

C.C. 1191 - Córdoba
T.E.:(051) 89-6060 / 23-2106 / 71-0363
E - MAIL: tramas@doxa.olm.net
Internet: <http://doxa.olm.net/tramas>

T R A M A S

T R A M A S

PARA LEER LA LITERATURA ARGENTINA



GENERACIONES PERDIDAS (II)



COOP. DE TRABAJO LTD
EDITORIAL

*Un lugar
donde se
imprimen
las ideas*

Tramas

*para leer
la literatura argentina*

Generaciones Perdidas (II)

Consejo Editor Propietario

Néstor Aguilera

María Soledad Boero

Carlos Gazzera

Andrea Guiu

Tania Mastronardi

Carlos Perna

Director

Carlos Gazzera

Consejo Consultivo

Abelardo Castillo

Ricardo Piglia

Andrés Rivera

Dirección

Néstor Aguilera

María Soledad Boero

Ana García Armesto

Carlos Gazzera

Andrea Guiu

Tania Mastronardi

Candelaria de Olmos

Carlos Perna

Daniela Spósito

Secretariado de Redacción

Néstor Aguilera

María Soledad Boero

Andrea Guiu

Suscripciones

Daniela Spósito

Candelaria de Olmos

Tramas Bibliográficas

Carlos Gazzera

Corrección

María Soledad Boero

Andrea Guiu

Candelaria de Olmos

Ilustración de Tapa

"Los políticos que nos traicionaron
camino al Congreso"

de Johannes Grützke.

**Arte y Diagramación
de Tapa**

Guillermo Daruiz

Diseño de Interior

David R. Smaldone

Corresponsales**- En Buenos Aires-**

Laura Limberti

Carlos Perna

-En La Plata-

Laura Juárez

-En Bahía Blanca-

María Celia Vázquez

-En EE. UU.-

Emilce Cordeiro

-En España-

María Bermúdez Martínez

Relaciones Institucionales

Néstor Aguilera

Claudio F. Díaz

Daniela Spósito

Asesoramiento Contable

Ana Cabanillas

Asesoramiento Técnico**Informático**

David Pekar

Web Site en Internet

<http://doxa.olm.net/tramas>

-Diseño de página en Internet-

Rodrigo Rapela

Pablo Mereshian

Registro de la Propiedad Intelectual: En trámite

ISSN: 0328-2309

TRAMAS... recibe correspondencia en:

C.C. 1191 - (5000) Córdoba

Teléfonos: (54) (51) 89-6060 / 23-2106 / 71-0363

Fax: (54) (51) 68-3589

E-mail: tramas@doxa.olm.net

Direcciones Corresponsales:

En Bs. As.: (54) (1) 982-4496 / 932-6360

En Bahía Blanca: (54) (91) 56-0812

En La Plata: (54) (21) 22-2828

En EE.UU.: e-mail: cordeiro@wpi.edu

En España: (34) (98) 525-4671

Fax: (34) (98) 510-4677 (Universidad de Oviedo)

Todos los artículos publicados en **TRAMAS...** pueden ser reproducidos total o parcialmente, remitiendo a la Dirección de la revista dos copias de los mismos. Quedan exceptuados los trabajos cedidos especialmente por las editoriales en calidad de "adelantos" o de "publicaciones especiales".

Las Lecturas de las Erratas

*"Acaso los ruidos gigantes que me aterran,
de las generaciones los alaridos son,
a quienes ya los siglos entre la Nada encierran
con su virtud, su crimen, su tiempo y su misión;
y las que ayer cayeron se agolpan y preguntan
si de la herencia suya se conservó la fe
a las que se desempeñan y que su orgullo insultan
sardónicas gritando, 'vuestro legado fue'"*

[José Mármol,
Cantos del Peregrino,
Canto IV "La Noche"]

Las lecturas escolásticas y canónicas dictan que los **Cantos del Peregrino** pertenecen a la poética más romántica e intimistas de Mármol, a la poética "pura" de un poeta comprometido con su tiempo. Las cuartetas del epígrafe borran de un plumazo las lecturas canónicas. ¿Eso es todo lo que resiste una lectura "oficial"? Sí. Quizá, lo correcto sería reconvertir la pregunta, desde otro lugar, (un no-lugar): ¿el canon pretende la abolición de las erratas? Sí. La homogeneización, la estabilización es el proyecto de un orden sin aceptar que ese proyecto de orden no puede escapar a las reglas de la "ficcionalización".

