo en el desconcierto o el misterio/ más bello de pájaro s fugitivos".



Las andanzas del personaje. Santiago Castellano. Libros del Empedrado. Buenos Aires, 1990, 78 págs. "Niñas, niñas, corran tras la brisa, que el mundo aún no ha muerto. Niñas, no sigan llorando sus muñecas, afuera hay otras luces para iluminar sus corazones. Corran, niñas, corran. La noche está despierta. Hay fiesta allá en lo alto. Saquen sus vestidos y sus trenzas a pasear por los jardines".

Parlamentos del viento.

Hugo Padeletti. Rinzi.
Buenos Aires, 1990, 185
págs. Alrededor de A
100.000



La voz de la experiencia

Durante cuarenta y cinco años, Hugo Padeletti (Alcorta, Santa Fe, 1928) se dedicó a escribir poemas buscando precisión, concisión, lucidez: belleza. Lo hizo desde el litoral geográfico pero también cultural de un medio reticente a ocuparse de aquello que, estadísticamente, no le concierne: la buena literatura. Lo hizo con un rigor propio, sin estridencias, a contrapelo de las recetas al uso y la euforia promiscua de los saraos de ocasión. Con necesaria paciencia, esperó su ocasión para editar modestamente el lujo de una obra central: *Poemas 1960/1980*.

Hasta entonces, Padeletti había publicado breves libros casi secretos como si hubiera temido estar demasiado presente en un mundo descaderado y logorroico, proclive a la bravata mal medida, el chancleteo prosódico y un incierto carnaval experimentalista. Desde entonces —una edición agotada de aquel libro, el Premio Boris Vian 1989, su nombre trascendiendo el círculo de iniciados— Padeletti ocupa un lugar único y luminoso. Está por fin presente, bastante solitario entre las bravatas, los chancleteos y el carnaval que, empecinados, perduran.

Esta actualidad de su poesía supone una virtud de la excelencia: con su eficacia, con su luminosidad intermitente y su delicada estabilidad, la poesía de Padeletti ha sabido atravesar la membrana de estolidez y mal gusto para hacerse de un lugar —actual, pero no efímero— a salvo del paso de las estaciones.

La reciente aparición de *Parlamentos del viento* —donde se reúnen los poemas que Padeletti escribió entre 1980 y 1989— confirma, por lo menos, tres cosas: la alta y pareja calidad de su producción; la idea de una obra continua, ante que la concepción de libros autónomos y aislados; el carácter contingente que parece tener, para el poeta santafesino, la publicación de sus textos. Estas tres cosas preservan a Padeletti (y a su obra en curso) de los efectos del malentendido; lo exigen en parte de la entrópica ansiedad del autor por ver su obra en circulación; y lo condenan a seguir, porque lo suyo —aunque de desarrollo discreto, no lineal— es un *continuum*.

Parlamentos del viento está dividido en secciones cronológicas —1980-1983; 1984-1988; 1985-1988; 1989— que a su vez abarcan distintos libros o agrupaciones de poemas. En este volumen, quizá porque, como él mismo escribió, “Desdeñar las constantes/ de un oficio/ es ocurrencia vana/ desperdicio/ de una mena”, Padeletti ofrece generosamente más de lo mismo. Esto es, más excelentes poemas donde laten las mismas tradiciones, se echa mano a recursos similares —salvo algunas formas fijas que aquí aparecen de modo explícito: sonetos, epigramas, sargas— y se interroga constante y cortésmente el sentido de la experiencia.

En cuanto a las tradiciones, es evidente la presencia de tres líneas fundamentales. Por un lado, la poesía latina (Propertio, Marcial, Catulo, pero sobre todo Horacio), que suele aparecer como un rumor de mármoles y bronce, a través de las citas y

los trópicos o, en ocasiones, como un lejano modelo formal. Por otra parte, la poesía española de los siglos de oro parece funcionar como una matriz de recursos léxicos, de ritmos, de figuras y de temas sometidos a un notable trabajo de combinación de tonos y registros. Padeletti, rica paleta que sabe lo que pinta, puede evocar la austeridad de Garcilaso, la corrosividad de Quevedo, el lujo ajedrecístico de Góngora, la agudeza de Gracián, la calma luminosa de Fray Luis. Frente a la monumentalidad de estas referencias, aparece también el timbre suave de otra economía, la de algunos poetas modernos de lengua inglesa, sobre todo una improbable trinidad de féminas: Emily Dickinson, Edith Sitwell y, antes que las otras, Marianne Moore, cuya delicada inteligencia respira en los poemas de Padeletti como un álgebra de las emociones.

Sobre este mapa, Padeletti traza su propia cartografía, provisto de una brújula que apunta al pensamiento oriental pero sin perder jamás su propio norte. Lo que resulta salda todas las deudas con el pasado —Harold Bloom diría que Padeletti encuentra siempre su *clinamen*, la desviación de la tradición, en el momento justo— e inaugura un espacio nuevo donde el poeta se ubica seguro y solitario. En ese paisaje personal

A UN INODORO

No swan so fine
Marianne Moore

Tu forma de escultura en copa blanca
recibe los desechos de la vida
y los arroja fuera, en su salida
hacia el río o el mar de donde arrancan.

¿Qué haría sin tu aséptico equilibrio
la fétida miseria repetida
de la carne que en viandas revalida
su fiesta y en ti salva su ludibrio?

Recibes en ofrenda el desperdicio
que hacia lares y manes de otras vidas
se vuelca por pulido precipicio.

No ofendes la mirada. En tu belleza
funcional se exorciza el maleficio
que acecha tras la incuria y la pereza.

TAN SOLO LA
EXPERIENCIA QUE MODULA

en acordes los ruidos
es digna de la suerte y el sentido
de aún sobrevivir.

Entre lo ciego
de toda polvareda,
hay un ojo vidente que postula

la quietud y la espera
—ya se asienta,
ligera
como ceniza.

Atento, al recobrar
los cantos de las gradas,

eliges la evidencia,
que se esmera,
puntual, sobre una ciencia
decantada.

—donde Horacio olvidó un cáliz indolente, Fray Luis el comienzo de una silva, Marianne Moore una pregunta diáfana y absorta— es difícil encontrar huellas de una tradición argentina o un rasgo de color local. Casi podría decirse que la poesía de Padeletti es argentina por ausencia, o por sutiles y microscópicas presencias que obligarían a una estéril recursión a la biografía.

Hay unos pocos, eficaces procedimientos en la obra de Padeletti sobre los cuales ésta constituye su notable singularidad. Feileng señalo con precisión algunos de ellos, en su comentario de *Poemas 1960/1980* publicado en el N° 12 de esta revista: la fusión del título con el primer verso del poema, que provoca la sensación de estar *adentro* del texto antes de leerlo; la disposición del poema (único) en la página⁽¹⁾, suerte de composición o puesta en escena que parece mimar la dirección —lateral, vertical o sinuosa— del pensamiento; las citas literarias más o menos embozadas; la aparición irregular de rimas internas o finales, a veces deliberadamente homofónicas. Me permito agregar un recurso que considero central y al que se subordinan, a veces, los anteriores: la utilización casi constante de metros clásicos de la poesía española como el endecasílabo y el heptasílabo. En una inestabilidad aparente, sometidos a enmascaramientos, rupturas engañosas, intercalaciones de otros metros (tetrasílabos y pentasílabos), estos dos patrones métricos son los pulmones rítmicos de la poesía de Padeletti. Su constancia en la variación y la simultánea fluidez con que se enhebran están dadas por un movimiento que consiste en desfasar violentamente los períodos rítmicos y los sintácticos, a través de drásticos encabalgamientos, proponiendo por lo menos dos lecturas: la que se deja engañar por el ocultamiento de los metros fijos y sigue la sintaxis del poema y la que se dedica a reconstruir los metros fijos, escandir el ritmo, sospechar la inminencia de la rima. En rigor, estas dos lecturas son simultáneas, coexisten y sus efectos combinados dan, al fin y al cabo, la verdadera respiración de la poesía de Padeletti. Y que no se entienda que pretendo solamente redimir al mérito Enriquez Ureña: esa respiración sostiene, y desde ella es perceptible, el movimiento intelectual, la emoción y una suerte de nostalgia de la forma de la cual y hacia la cual Padeletti está yendo o viniendo continuamente. En su resonancia entre el metro fijo y el verso libre, en la cita ligeramente modificada, en las rimas aparentemente casuales, la poesía de Padeletti se cumple en la dirección de la tradición y en la suya propia, como una suerte de lúcida silva de estos días.