Desde hace cuatro años, **TRAMAS...** ha intentado pregonar que todo proyecto de lectura con-vive con la búsqueda de una poética de las 'erratas', con la poetización de una política de lectura de la literatura argentina. Por eso, este nuevo número continúa con una serie heterodoxa de autores y textos que, creemos, nos muestran fielmente la porosidad de una literatura que se remonta a la tradición de sus mejores páginas. Estos escritores no sólo son partes de unas "generaciones perdidas" porque el canon no ha podido estabilizarlos sino porque ellos mismos jugaron a hacer literatura desde

Este número de **TRAMAS...** fue solventado, en parte, con el subsidio del Dip. Nacional Dr. Horacio Viqueira.

las erratas, desde los no-lugares de la enunciación “oficial”.

Hacer estos dos últimos número de la revista nos llevó, en definitiva, a tomar contacto con un conjunto importante de propuestas estéticas y políticas que son categóricamente morales. ¿Cuánto de esa moral los ha hecho *ilegibles* hoy? ¿Cuánto de esos “ruidos gigantes” de esa generación nos aterran?, ¿cuántos de esos textos producidos por ellos en un “ayer” que se nos figura lejano, vuelven como flechas al hoy para preguntar por nuestra maltrata fe? Hacia esa ilegibilidad, hacia ese grito moral, hacia esa falta de “fe” dedicamos nuestro trabajo en este nuevo número.

Nuestra lectura en el (con)texto

“*Nadie lee solo*”, dice por allí Ricardo Piglia. Y tiene razón si entendemos que los tiempos que corren para nuestro campo intelectual son verdaderamente nefastos. El fracaso de todo diálogo, de todo debate se ha vuelto una moneda de uso cotidiano. La imposibilidad de algunos intelectuales de encontrar canales de producción más allá de los falsos espacios mediáticos, la negación indolente de ‘vuestro legado fue’ convive hoy con la franca miseria del sistema académico universitario (que, dicho sea de paso, está endeudándonos como país e hipotecando la Universidad pública de las próxi-

mas generaciones de argentinos a cambio de unos pocos centavos) puede llevarnos a pensar que hacer crítica literaria en Argentina es casi una inflexión más. Nada más erróneo, nada más desafortunado. Seguir esa línea sería confirmar los argumentos del menemato como válidos, sería aceptar que la educación, las artes, la cultura sólo pueden ser asistidas con migajas o “categorizadas” como los papeles de la Deuda Externa por banqueros que deciden sobre las variables de la productibilidad y la confiabilidad para que esos bienes culturales se desarrollen como puedan en un depreciado y casi inexistente mercado. En este sentido, nuestro compromiso con la crítica literaria se vuelve un proyecto estratégico y asistémico; nuestro proyecto de lectura quiere ser, entonces, tozudamente incategorizable, desconfiable y revulsivo para el mercado falazmente “estabilizado”. Un proyecto que se postula como “lectura” heterodoxa de la noción de *sociedad democrática*. ¿Un proyecto imposible? No. “*Significantes vacíos*” que aspiramos a llenar no ya en una lucha por la hegemonía del poder sino por un conjunto de imperativos éticos que nos comprometen a diseñar el conocimiento como una herramienta social para transformar la vida pública desde eso que llamamos sociedad civil.

Quizá, –y ustedes lo estarán pensando–, esta vuelta de tuerca sobre nuestro trabajo intelectual tenga que

ver más con la añoranza de estos adjetivos que con la propuesta “efectiva” de un programa que los sostenga. Pero quizá, –y nos asiste el derecho de plantearlo así–, nosotros no tenemos obligación de formular con estos significantes vacíos ningún programa más allá de nuestro verdadero deseo de ser leídos por ustedes *mañana*. Pero hoy,

cuando la política parece distanciarse más que nunca de la categoría de *Voluntad*, nuestro deseo de ser leídos *mañana* no puede ser cómplice de aquella corriente de pseudo-políticos que esperan de nosotros, los intelectuales, la aplanadora tarea de vaciar la vieja noción de *Moral* con el grito ensordecedor de “aquello fue”.