Con estas herramientas, cada poema recorre el blanco de la hoja como una oscilación eléctrica, un relámpago suntuoso que se obstina una y otra vez en preguntar por el sentido de la experiencia. Cada poema proyecta sobre las cosas del mundo una luz distinta e incide sobre una cara diferente de ese poliedro opaco que llamamos *lo real*. Con deliberada actitud selectiva, muy lejos de la voluntad de inventario de Neruda, los poemas de Padeletti se ocupan de algunas cosas, no de todas. Pero cada cosa que ingresa en su poesía —una rosa, una cita, un pensamiento, un inodoro— es sometida a una suerte de igualitarismo ontológico. Ubicados en ese plano, los objetos parecen sufrir un proceso de destilación intelectual que los adelgaza, los torna leves, casi espirituales. La paradoja oriental de Padeletti es que, a pesar de su evidente voluntad estética, de su presencia ostensible como un yo que es a la vez artista y artesano, en su poesía se tiende a atribuir la responsabilidad a los objetos, no a la conciencia o, en todo caso, a algo que es trascendente a ambos. Como si de las cosas de este mundo, o de otra parte, brotara la verdad o su misterio; como si existiera, en fin, la voz de la experiencia.

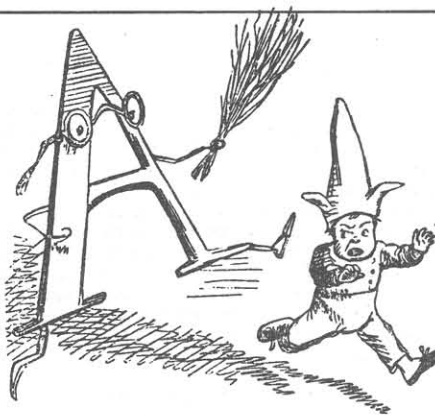
Guillermo Saavedra

(1) Este efecto fundamental se pierde, lamentablemente, en la abigarrada, poco generosa edición de estos poemas, que llega a reunir dos, tres y hasta cinco de ellos en una sola página.

RECIENVENIDOS

Pica y pica, bajada de cordón.
Daniel Rubén Mourelle. Libros del
Empedrado. Buenos Aires, 1990,
54 págs. Dice el autor, que dirige
la revista *Clepsidra*: “cada pala-
bra y su eco tocando en partitu-
ras opuestas; los puentes pueden
caerse en el hilo de la tinta; ¡
igual salen los inventos de la me-
moria! siendo ella misma: prime-
ra y final. ¡Cada pisada es huella
en su propio nombre, cada boca-
nada en los pulmones se incomo-
dal ante tanto abecedario (...).”

Notas del escriba. Gustavo Ro-
mero Barri. Fondo Editorial
Sanluisense. Buenos Aires, 1990,
69 págs. Segundo libro del autor
(*Los ámbitos*, 1981) que al decir
de Ricardo Audríz en la contra-
tapa es un libro “inusualmente
maduro que demuestra su limpia,
vertebrada y duradera transpa-
rencia”. “Con un palabrerío co-
mo lujo del sinsabor del pala-
dar! en medio del fluir de las
ráfagas del aire! labro un cuer-
po de arena. ¡Practico un juego
fatuo! como quien da respuestas
elegantes! a una pregunta cru-
el.”



La dirección teatral. Harold
Clurman. Grupo Editor Latinoa-
mericano. Trad. Eduardo Stupia.
Buenos Aires, 1990, 292 págs.
Clurman, uno de los más reconoci-
dos directores teatrales norteamer-
icanos del momento, presenta en
este ensayo sus opiniones persona-
les en torno del métier apoyadas
en una sólida construcción teórica.
Aborda cuestiones como: la esce-
nografía, el espectador, la actua-
ción, los métodos, etc. El libro se
completa con notas de trabajo y
cartas escritas en ocasión de sus
realizaciones más importantes para
la escena.

La noche anterior

Martín Caparrós

Hay quien sostiene que Martín Caparrós (19??) es el seudónimo común de varios escritores, un grupo heterogéneo de plumas en la sombra. Esto explicaría, en parte, la diversidad de la obra que crece bajo el sello Martín Caparrós (M@): la novela histórica *Ansay* o los infortunios de la gloria, las confesiones de un hijo del siglo de Novelas a tus muertos, la negrura folk latente en *El tercer cuerpo*, ensayos críticos sobre Voltaire, traducciones variopintas, juveniles versos bien guardados, prólogos, críticas, graffiti. Para muchos, en cambio, Martín Caparrós (SJ) es una sinécure hecha persona; una figura pública dada al brillar del show en una producción inenarrable. En sucesión de análisis, ligeros, lo identifican como un novel actor itinerante, un docente recesante, un incesante provocador periodístico, un saxofonista desairado, un respetable cheff ocasional, una cantante calva.

Desde los arrabales de la literatura, no faltan los que intentan creer que Caparrós (qv) es, de las formas suprascritas, una sola. Así les va. A los efectos de estas páginas, Martín Caparrós (1957) es el autor de una novela seleccionada en 1989 por la Fundación Antorchas y a punto de ser publicada por la Editorial Sudamericana. *La noche anterior* es una bitácora fantasmal, una marina estática en la que fluyen los tiempos y las voces para velar o descubrir con su vaivén el perfil proteico del exilio, las encarnaciones sucesivas de todo extrañamiento. Sobre el paisaje fijo que alberga esa derrota, andan, derivan entre citas un escritor, los textos del escritor, la mujer de los textos, el cuerpo y la voz de la mujer, la trama de las voces y los cuerpos. A un corto tramo de la clave Patmos, vecinos de las noches de San Juan, todos comparten su afán: el fervor apocalíptico. Revelar, novelar: esas nada poco difieren. Extraído de *La noche anterior* de Martín Caparrós © el presente fragmento se presenta anónimo. Puede notarse que aquí hay un saber. Para quien tenga entendimiento (13.18), la novela revela con presteza la identidad cambiante del autor. Su nombre es Legión.

J.D.

I

Hay un nombre, Antilio Maneo, y un origen, Pérgamo, la antigua capital frigia. El niño, según parece, nació mediado el segundo siglo. Se habla de una familia aristocrática, rica en tierras y caballos y aliada al poder imperial. Algún dato es, como se imaginara, imposible de comprobar, pero la imagen de un pedagogo griego o, mejor, alejandrino, que lo hubiese iniciado en la infancia en los secretos de la retórica, la geometría, la música y la física explicaría la erudición del hombre y, más aún, ciertos rasgos de tal erudición.

En todo caso, podemos evocar el cuadro: una mansión romanizada, un padre altivo y ausente, una madre que gobierna su hogar con mano firme secundada por un batallón de esclavas, y alguna de ellas, quizá rubia, o germana, que recorrerá para el adolescente los velos de otros arcanos. Un joven fuerte, tal vez hermoso, destinado a convertirse en señor de grandes tierras, que complotará en los baños con sus pares para suplantarlo a un procónsul, sabrá disfrutar de la buena caza y el vino de Samos e irá, una vez en su vida, acaso poco antes de un matrimonio conveniente, a conocer la metrópolis en días de saturnales. Un hombre altisonante y algo despectivo, menos orgulloso de sus ancestros frigios que de su ciudadanía romana, que cumplirá con tedio los ritos del culto imperial y sentirá algún escalofrío, cada primavera, cuando vea a los sacerdotes de Cibeles sacrificando sobre el altar de la diosa un esclavo abisinio.

Y sin embargo, en algún momento, la imagen varía bruscamente. Hay ciertas frases, recogidas aquí y allá, que permiten suponer la importancia de un viaje: hacia sus veinte años, Antilio habría integrado el número de una caravana de camellos y acémilas que llevó sus mercancías hasta Bactra y Samarcanda. El viaje habría debido iniciarlo a la inteligencia del comercio con las llanuras del Asia, pero todo parece indicar que la iniciación fue otra. El joven se enfrentaría, durante un año cumplido, con gentes, lenguas e ídolos que nunca habría imaginado. Hay quienes sostienen que hubo, en la tras-



tienda de un taller de orfebrería del mercado de Samarcanda, una conversación dificultosa con un anciano vestido de túnica azafrañada. Otros aseguran que Antilio nunca entrevió las paradojas del culto de Buda. También es posible imaginar un profuso diálogo a la luz de los rescoldos, en un oasis de Anatolia, con un comerciante copto adorador del Cristo palestino. Nada se sabe a ciencia cierta. Lo que resulta evidente es que, de regreso en Pérgamo, el joven desechó los proyectos de su padre, la dulzura del vino de Samos y los brazos de las cortesanas. No parece haber tardado más de un par de semanas en ponerse nuevamente en marcha, hacia Pepuza.

II

Pepuza era un poblado del interior de las tierras frías, habitado durante siglos por unos cuantos centenares de pastores y artesanos. Allí había establecido su sede el herético Montano.

Las noticias sobre las llamadas herejías nos han llegado, en su mayor parte, a través de los escritos de quienes las combatieron, desde la ortodoxia. Ireneo afirma que Mon-

tano fue el sacerdote eunuco de Cibeles en su Pepuza natal hasta el día en que anunció que el Espíritu Santo lo había visitado, y lo instaba a convertirse y anunciar la buena nueva de la parusía, la segunda y definitiva llegada del Cristo. Entonces inició su prédica, acompañado por Priscilia y Maximina, dos sacerdotisas que Ireneo califica de bellas y perversas, que interpretaban las palabras del maestro en sus frecuentes arrebatos y visitas del Espíritu.

Desde todas las tierras del Asia Menor, e incluso desde la lejana Egipto, llegaban los peregrinos para escuchar el mensaje del Iluminado. Y él los animaba a quedarse allí, esperando el descenso inminente de la Jerusalén celeste, que se posaría sobre la llanura de Pepuza. Muchos se quedaron. Construyeron un gran templo, en cuya torre un vigía aguardaba día y noche la aparición. Montano exigía a sus seguidores un intenso ascetismo, que incluía la práctica del celibato, largos ayunos y una absoluta disposición al martirio porque, como decía el evangelista Juan, "nadie tiene amor más grande que el que da la vida por sus amigos". Se rebelaba contra ciertas tendencias a la relajación que ya empezaba a apreciarse en muchas comunidades cristianas; a cambio, renovaba la ilusión de la proximidad del retorno de Cristo y el establecimiento de su Reino. En aquellos tiempos, la Iglesia, cada vez más poderosa en el siglo, empezaba a abandonar las tesis de la inminencia del Reino celeste y se preparaba y fortalecía para una larga permanencia en la tierra. La predicación de Montano rescataba las primitivas aspiraciones de los cristianos a un mundo nuevo y próximo, que llegaría por la fe y el martirio. Por eso tuvo tantos seguidores, incluidos varones como el gran Tertuliano.

En realidad, toda la prédica de Montano, la necesidad de la ascesis y el sacrificio, la parusía y, sobre todo, el descenso de la Jerusalén celeste, se encontraba en un texto muy discutido por las altas esferas eclesiales de la época —a las que no convenía y que dudaban, por tanto, de su inspiración: la llamada Revelación o Apocalipsis de Juan.

III

Antilio Maneo fue uno de los tantos que permanecieron junto al maestro de Pepuza. Más de dos años y menos de cinco constituyen la cifra incierta de su estancia. Luego, en algún momento, algo sucede. Podemos pensar en un joven místico, a quien la vida austera pero casi cortesana de Pepuza no llega a satisfacer en su fervor religioso, o acaso en la sed de gloria de quien se sabe simplemente epígono. O, quizás, en ambas cosas. Podemos imaginar una revelación, una noche de verano, en la torre del vigía, tras días y noches de ayuno y meditación, o tal vez la elaboración meticulosa de un proyecto surgido del análisis de los puntos débiles de la doctrina: es posible que ambos movimientos sean casi el mismo. Pero es seguro que, de alguna manera, Antilio comprendió o decidió cuál sería la misión que habría de justificarlo: debería establecer, sin dejar lugar a dudas, la autenticidad del texto del Apocalipsis. Había comprendido, también, que la forma más categórica de hacerlo consistía en definir con certeza la autoría del texto: si podía demostrar que quien había recibido la Revelación era el propio Evangelista, el discípulo más amado del Señor, nadie, ni siquiera los incrédulos prebostes de Roma y Alejandría, podría poner en duda la verdad de sus profecías.

Es posible que haya habido, entre maestro y discípulo, una larga conversación. Es posible que el maestro haya sentido celos de la misión del discípulo. Si fue así, no llegó a impedirla: en pocos días —pero sería feliz poder decir “esa misma mañana”—, Antilio de Pérgamo se puso en marcha hacia Patmos.

IV

La isla de Patmos, en el Dodecaneso egeo, es un pequeño territorio montañoso situado a menos de tres jornadas marítimas del puerto de Efeso, en el Asia Menor. Allí había ubicado el redactor del Apocalipsis la gloria de su revelación, y hacia allí se dirigió Antilio de Pérgamo. Poco sabemos sobre los avatares de su travesía, fuera del tópico episodio de una tormenta que, tras haber desarbolado el pequeño navío que lo transportaba, dio milagrosamente con sus huesos en costas de la isla.

Se puede suponer que, una vez restablecido de sus desventuras, Antilio comenzó su búsqueda. Pero ya habían pasado más de ochenta años desde la época en que Juan, desterrado por el emperador Domiciano, viviera un lustro en la isla, y ni siquiera los más viejos del lugar lo habían conocido. Además, mucho había cambiado en la isla desde entonces: desdechada como lugar de confinamiento de recalcitrantes, y diezmada la población por una epidemia, la vida en Patmos estaba reducida a unas cuantas familias que seguían habitando el puerto de Skala y a una extraña secta cuyos miembros tenían refugio en una aldea precaria, edificada en lo alto del gran monte de Jora.

En esos primeros días, Antilio Maneo debe haber creído que su búsqueda estaba condenada, pero es de imaginar que su entusiasmo y su fervor religioso lo ayudaron a no desfallecer. Aunque algunos, incluso, recordarán haber oído de sus mayores la historia de un anciano venerable, o un poco loco, de voz como el trueno, nadie sería capaz de entrar en detalles y, menos aún, de asegurar que aquel hombre hubiese tenido allí contactos con alguna divinidad. Tal vez aparecería, tras varios días de incógnitas y preguntas, un viejo marinero que se creyera capaz de aseverar que conocía el lugar donde había vivido el desterrado.

Era una cueva situada cerca de la cima del gran monte de Jora, a pocas horas de marcha desde Skala, fácilmente accesible.

Pero Antilio pronto descubriría que el lugar formaba parte del territorio ocupado por la extraña secta del monte, y no tendría más opción que desoír los consejos que seguramente recibiría en el puerto y subir hasta allí.

V

No hacía más de diez años que los cainitas ocupaban el monte de Jora. La comunidad, encabezada por un tal Antipater, era un desprendimiento del tronco original, que algunos sitúan en Antioquía y otros en la propia Bizancio, y se había establecido en la isla huyendo sin duda de persecuciones. Podemos suponer una entrevista entre el cainita Antipater y el montanista Antilio, en un recinto de piedras apiladas sin mayor arte, frente a un plato de higos y una calabaza con agua. Nos es lícito intuir sus palabras:

“Ya sabes tú, hijo mío”, habrá dicho el cainita, “que nuestro mundo y todos los mundos superiores que lo rodean están criados y regidos por los dos principios, el Bien y el Mal, la Luz y las Tinieblas. Y sabes también que de su incesante batalla dependemos, que no somos más que avatares de esa lucha, y que los más de nosotros ni siquiera llegamos a comprenderlo. No te fatigaré describiendo cada uno de sus detalles, pero ya sabes tú que del Ser de la Luz Absoluta, el Principio Perfecto, surge una cadena de emanaciones que habitan los sucesivos cielos, cuya potencia creadora se va degradando a medida que se alejan de la Fuente de Toda Perfección. Y que tales emanaciones, en su degradación, van dejando en su impureza un sitio cada vez mayor para el Mal y las Sombras. Lo que seguramente ignoras, porque pocos somos los que podemos acceder a la Gnosis, es que la trigesimosegunda emanación del Principio Perfecto, infinitamente alejada de la fuente y henchida por tanto de las potencias del Mal, es el ente que, en su afán de contrariar al Más Alto, creó la sima de las imperfecciones e impurezas: el mundo terrestre, la trigesimotercera emanación, la Realización de Toda Distancia, el Gran Alejamiento. Es el ser a quien Abraham y su pueblo denominan con el aborrecible tetragrammatón, cuyos verdaderos nombres son, según le fue revelado a nuestros padres, Jaldabaoth, pestilencia del demonio, o Hyster, foco femenino de la delirioscencia. Nosotros, como portadores del Conocimiento, tenemos en este mundo el deber de contrariar y desenmascarar sus obras, sus engaños.”