Carlos Gazzera

- 1919** **Juan Rodolfo Wilcock:** Nace el 17 de abril en Buenos Aires. De padre inglés y madre italiana.
- 1920** **Juan Rodolfo Wilcock:** Su familia se traslada a Suiza, donde viven sus abuelos maternos, allí aprende el francés. Luego viajan a Londres, donde pasan un largo tiempo y el poeta aprende el castellano.
- 1922** **Antonio Di Benedetto:** Nace el 2 de noviembre en la capital de Mendoza. Padres de ascendencia italiana.
- 1925** **Haroldo Conti:** Nace el 25 de mayo en Chacabuco, provincia de Buenos Aires, donde cursa sus estudios primarios.
- 1926** **Juan Rodolfo Wilcock:** Tras la muerte de su padre, la familia regresa a Buenos Aires. Tiempo después muere su madre y se va a vivir con su abuela materna.
- 1927** **Rodolfo Walsh:** Nace en Choele-Choel, provincia de Río Negro.
- 1930** **Juan Rodolfo Wilcock:** Ingresa al Colegio Nacional, donde aprende inglés e italiano.
- Héctor Bianciotti:** Nace en el mes de marzo en la localidad de Calchín, cercana a Villa del Rosario, provincia de Córdoba.
- Daniel Moyano:** Nace el 6 de octubre en Buenos Aires.
- Francisco Reynaldo Urondo:** Nace en Santa Fe.
- 1932** **Haroldo Conti:** Separación de sus padres. Vive un tiempo con su tía, Haydée Lombardi, que incentiva su gusto por la lectura.
- 1933** **Antonio Di Benedetto:** Aparecen sus primeros cuentos, *Diario de mi felicidad trunca* y *Soliloquio de un príncipe niño*, éste publicado en *Sendas*, dirigido por el poeta Américo Calí.
- 1934** **Daniel Moyano:** Se traslada a Córdoba con su madre y su hermana.
- 1936** **Daniel Moyano:** Muere su madre. Inicia una etapa de vida itinerante por los hogares de diferentes tíos. De los siete a los trece

años su vida fue difícil, hasta que, recaló en la casa de su abuelo, en La Falda. Allí inicia su camino literario y termina sus estudios primarios. Publica en el periódico del pueblo *Reflejos de Punilla*. Sus primeros poemas eran transmitidos por la propaladora de los dueños del periódico.

1938 **Antonio Di Benedetto:** Realiza sus primeras colaboraciones periodísticas en *La Semana* y el diario *La Palabra*.

Haroldo Conti: Ingresa en el Colegio Don Bosco de Ramos Mejía (intenta huir pero fracasa). En esta institución integra la banda -tocaba la corneta- y un conjunto de teatro vocacional.

1939 **Haroldo Conti:** Ingresa al Seminario de los padres salesianos -se escapa en dos oportunidades pero retorna-. Es maestro primario en una escuela de General Pirán en la que continúa sus experiencias teatrales como autor y director.

Héctor Bianciotti: A los 9 años aparece publicado, en la revista *Rosalinda*, un resumen del cuento *El gato con Botas*, firmado con su nombre. Fue su primera publicación.

Copi: Raúl Natalio Damonte Taborda nace el 20 de noviembre en Buenos Aires. Su padre, Raúl Damonte Taborda, tuvo una polémica actuación política; también era pintor. Su madre era la hija menor de Natalio Botana, fundador y propietario del diario *Crítica*; la esposa de éste, Salvadora Onrubias, era anarquista feminista y dramaturga (escribió comedias sinistras ligeras, con lesbianas engañando a sus maridos, desde los años '20 al '40).

Roberto Jorge Santoro: Nace el 17 de abril en el barrio de Villa Crespo en Capital Federal. Creció en el barrio de Chacarita. Cursó la escuela primaria en Federico Lacroze y Fraga y la secundaria en el Colegio de Hermanos Maristas. Proviene de una familia de obreros, su madre era modista y su padre tenía un puesto de frutas en el Mercado de Abasto.