“Y tal es la batalla que venimos sosteniendo desde que nuestro padre Caín, iluminado por la Sofía, atacó y destruyó la primera emanación humana del gran demonio Jaldabaoth: el deleznable Abel. Y así han venido haciendo todos los que recibieron la Sapiencia y pudieron distinguir del mal el bien, Esaú, Coré, los Padres Sodomititas, que guerraron contra los hijos dilectos de Hyster el inmundado. Y, sobre todo, el gran maestro Judas Iscariote. Al Gran Sabio, investido por la Luz que le enviara directamente El que no acepta Nombres, el Principio de Toda Brillantez, le fue dado comprender que sólo la muerte de Jesús el Nazoreo traería consigo la destrucción del imperio del malvado que se hace llamar Jehová.”

“Por su Sabiduría, por su Sacrificio, el fin del reino abominable está cercano. Y nosotros, pobres mortales rozados apenas por las emanaciones de la Luz, no hacemos

más que continuar su Obra, destruir el Engaño, para acelerar el desenlace, para salvarnos y retornar a la Fuente. Hijo mío, desconfía de las voces del Maligno, rechaza sus tentaciones, batalla contra los hechos y edictos del gran Hacedor de Tinieblas...”

Los cainitas, en efecto, vivían en franca oposición a los dictados de una Ley que consideraban maligna y engañosa. La fornicación, el suicidio, el hurto, la blasfemia y el asesinato eran actos culturales con los que atacaban la potencia del Ser de las Tinieblas, Jaldabaoth Jehová. Es probable que Antilio de Pérgamo haya pasado entre ellos sólo un par de días, transcurridos en silenciosa e inimaginable indignación. Debió disimularla: su misión era más importante. Así conseguiría el permiso para visitar la cueva de Juan. Allí, en uno de sus muros, encontró grabada una inscripción en griego que lo sumió en profundo desconcierto: “Yo, Juan de Tiatira, llamado el Iluminado, discípulo de Juan el Evangelista, adorador del más humilde del Señor redivivo, desterrado entre estas piedras, he recibido la gracia de la Revelación”.

VI

Podemos suponer que el viaje de Antilio hasta Pepuza tomó más tiempo del necesario. Las palabras del cainita Antipater resonaban con fuerza en sus oídos, provocándole exaltación y repugnancia en proporciones tornadizas. Tal vez otras conversaciones sostenidas al azar de una posada, y seguramente muchas escenas que sus ojos vieron, fueron socavando su certeza de que este mundo de maldad e injusticias era la Obra de un principio perfecto.



Esta confusión prolongaría su viaje, y la conciencia de que llegaría a Pepuza cargado de dudas y con un fruto opuesto al esperado. En algún momento del viaje quizás pensó en dirigirse hacia Tiatira, para averiguar acerca de los hechos de ese otro Juan; descubriría entonces que la realidad de esa vida ya no le interesaba. Finalmente, llegó a Pepuza.

Posiblemente, tras una charla con el maestro, Antilio haya pretextado la necesidad de la oración para ganar una semana de meditación y soledad. Sabemos que decidió que debía comunicar sus dudas a sus hermanos: ellos lo ayudarían a dilucidar el marasmo. Cuando expuso por fin el resultado de su búsqueda, la asamblea de los notables lo llamó impío y mentiroso; pocas palabras más le hicieron comprender que debía abandonar inmediatamente la comunidad.

Es probable que, sin saber dónde ir, herido por el rechazo y la intransigencia de sus hermanos, Antilio se dirigiera hacia Bizancio, en busca de los grandes maestros cainitas; nunca llegó hasta allí. Una mujer lo hospedó en una aldea de pescadores, a orillas del Ponto. En esos días de solaz intentó una y otra vez revisar sus perplejidades; al cabo de un verano, entendió que ése no era el tiempo ni el lugar. Se retiró a otra aldea, en las montañas, donde cuidó unas cabras.

La cosmogonía de Antipater le parecía cada vez más pertinente, más ajustada a la realidad de las cosas, a la falacia de las cosas. Pero no podía dejar de deplorar que semejante construcción condujera en la práctica a una oposición pequeña, casi mezquina, frente a cada uno de los puntos que el impostor Jaldabaoth había impuesto a sus criaturas para mantenerlas en las Ti-

nieblas. “Más que una negación de la Ley del Impostor —dejó escrito Antilio—, esta actitud supone una sumisión a esa Ley: la dedicación al quebrantamiento de una norma implica el reconocimiento de esa norma”, escribió.

La comprensión le llegó por fin en una noche de arrebatos. El sueño, según sus propias palabras, fue breve y confuso: hubo pergaminos, espadas, una luz deslumbrante y figuras humanas que se desvanecían al tocarlas. Pero el de Pérgamo encontró su interpretación más recta. La falla del planteo de Antipater estaba —él ya lo había intuido— en atacar cada uno de los pequeños puntos de la Ley: fornicar, si “no fornicarás”, matar, si “no matarás”, robar, si “no robarás”, y así en cada caso. Era un ataque obediente, sumiso. “Es necesario —dejó escrito Antilio— atacar los fundamentos de esa ley, la Ley del Tenebroso que rige el mundo que su maldad crió. Y ese fundamento, tanto para los primeros hijos de Abraham como para todos sus descendientes, está en creer en una Verdad, que esa Verdad hable del llamado Jehová como único dios verdadero, o de Jesús como su hijo y heraldo, o de la realidad de esta montaña en que me asiento, tanto da. El fundamento está en la Verdad”, escribió el de Pérgamo.

Y entendió, porque el sueño o su interpretación se lo habían revelado, que la única posibilidad de ataque, el único blanco, era esa Verdad. Y que la única actitud que retomaría el camino del gran padre Caín, que destruiría el mundo y la Ley del Impostor, estaba en la mentira, la apariencia de la verdad, en la ficción.

VII

Parece probado que Antilio de Pérgamo pasó más de dos años en las montañas, componiendo su “Vida y Milagros de San Juan Evangelista”. El opúsculo se adjudicaba total veracidad y eludía sistemáticamente el relato de lo real: daba, entre otras cosas, innumerables pruebas de que el apóstol había sido el innegable autor del Apocalipsis. Para mayor fidelidad a su postura, Antilio no firmó el relato con su nombre sino con el de Procoros, uno de los siete diáconos nombrados por los apóstoles para administrar la primitiva iglesia cristiana de Jerusalén. En el texto, escrito en primera persona, Procoros se presentaba a sí mismo como el compañero de peregrinaciones y destierros de Juan, y decía haberlo compuesto al término de sus viajes. El escrito del seudo Procoros tuvo gran circulación, y fue muy citado por los padres que lograron por fin la aceptación del Apocalipsis en el canon cristiano.

En cambio, los datos sobre Antilio de Pérgamo se diluyen en proporción inversa a la difusión de su obra. Hay quienes sostienen que fue ajusticiado por el puñal de un secretario de Montano, sin pensar que la inversión allí sería perfecta, que el montanista se haría cainita en su homicidio, y montanista el cainita en su martirio. Otros, con mejor documentación, insisten en que el propio Antilio se dio la muerte, apenas concluida la composición del texto de Procoros.

Otros, aún, aseguran que Antilio Maneo nunca existió y es sólo la creación de un sacerdote cainita, que dejó aquí y allá las huellas suficientes para inducir en alguien, alguna vez, el relato de esa vida y de esa obra.

(de un manuscrito moderno, sin fecha, conservado en la biblioteca del monasterio de San Juan Evangelista, en Patmos, catalogado como “fuera de consulta”).

INFORME PARA EL PSICOANÁLISIS

Una columna de Germán L. García

Hace poco descubrí, en una mesa de saldos, el libro *Kafka y su padre*. Carlos Correas, su autor, me había sido nombrado por Oscar Masotta hacía muchos años y acababa de tener una larga conversación unos meses antes, una noche en que fuimos de una librería a otra para dar con una novela suya que no encontramos. Entonces no me habló de este libro publicado por la Editorial Leviatán (Bs. As. 1983).