1940 **Juan Rodolfo Wilcock:** Con sus primeros versos obtiene el Premio Martín Fierro, (participa en el jurado Jorge Luis Borges). Aparecen publicados con el título *Libro de poemas y canciones*. (Sudamericana). Con este mismo libro recibe, además, el Premio

Municipal de Poesía y el de la SADE. Colabora en la revista *Canto: hojas de poesía*.

Osvaldo Lamborghini: Nace en Buenos Aires el 12 de abril. Hijo de un importante ingeniero y hermano del poeta Leónidas Lamborghini.

1941 **Juan Rodolfo Wilcock:** Colabora en la revista *Huella*, continuadora de *Canto: hojas de poesía*.

Antonio Di Benedetto: Inicia su carrera en el periodismo profesional, en el diario *La Libertad*. Sus primeras colaboraciones periodísticas en Buenos Aires las realiza en el diario *La Nación*, con las crónicas del terremoto de San Juan. Después publica en revistas como *Mundo Argentino* y *El Hogar*. Ingresa a La Universidad de Córdoba a estudiar Abogacía, carrera que deja inconclusa.

Héctor Bianciotti: Cursa estudios en el colegio San Buenaventura. Ingresa al Seminario y sale a los 18 años. Es ahí donde empieza a estudiar francés para leer a Valéry.

1942 **Juan Rodolfo Wilcock:** Dirige junto a Ana María Chouhy Aguirre la revista *Verde Memoria*.

1943 **Juan Rodolfo Wilcock:** Se recibe de ingeniero civil. Luego se traslada a Mendoza, contratado para trabajar en la instalación de un ferrocarril. Se enferma y después de su recuperación regresa a Buenos Aires.

Antonio Di Benedetto: Redacta el primer volumen de cuentos, *El Conventillo*, junto a Miguel Enrique Oliva. Nunca se publicó.

1944 **Haroldo Conti:** Completa su formación filosófica en el Seminario Metropolitano Conciliar. Integra el grupo teatral de esa institución; influye en sus lecturas el padre Leonardo Castellani.

Rodolfo Walsh: Trabaja en la editorial Hachette, donde permanecerá hasta diciembre de 1950; desempeña el cargo de "Auxiliar de ediciones propias". Fue corrector de pruebas, traductor, editor de antologías y autor premiado de la misma editorial.

1945 **J. R. Wilcock:** Publica *Persecución de las musas menores* y *Ensayos de Poesía Lírica* (ambas ediciones de autor). Edita su propia revista, *Disco* (1945-1947), que publicaba, a menudo, en idio-

ma original y sin traducción, clásicos y contemporáneos europeos. Era amigo de Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares.

Antonio Di Benedetto: Ingresa al diario *Los Andes*. Inicia estudios de Bellas Artes.

Copi: Unos días antes del 17 de octubre su familia se exilia en Montevideo. También vivieron en París, donde Copi hizo su bachillerato. Su infancia y adolescencia estuvo marcada por una sucesión de viajes, a causa del antiperonismo militante de su padre.

1946 J. R. Wilcock: Publica *Paseo sentimental* (Sudamericana) y *Los hermosos días* (Emecé).

1947 Haroldo Conti: Abandona definitivamente el Seminario y se va a vivir con su tía Nilda; ésta le consigue trabajo en un Banco de Olivos. Inicia sus estudios de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNBA.

Héctor Bianciotti: Trabaja en Villa del Rosario en casa de un notario y luego en la Fábrica Militar de Aviones.

Daniel Moyano: Se fue a Córdoba para estudiar y trabajar, pudiendo hacer sólo lo segundo. Estudia un poco de alemán y francés. Empieza a leer a Kafka -una lectura decisiva- y a Pavese en su lengua. Asiste como oyente a las clases de la Facultad de Filosofía y Letras. Estudia violín.

1948 Juan Rodolfo Wilcock: Gana el Concurso de Cuentos de la revista *Sur*, con el relato *Hundimiento*.

Haroldo Conti: Realiza un curso de piloto civil.

1949 Juan Rodolfo Wilcock: En el N° 172 de *Sur*, publica *Historia técnica de un poema*.

Néstor Osvaldo Perlongher: Nace el 24 de diciembre en Avellaneda, Gran Buenos Aires.