Correas parte de una carta de Franz Kafka dirigida a Milena Jesenská donde le dice: "Traté de comprender al leerla todas las argucias legales, es una carta de abogado". Se refiere a su *Carta al padre*. "Alternativamente abogado y acusador de sí mismo —comenta Correas—, y, por consiguiente, fiscal y defensor del padre..."

A este punto de partida que podemos llamar dialéctico se agrega una intriga: "¿Por qué la madre decía ser la intermediaria entre la carta del hijo y del padre? ¿Por qué la madre no entregó la carta y la devolvió a Franz?"

No resumiré el recorrido, preciso y progresivo, que da a este breve libro una eficacia única: Franz Kafka aparece como un escritor *realista* que "se tiende hacia los demás hombres en aquello en que los hombres chocan y padecen y se obstinan en resolver: la finitud humana".

Pero, además, este Franz Kafka sirve a la instauración de una distancia —contra la ilusión retrospectiva— con "la ignorancia y la ignorancia de la ignorancia" que reinaban en *Contorno*.

Este libro sobre el tema del padre podría hablar de cualquiera y siempre sería singular. Carlos Correas lo sabe: "...la posibilidad de hablar de Kafka hablando de la Argentina y de hablar de la Argentina hablando de Kafka". ¿Por qué fue ignorado este libro? Podríamos suponer causas diversas, pero *Kafka y su padre* —este apellido y este término de filiación— adquieren en la conjunción inquietantes poderes de evocación. El proceso, el sujeto inerme frente a los dictados de una autoridad secreta y familiar, la sordida avidez de la empresa familiar cercada por la desolación producida por el corte de los demás lazos sociales. Hermann —el padre— "recela de todo y de todos, inventa enemigos para no tener que sorprenderse si los encuentra, es altanero, ilimitadamente suspicaz, la guerra que libra contra los enemigos pagos es resuelta y fiera y no admite dudas ni vacilaciones; detrás de cada iniciativa ajena ve insidias y malas intenciones y trata de quebrantarla de antemano y de desbaratar sus probables maniobras, degradada en principio (es la función suprema de su lenguaje indecente) y vive en lucha preventiva contra todo lo que pudiera lesionar su prestigio, y como su ceguera para la interioridad de los otros no es una privación, sino una práctica, está acompañada de una conciencia muy aguda de que los demás son sujetos capaces de volver sus libertades de sujetos contra él, por lo que mediante un espectáculo intimidante de autoridad tiránica trata de postergar al infinito el despertar de esa libertad".

A esta figura del padre le corresponde cierta versión de las mujeres ("¿Cómo es posible —se pregunta Franz Kafka— que no esté asombrada de sí misma, que sus labios estén cerrados y no digan nada por el estilo?") marcada por la imposibilidad y también una determinada posición en su mandato encarnado en la literatura: "... el mandato de elevar el mundo a lo puro —comenta Correas—, verdadero e inmutable contiene la penalidad de trabajar contra el trabajo de aburguesamiento del padre (...) Ni sueño ni magia, la escritura es el aguijón y la pena del trabajo. Así, pues, la pregunta que define al escritor no es la de ¿por qué escribo? Aquí la respuesta es perfectamente simple: porque la literatura es *todo* para mí. No; la cuestión que Kafka trae a la esencia de la literatura y que constituye al escritor mismo es: ya que la literatura es *todo* para mí, entonces ¿por qué no escribo? o ¿por qué no puedo escribir?".

De manera oblicua, Carlos Correas atraviesa el núcleo de la argumentación de Maurice Blanchot, sin la idealización negativa de la literatura que sostiene la destreza de *El espacio literario*.

En fin, trato de llamar la atención sobre un libro solitario en un momento en que el "comentario" parece desfallecer entre nosotros, y también intento enterar a los analistas de las conexiones que pueden sorprender la rutina de argumentaciones causadas en la trama intertextual —perdón por la palabreja— donde Spinoza y Hegel postulan la privación y la negatividad del lenguaje.

Kafka y su padre es de fácil lectura y produce la alegría de un rigor que desdeña la minucia para instalarse en la alusión precisa, con el pudor del que vela el vacío de aquello que ama.

"Imago" N° 13. Revista de Psicoanálisis, Psiquiatría y Psicología. Buenos Aires, 1990, 162 págs.



La reaparición de *Imago* no puede menos que ser bienvenida. Su reconocida trayectoria entre las publicaciones psicoanalíticas ha concitado el interés —hoy renovado— de aquellos lectores que, inquietos, supieron extraer de sus páginas sugerentes especulaciones, decisivos planteos. Luego de cinco años de ausencia, el presente ejemplar está atravesado por la misma intención que ha promovido a los anteriores: replantear los problemas fundamentales que suscita la psicopatología, merced a los datos que prevalentemente suministra la experiencia clínica como episodio siempre inaugural.

Raimundo Salgado, director editorial, es acompañado esta vez por Alvaro Couso y Jorge Presta asumiendo el consejo editor, Jorge Bandin como secretario de redacción, Norberto Giarcovich y Darío Wainer, ejerciendo una



colaboración especial y la producción, respectivamente.

El contenido de la presente edición, dedicada a la melancolía, está repartido en una serie de trabajos de diversa inspiración teórica, que abarcan en conjunto distintas cuestiones concernientes a la teoría, la clínica y la técnica. Once artículos, una bibliografía general sobre el tema y una carta de Abraham a Freud, escogida de la sustanciosa correspondencia que diera lugar a reflexiones fundantes sobre la melancolía, componen el ejemplar.

Un trabajo de Edoardo Weiss sobre masoquismo y pulsión de muerte, leído ante la Asociación Psicoanalítica de Viena, en 1938, oficia de apertura como uno de los aspectos centrales a ser considerados en la melancolía. De plena vi-

gencia, el estudio de estos conceptos ofrece vertientes por donde especificar y profundizar las hipótesis, sin abandonar por ello la sencillez y claridad expositiva. El autor propone denominar "Destruido" a la manifestación energética de la pulsión de muerte, para lanzarse luego a considerar las aplicaciones y efectos de la misma. Después de plantear ciertos cuestionamientos en torno del masoquismo, investiga la función y los modos de acción de la pulsión de muerte, privilegiando, por sobre otros, conceptos tales como factor traumático y angustia. Intenta establecer una ligera diferencia entre autodestrucción y masoquismo, señalando una posible articulación con los sueños, por advertir un modo diverso de eficacia de la "Destruido".

En "Un goce incommensurable", Alvaro Couso destaca notables perfiles en una melancolía, sirviéndose de un texto extraño de un libro de Biswanger. Se trata del material clínico de una joven, que se suicida doce años después de haber ingresado en una profunda crisis depresiva. El autor revela interesantes articulaciones entre la certeza del melancólico, el cuerpo, el objeto "a" en fin, que cuenta como amarre de la pregunta relativa a la pérdida. Así, Couso muestra un modo específico en que teoría y clínica se combinan, ofreciendo como resultado un producto, claro está, nada sencillo.

A su turno, Isidoro Vegh oferta un refinado esclarecimiento acerca de una fórmula central en la teoría y la clínica de la melancolía. "La sombra del objeto recae sobre el yo", dice el aforismo, desgastado a veces por el uso compartido que descuida sus implicancias. Para el autor, sin embargo, es éste un punto clave a partir del que destila precisos interrogantes: sombra de qué objeto, y en todo caso, quién padece su carga. Asimismo, puntualiza sobre el lugar del Ideal recurriendo al modelo óptico como sostén desde el cual puede afirmar que "cuando el Otro rota su posición y cae la parada vertical que restringe al sujeto al desconocimiento imaginario, la caída también le advierte, al otorgarle otra posición, la estructura que lo determina."

Jorge Bandin incursiona, con sobrada solidez, en un terreno problemático cuanto poco estudiado; se propone contribuir a la teoría de la añoranza y el dolor psíquico, operando con precisión sobre categorías freudianas. El trabajo, dividido en dos apartados, aborda cuestiones —acentuando la vertiente económica— como la diferencia que media entre uno llamado "primordial" por Bandin, de aquel otro que atañe a la vivencia y tiene por condición la inscripción de la imagen mnémica. En segundo término analiza diversas implicancias de la hipótesis relativa al continuo incremento de la investidura de añoranza en el dolor psíquico, proponiendo sugerentes soluciones. El artículo impresiona como el escrito de un autor que se esfuerza en no dejarse doblegar por lecturas simplistas del texto freudiano.

"El lugar del objeto y del otro en la melancolía" circunscribe la temática abordada por Christian Vereecken. El trabajo bordea ciertos problemas relativos a la introyección del Nombre-del-Padre, el ideal del yo, la identificación, la analogía y diferencia con el duelo, el suicidio. Según el autor, el significativo Nombre-del-Padre ocupa un lugar en el orden simbólico, pero concomitantemente hay un rechazo de la identificación con el padre real y con su fallo.

Norberto Giarcovich elige dos ejes por donde orientar sus reflexiones. "Pérdida e identificación" plantean la posibilidad de exponer un análisis comparativo entre el duelo y la melancolía, incluyendo algunos trazos novedosos.

Los límites del comentario no permiten dedicar la atención que todos los trabajos requieren; más pertinente es señalar que, en su conjunto, ofrecen una valiosa contribución para aquel que considere necesario un estudio detallado sobre el tema.

Omar Mosquera

RECIENVENIDOS

La formación del analista. Escuela Freudiana de Buenos Aires (varios autores). Puntosur, Buenos Aires, 1990. 322 págs. En junio de 1987, la Escuela Freudiana de Buenos Aires llevó a cabo unas jornadas en donde "la formación del analista" fue la cuestión que convocó la presentación de los escritos que componen el presente texto. Los analistas abordaron el tema desde las siguientes puntuaciones: fin de análisis, análisis del analista, análisis del control, el cartel y transmisión del psicoanálisis. En el

prólogo, a cargo de Osvaldo Couso, se plantea asimismo el interés de los integrantes de la mencionada institución de proponerse como una Escuela de Psicoanálisis, es decir como un lugar para la formación no de maestros o sabios sino de analistas, aquellos que "intentan sostener un lugar imposible en lo real de una praxis".

Los niños y su derecho a la verdad. Françoise Dolto. Trad. de Maricel Ford. Atlántida, Buenos Aires 1990. 176 págs. Sobre la base de una conferencia dictada en Grenoble, en agosto de 1984, se escribe este libro, en donde la famosa pediatra y psicoa-

nalista francesa vuelve a poner el acento sobre las palabras que se dicen o no se dicen al niño frente a acontecimientos que marcan su vida: la llegada de un nuevo hermanito, una enfermedad, una muerte cercana, adopción, separación de los padres, etc. Y el decir para la autora significa decir con verdad, un arte difícil que los adultos deben aprender. Y en relación con el decir y con la verdad, Dolto vuelve a articular su concepto de niño con derechos (como ser humano y ciudadano) y, en este caso, a saber y conocer. Si para Dolto la verdad humaniza al niño, el silencio es una trampa que genera angustia.

Esquizia y necesidad de discurso. Anabel Salafia.
Kline. Buenos Aires, 1990,
102 págs. Alrededor de
A 60.000



Este libro surge como la transcripción del seminario dictado por Anabel Salafia durante los años 87-88, en la Escuela Freudiana de la Argentina. De entrada, la autora traza el alcance del tema: la esquizia concierne de manera fundamental a la ética del psicoanálisis. Formulación que se desprende con naturalidad, ya que la esquizia supone ignorancia de la necesidad y la ética del psicoanálisis se fundamenta en el estatuto que tiene la necesidad para este discurso.

En el primer capítulo se aportan las coordenadas lógicas del tema a desarrollar y el lector participa con placer de los discursos que empieza a constituirse en el libro.

Hay una diferencia muy importante que Anabel Salafia establece entre la esquizia y la *Spaltung* que suelen encontrarse homologadas en la literatura lacaniana. La esquizia atañe a la separación entre el objeto y el órgano, en cambio la *Spaltung* es del sujeto, corresponde a su división por el significante y produce al sujeto de la histeria.

La cuestión ética correlativa a la esquizia se presenta como indiferencia ética, términos que la autora decide a diferencia de aquellos criterios de la psiquiatría y aun de algunos circuitos del psicoanálisis que consideran una falta de agresividad en la psicosis. No se trata de falta de agresividad sino de indiferencia ética; la falta de agresividad es meramente fenoménica, de lo que se trata, dice la autora, es de la muerte del sujeto.

En el cuarto capítulo se produce una interpretación: la cuestión de la necesidad de discurso inaugura lo que Anabel Salafia propone denominar campo lacaniano. Distingue un campo uniano, en el cual el sujeto se inscribe en un discurso, y un campo unario, referido a la función sujeto en el lenguaje.

Una necesidad de discurso demanda disponer de estos dos campos: la cuestión de la psicosis. La autora se propone abordar el campo uniano como un campo lacaniano del cual es posible extraer determinados significantes del mismo modo en que determinados significantes fueron extraídos del discurso de Freud.

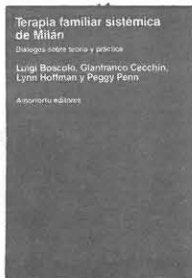
La psicosis queda situada como efecto de la ignorancia de la necesidad, y en una posición de ruptura de la cadena de filiación a la que el sujeto sólo puede pertenecer como hijo del discurso. Lo que se puede aprender de la psicosis está totalmente relacionado con la función de la esquizia correlativa al fuera de discurso.

La función del a se constituye en esquizia respecto a la función del objeto como resto y la función del órgano como instrumento. Pero significar la función del órgano necesita de un discurso. Lacan pregunta, aludiendo a la posición fuera de discurso (que no es privativa de la psicosis) cómo encontrarle al órgano la función sin contar con el auxilio de un discurso establecido. En ello se autoriza la autora para llamar "discurso auxiliar" a aquel que cumple para el sujeto una función restitutiva. Cualquier discurso establecido puede ser implementado como discurso auxiliar, incluso el psicoanálisis. En este punto, hay un comentario sobre un relato analítico donde funciona el discurso de la astrología como discurso auxiliar. Análisis en el cual se transmite, no sin estremecimiento para el lector, la profundidad del deseo y saber-hacer de una analista tomada en su función.

Si el trabajo que atañe al psicoanalista es "en el campo que Freud abrió, restaurar el filo cortante de su verdad", este libro goza de toda pertinencia. Por su efecto de reavivamiento, el discurso del psicoanálisis le da su bienvenida.

Paula Hochman

Terapia familiar sistémica de Milán. L. Boscolo, G. Cecchin, L. Hoffman y P. Penn. Trad. de Zoraida J. Valcárcel. Amorrortu. Buenos Aires, 1990, 382 págs. Alrededor de A 170.000



Hacia los finales de la década del 70, un grupo de cuatro terapeutas italianos, especializados en el tratamiento sistémico de grupos familiares, dio a conocer el resultado de su experiencia a través de diversas publicaciones; éstas difundieron ampliamente los conceptos de paradoja, contraparadoja, hipótesis, neutralidad y circularidad, como técnicas utilizadas en el tratamiento de familias.

Este grupo, formado por Selvini Palazzoli, Boscolo, Cecchin y Prata, constituido en 1971, fue en sí mismo representativo de la imposibilidad que sentían sus integrantes de compatibilizar el modelo psicoanalítico con el sistémico; se volcaron entonces de lleno a este último, fuertemente influidos por las ideas de Bateson y Haley.

De este "Grupo de Milán" se escindieron en 1980 los Dres. Boscolo y Cecchin, que formaron los "Asociados de Milán", entidad específicamente dirigida a la formación de terapeutas familiares, generando numerosos grupos en otros países europeos y en E.E.U.U., ejerciendo en los mismos la docencia y supervisión de terapeutas, así como el seguimiento de los grupos familiares en tratamiento.

Este libro es el resultado de la experiencia conjunta de Boscolo y Cecchin, más la de L. Hoffman y P. Penn, ex terapeutas del Instituto Ackerman de N. York. El texto consta de una introducción y cuatro casos clínicos; éstos están ampliamente desarrollados, explicando las formas de abordaje, las modificaciones que se fueron introduciendo, y también, las dudas y dificultades del equipo. Transcurren así los mitos y secretos familiares, y finalmente, las intervenciones del terapeuta.

En forma clara y didáctica se plantean diversas técnicas como la "connotación positiva" (una forma especial de reencuadre) que incluye no sólo al miembro emergente de una familia, sino que involucra a los demás integrantes y tiene en cuenta las modificaciones que se producirán en ese sistema; la prescripción de "rituales" como elementos de cambio y el manejo de los "rótulos".