1950 Antonio Di Benedetto: Se casa con Luz Bono.

Rodolfo Walsh: Recibe una mención en el Primer Premio de Cuentos Policiales que *Vea y Lea* y Emecé organizan, por su cuento *Las tres noches de Isaías Bloom*.

Héctor Bianciotti: Se traslada a Buenos Aires y trabaja en una empresa de propiedad horizontal durante cuatro años. Escribe y hace teatro.

Francisco R. Urondo: Colaborador permanente de la revista *Poesía Buenos Aires* (publicación que se extiende hasta 1960).

1951 Rodolfo Walsh: Comienza a publicar cuentos en *Leoplán*.

Copi: Viaja a París, para regresar dos años más tarde a Uruguay.

1952 Juan Rodolfo Wilcock: Saturado por la situación política imperante, decide abandonar el país. Viaja a Inglaterra, donde trabaja como traductor en la Central Office of Information, y es comentarista de la BBC.

Haroldo Conti: Obtiene dos becas del Club "Gente de Cine" que le permiten incursionar como asistente de dirección en ese arte.

1953 Juan Rodolfo Wilcock: Publica *Sexto*, último libro de poemas editado en Buenos Aires (Emecé).

Antonio Di Benedetto: Publica su primer libro, *Mundo Animal*, escrito mientras cumplía un trabajo rutinario en radio Aconcagua.

Rodolfo Walsh: Aparece su primer artículo en *Leoplán*, *La misteriosa desaparición de un creador de misterios*. Publica la antología *Diez cuentos policiales argentinos* y su libro de relatos *Variaciones en rojo*, que obtendrá el Premio Municipal de Literatura. Mención en el Primer Concurso de Policiales de *Vea y Lea* con un jurado integrado por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Leónidas Barletta. En esta época, por el trabajo de su mujer, se traslada a La Plata; allí estudiará Letras, carrera que no concluye.

1954 J. R. Wilcock: Regresa a Buenos Aires a causa de su repulsión a Inglaterra. Comienza a publicar en la revista *Ficción* una sección fija sobre literatura inglesa. Realiza numerosas traducciones al español del inglés, del italiano y del alemán, entre ellos el *Fausto* de Marlowe, los *Diarios de Kafka*, etc. Tiempo después se traslada a Roma, donde permanece hasta 1956. Trabaja de traductor para la edición castellana de *L'Osservatore Romano*.

Antonio Di Benedetto: Organiza la filial de la SADE en Mendoza.

Haroldo Conti: Concluye sus estudios de Filosofía.

1955 **Antonio Di Benedetto:** Edita en Buenos Aires *El Pentágono y Zama*.

Haroldo Conti: Obtiene el Premio teatral Olaf por su obra en un acto, *Examinado*, seleccionada luego para ser leída en un ciclo del Teatro Odeón. Comienza a desempeñarse como profesor suplente en el Colegio Nacional Mariano Moreno, en el que trabaja hasta 1967. Se casa con Dora Campos.

Rodolfo Walsh: Culminan sus notas sobre literatura en la revista *Leoplán*. A partir de esta época, abandona el terreno específicamente literario para incursionar en un género llamado *faits divers*, o “información general”. Le interesa escribir sobre personajes excepcionales, sobre el mundo de la política, notas que exalten el heroísmo de los pilotos que combatieron en la Revolución Libertadora.

Héctor Bianciotti: Por recomendación de Wilcock decide marcharse del país. Se va a Italia, a Nápoles, donde vive en una extrema pobreza. Luego se va a Madrid y permanece allí durante cuatro años.

Copi: Reside nuevamente en Buenos Aires.

1956 **Juan Rodolfo Wilcock:** Regresa a Buenos Aires y trabaja junto a H. A. Murena en el suplemento literario del diario *Crítica*. Escribe con Silvina Ocampo *Los traidores*, teatro en verso, editada por Losange.

Antonio Di Benedetto: Es corresponsal y supervisor en Cuyo del diario *La Prensa* de Buenos Aires -luego será corresponsal en el extranjero-. Fue Director del teatro Independencia, de la Universidad Nacional de Cuyo y Director de Cine Artístico. Recibe el Primer Premio del Concurso Nacional de Cuentos del diario *La Razón* de Buenos Aires, por *Caballo en el salitral*.