La búsqueda de "aperturas" (ideas o temas fuertemente significativos para una familia específica), ideadas como escotaduras del sistema familiar, permite a los autores introducir la técnica del interrogatorio circular; las preguntas circulares definen las pautas de relación y de vínculo entre dos y tres personas, se proyectan incluso al futuro, y posibilitan la comprensión del intrincado mapa de las decisiones familiares.

Se amplía el concepto de sistema familiar, incluyendo al terapeuta no como simple observador, sino como incorporado al sistema observado, formando con la familia una "unidad de terapia".

Boscolo y Cecchin desmitifican la idea de un saber único y objetivo, enfatizando el saber subjetivo de cada profesional confrontado con el de los otros, y destacando la importancia del trabajo en equipo.

Así, todas las hipótesis acerca del sistema y su dilema son pasibles de ser modificadas de una sesión a otra o incluso durante la misma entrevista.

El libro aporta información adecuada e intensa sobre diversas técnicas y lo hace en forma dinámica y amena; se constituye entonces en un elemento valioso para los terapeutas en formación y los ya formados, permitiendo además la innovación, creatividad y crecimiento profesional.

Esther Saleem y Adela Dassori

RECIENVENIDOS

Exilios. Ensayos psicoanalíticos. Silvia B. Bolotin. Nueva Visión. Buenos Aires, 1990, 141 págs. Reza la contraportada: "Dice Severo Sarduy de la autora: 'Encontramos en este libro una percepción poco, frecuente de los fenómenos

psicoanalíticos, como estamos acostumbrados a ver en esa segunda 'Viena' que



devino París. Es obvio que el significativo percibido después del exilio sólo puede relativizarse un poco, como los datos del tiempo y del espacio, para un espectador en movimiento constante. El exilio aporta un suplemento de significación en cada lectura, y es posible que esta 'bella extranjera' tan sólo sea la 'letra nómada'." (Carta de 1989, París).



Ediciones

Kline

Anuncia la aparición
de sus dos primeros títulos:

**ESQUIZIA Y NECESIDAD
DE DISCURSO**
Anabel Salafia

**APARIENCIA, PRESENCIA
Y DESEO DEL ANALISTA**
Norberto Ferreyra

Distribuye Lugar Editorial
773-1169 ☎ 772-9891

LA
ESCUELA FREUDIANA DE LA ARGENTINA
ANUNCIA LA APARICION DE

DESTINO
REPETICION
DESEO

Jornadas
PRIMAVERA 1989

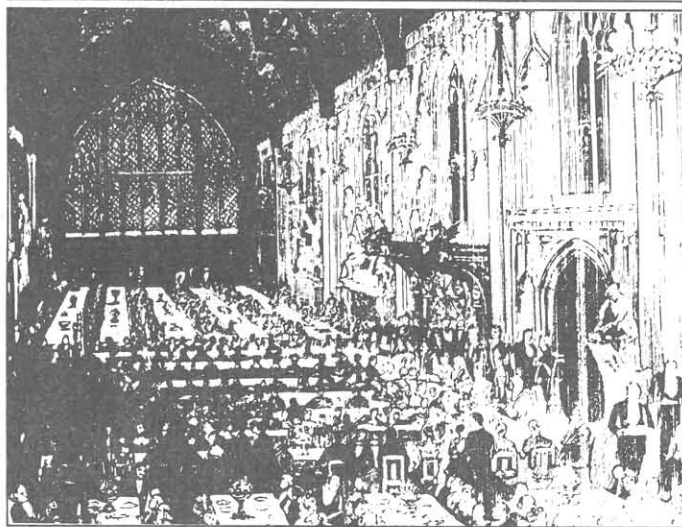
EDICIONES
OSCAR MASOTTA

Distribuye Lugar Editorial
773-1169 ☎ 772-9891

Lo que hay que jugar no es bajo qué pabellón, sino cómo moverse cada uno (Ernst Jünger).

S I L U E T A S

Por Luis Chitarroni



Giuseppe di Lampedusa

"Somos los gatopardos, los leones; aquellos que ocupen nuestro lugar serán los chacales y las hienas; y todos juntos, gatopardos, chacales y ovejas, seguiremos pensando que somos la sal de la tierra..." La cita, acaso inoportuna, pertenece a *Il Gattopardo*, de Giuseppe di Lampedusa, acaso oportunamente un escritor de este siglo.

En Sicilia, en París o en Londres, Lampedusa pudo asistir con sigilo al llamado de una vocación que su torpeza (su discreta habilidad egoísta) transformaba en oficio elegiaco. Pero si la novela importa, si persuade a pesar de sus disuasiones, si es de veras, como Stendhal pretendía, un espejo en el camino, Lampedusa lo supo. Supo además ocultarse en los pliegues ordinarios de la historia del arte, que ahonda en misterios revelados con la misma estupidez con que evoca transacciones de brujas hacendosas. En su *Palazzo*, mientras una luz sin domicilio vaticinaba la decadencia de Occidente, Giuseppe di Lampedusa prefería la proximidad de los libros y los perros. ¿A quién podía interesar el desvelo de las Pléyades, la carrera política de Sirio, la felicidad conyugal de Vega? La historia del Reino de las dos Sicilias podía contarse en voz baja si el Príncipe condescendía a mostrarse. Como esa historia de Inglaterra de Chesterton que prescindía de las fechas, la crasa historia real puede confiarse a una voz que espera el momento oportuno para pronunciar sólo palabras sin eco, jirones del fasto de un mundo simultáneamente ancho y estrecho, sentencias aplacadas por una danza ajena de silogismos gemelos. Lampedusa parecía haber averiguado que un árbol genealógico nos corrompe, nos pudre con misericordia en medio de una frase... Pero la frase era brillante, alegaremos, y el mundo admitiría que no mentamos al hablar de nuestra lástima, nuestro dolor... Algo de la vida queda en la literatura, una dignidad que pesa, oscura y ensimismada. Podrá, pues, considerarse una patología ese elogio de la cordura.

Algún biógrafo sospecha que la felicidad terrenal se le antojaba a Lampedusa menos incierta pero igualmente distante. La madurez puede no haber sido todo; maduro ya, el hombre de Sicilia se había casado con Lily Wolff, vicepresidente de la Asociación Psicoanalítica Italiana. Unos cuantos fantasmas recorrían Europa a los tumbos. Algo sabría ella de él que él ignoraba. Pero mientras los antepasados fingían practicar el culto de la locura después de la muerte, él, Giuseppe di Lampedusa, que efectivamente estaba muriéndose de memoria, se volvía cada vez más cuerdo.

Cada simplificación es un nudo corredizo; él sólo quiso cultivar pasiones ruinosas y

lertas. La angliotilia le venía por añadidura: educación en Eton y Balliol, hábito de aristócratas sicilianos. ¿Acaso no tenía un primo que se carteaba con Yeats tratando de establecer rasgos comunes de irlandeses y compatriotas? Tuvo también un alumno al que le dio clases de literatura inglesa, demorándose en los períodos de Sir Thomas Browne y creyendo que Shakespeare era la contraseña para hablar en silencio de la violencia.

Autor de *Il Gattopardo*, de relatos memorables, de esas lecciones particulares de literatura y de lecciones generales de afinado pesimismo, Giuseppe di Lampedusa murió en 1957.

Charlotte Mew/Celina Hedstrum

La primera vez que Celina Hedstrum vio el nombre de Charlotte Mew fue en un poema de homenaje que Barbara Howes había escrito con motivo de un cumpleaños de W. H. Auden. *Books collide, I leyó, Or books in a library do: Marlowe by Charlotte Mew...* ¿Quién era esa mujer que parecía asomarse al rocío desde una montaña? Después completó la estrofa: *Sir Horace Walpole by Hugh; The most unlikely writers stands shoulder to shoulder; One studies incongruity as one grows older.*

"Uno estudia la incongruencia a medida que envejece..." Uno o una; el estilo era sin duda una parodia del estilo del maestro. La pulcritud formal y la insuficiencia epigramática se complementaban con facilidad aparente. Pero, ¿quién era Charlotte Mew?

La segunda vez que vio el nombre, una errata lo renovaba sin inocencia: Charlotte New. Acaso entonces la vida de biógrafa de Celina Hedstrum quedó signada. Acaso la vida de los biógrafos pueda reducirse a una sola. Conviene dejar en paz la vida y asegurarnos de que la biografía no se multiplique. *Vidas de biógrafo.*

Celina Hedstrum nació en Cartagena en 1948; en 1969 había conseguido una beca

para estudiar literatura inglesa en Yale. Charlotte Mew había nacido en la isla de Wight en 1869; en 1928 apuró la pócima de veneno suficiente para morir. ¿Cuántas cosas se pueden contar en una página? Leerlas para que sean vidas: paralelas.

En 1972, en un lugar que parecía sobrar de cualquier proyección de Mercator, Celina Hedstrum comió o tomó peyote. Aturdida por la insistencia rítmica de los Sleepwalkers, besó a Blanche, su compañera de viaje. La noche fue larga y ambas creyeron que la lluvia hablaba en primera persona. Después el sueño las separó en partes iguales. *It is time for you to wake; your dreams were never very deep: I, for one, have seen the thin, bright, twisted threads of them dimmed suddenly and broken. This is only a most piteous pretence of sleep.* Los versos de Charlotte Mew parecían despertar con Celina. La noche dio una vuelta sobre sí misma para sofocar un espejo demorado. Lo cierto es que Celina Hedstrum se casó al año siguiente con un hombre al que quería menos.

¿Todo está permitido? El hombre era un ingeniero de Utah. Había leído la Biblia y todos los libros de Fenimore Cooper, y heredado una diabetes y un cuchillo Jim Bowie. Estaba seguro de que ella lograría destacarse. Hasta se lo escribió, cortándole el aliento a los renglones, pensando que le dedicaba un poema. En una oportunidad se interesó por Charlotte Mew (le gustaba el título del libro: *The Farmer's Bride*), pero luego se dio cuenta de que estaba entendiendo demasiado rápidamente algo que no podía entender y lo abandonó.

Entre una cosa y otra, Celina había llegado a creer que su obligación era la monodía y su responsabilidad comportarse como una universitaria sin ventaja sobre el resto de los mortales y sin memoria ante el resto de pares ordenados. Su monografía sobre Charlotte Mew tenía ya doscientas carillas. En septiembre de 1976 dio a luz a una niña a la que bautizó, lógicamente, Emily.

Charlotte Mew era hija de un arquitecto fracasado. Tuvo siete hermanos, tres de los cuales murieron en la infancia. Celina pensaba que la incongruencia empieza a atraerlos porque las coincidencias nunca son obra del mismo autor. El anillo que Polícrates tiró al mar y encontró luego en el interior de un pescado no era un desafío de los dioses sino una prueba de la feroz anarquía politeísta. El orden que iba imponiéndose sólo la conducía a callejones sin salida. ¿De quién era el párrafo que escribiría a continuación?

Henry y Freda, dos de los hermanos de

Charlotte Mew, eran esquizofrénicos. En una reunión a la que asistió sola, Celina pudo averiguar que la idiotez, que carece de límites, procura siempre salviedades o respuestas. Tres de los concurrentes eran, o decían ser, escritores. Estaban borrachos y confiaban en que la sobriedad de sus argumentos mantendría a los demás dormidos. Como los demás a veces estaban atentos, los bordes de la inteligencia ennegrecían. Se trataban entre ellos como si fuera necesario estar de acuerdo para no entenderse. "El histrión y el que imposta la voz no me importan; me gustaría hablar a solas con el otro para que sepa que él tampoco", le dijo Celina a alguien esa noche. Era Budd Shoeller, un conductor aclamado por todos como celebridad local, curioso préstamo de fronteras que la idiotez tampoco agradecía. Cuando se despidieron, Shoeller le aconsejó a Celina que no tomara tantos hipnóticos.

Anne, la última hermana, murió un año antes de que Charlotte se suicidara. El marido de Celina dormía haciendo ruido y ella contenía la respiración. La regularidad del crepúsculo le recordaba escenas furtivas de una vida entera, anterior: Thomas Hardy, novelista a regañadientes, poeta constante, admiró y alentó a Charlotte Mew; sus poemas de Wessex, esos tonos neutros y esas anécdotas suspendidas en un enjambre de rimas, le parecían a Celina una conversación con Charlotte Mew. Pensó en utilizar el material de su mono/biografía en una obra dramática que los incluyera a ambos. Hasta el título pensó, *They left the shade*, que era un verso de Charlotte.

Hilda Doolittle, Virginia Woolf, Siegfried Sassoon y Ezra Pound también reconocieron el talento de Charlotte Mew; Marianne Moore consideró sus póstumos *Collected Poems* (1954) "más allá de todo elogio". En 1981, Celina Hedstrum, que atoraba esos halagos, había abandonado a su marido, vivía en México y mantenía inédita su biografía de Charlotte Mew simplemente porque jamás le había dado a leer el manuscrito a nadie. Una tarde, Emily volvió con una tarea infrecuente. Se debía a que uno de sus profesores, un egresado de Cornell, quería que las niñas aprendieran... a narrar. Celina hizo un esfuerzo y comprimió su biografía de cuatrocientas páginas a diecinueve líneas. Escribió de prisa, sin respetar los márgenes, con una letra que los grafólogos no tardarían en atribuir a una suicida. Los grafólogos excitan la vanidad de sus víctimas porque no advierten cuán separadas viven las personas de sus biografías; Celina escribió la redacción de su hija como una carta de despedida, no porque pensara suicidarse, sino porque su experiencia del suicidio de otra persona quedaba apresada como una atmósfera entre letra y letra, y era imprescriptible e impracticable, y valía la pena que alguien que no se diera cuenta lo tomase en serio antes de que a ella misma le llegaran los recuerdos de ella misma jugando a transmitirle los pensamientos a una mujer ida.



puntosur
editores

PUNTOSUR LITERARIA

(dirigida por Jorge B. Rivera)

- Miguel Briante, *Las hamacas voladoras y otros relatos*
- Anibal Ford, *Los diferentes ruidos del agua*
- Mario Levrero, *Espacios libres*
- Rodolfo Walsh, *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*
- Reina Roffé, *La rompiente*
- Héctor Tizón, *Fuego en Casabindo*
- Elvio E. Gandolfo, *Sin creer en nada (Trilogía)*
- Mempo Giardinelli, *Cuentos. Antología personal*
- Rodolfo Rabanal, *No vayas a Génova en invierno*
- Osvaldo Gallone, *Montaje por corte*
- Beda Docampo Feijóo, *Vender la pluma*
- Antonio Marimón, *El antiguo alimento de los héroes*
- Néstor Tirri, *La claridad de la noche*
- Pedro Lipcovich, *El nombre verdadero*
- Carlos Dámaso Martínez, *Hasta que todo arda*
- Carlos Roberto Morán, *Noticias de Sergio Oberti*
- Sergio Chejfec, *Lenta biografía*

DE PROXIMA APARICION

- Vicente Muleiro, *Sangre de cualquier grupo*
- Carlos Domínguez, *Bicicletas negras*
- Leonardo Moledo, *La estación terminal*
- Libertad Demitropulos, *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*
- Noemi 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, *Positivismos 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 Pulgrós, *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. Mari, *Elementos de epistemología comparada*
- Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad/ posmodernidad*

PUNTOSUR POLITICA

- Victor Lavagno y Marta Gordillo (comps.), *Los hombres de Perón. El peronismo renovador*
- Jorge Massetti, *Los que luchan y los que lloran*
- Manuel Caballero, *La Internacional Comunista y la revolución latinoamericana*
- Olof Palme, *Suecia y América latina*
- Roberto Baschetti (comp.), *Documentos de la Resistencia Peronista*
- Juan Gasparini, *Montoneros. Final de cuentas*
- Julio Santucho, *Los últimos guevaristas. Surgimiento y eclipse del Ejército Revolucionario del Pueblo*
- Miguel Bonasso, *Recuerdo de la muerte*
- A. Daiha y L. Halmovichi (comps.), *Menem y su entorno*
- Fernando Nadra, *La religión de los ateos*
- Victor Lavagno, *Crónicas de barrio. 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*

**HAY
MUCHOS
SERVICIOS
MEDICOS...**

**PERO NO
EN TODOS,
LOS MEDICOS
ESTAN A SU
SERVICIO.**

MEDIPLAN
PROTECCION MEDICA PRIVADA



Av. Pueyrredón 510 • 2º Piso • (1031) BUENOS AIRES • TEL. 961-8147/8273/1734/1735