Rodolfo Walsh: Su destino literario y político se cruza. Durante enero, febrero y marzo publica una serie de notas en *Revolución Nacional*; éstas constituyen el embrión de su libro *Operación Masacre*.

Francisco Urondo: Publica los libros *Historia Antigua, La Perichole* y *Dos Poemas*.

Néstor O. Perlongher: Ingresa a la escuela primaria en Avellaneda.

1957 **Antonio Di Benedetto:** Recibe el Primer Premio Región Andina de los Premios Nacionales de Literatura. Recibe el Premio Provincial D'Accurzio por *Grot*.

Rodolfo Walsh: Escribe la segunda serie sobre los fusilamientos de José León Suárez que publica en *Mayoría*, y las notas que sigue entregando a *Leoplán* y que muchas veces firma con el seudónimo Daniel Hernández. Publica dos cuentos en *Vea y Lea* y en diciembre la primera versión en libro de *Operación Masacre*.

Roberto Santoro: Se anota en la carrera de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. A causa del servicio militar abandona. Aprendió francés en la Alianza Francesa y linotipia en una escuela técnica.

1958 **Juan Rodolfo Wilcock:** Viaja a Italia y se radica en Roma.

Rodolfo Walsh: Publica en *Mayoría* la serie completa del *Caso Satanowsky*.

Francisco Urondo: Se separa de su esposa, Graciela Blanco Murúa, con la que tuvo dos hijos, Claudia Josefina y Javier.

1959 **Juan Rodolfo Wilcock:** Colabora en forma permanente para *Il Mondo*, y la revista *Tempo*.

Antonio Di Benedetto: Su cuento *El Juicio de Dios* es adaptado al cine como *Los inocentes*.

Rodolfo Walsh: Viaja a Cuba, donde organiza la agencia de noticias Prensa Latina (junto con Jorge Masetti). Adhiere a la revolución cubana y colabora de manera efectiva. Con una nota en *Leoplán* prefigura una serie futura de artículos de “antropología cultural”. En la misma revista inaugura una sección fija que aparece durante todo ese año titulada “Argentina en el ojo del mundo”, donde se comenta la información, aparecida en medios periodísticos extranjeros, referida al país.

Francisco Urondo: Publica el libro de poesía *Breves*.

1960 **Juan Rodolfo Wilcock:** Publica *Il Caos* (Bompiani, Milán), una serie de relatos escritos en castellano y traducidos al italiano por él mismo. En junio, en el N° 263 de *Sur* publica *El Caos* y en *Ficción*, *La Fiesta de los Enanos*. Es invitado a participar en el Festival di Due Mondi, en Spoleto, donde presenta y dirige su obra de teatro *Il Brasile*.

Antonio Di Benedetto: Obtiene una beca del Gobierno de Francia para estudios en París. Realiza cursos de Civilización francesa en la Sorbona.

Haroldo Conti: Prepara un velero, el "Alejandra" -nombre de su primera hija-. Escribe una novela, *Sudeste*, a partir de su experiencia en el Delta y en los suburbios costeros. Recibe un Premio de la revista *Life* por su relato *La causa*.

Daniel Moyano: Se radica en la ciudad de La Rioja. Realiza el Bachillerato para Adultos, teniendo como condiscípulo al poeta riojano José Paredes. Fue corresponsal de *Clarín* durante 17 años. Enseña música en el Conservatorio. Toca la viola en el Cuarteto de la Dirección de Cultura. Perteneció al grupo cultural "Calibar". Se edita su primer libro de relatos *Artistas de Variedades* (Assandri, Córdoba). Con esta obra obtiene el Premio de Iniciación Assandri.

Francisco Urondo: Junto a Alicia Cora Raboj tiene su tercer hijo, Angelo.

Roberto Santoro: A los 21 años vendía en la puerta de los cines su propia revista, *La Cosa*. Se inicia en *Cuadernos Australes*, publicación dirigida por Marina Briones.

1961 **Juan Rodolfo Wilcock:** Publica el libro de poesías *Luoghi comuni* (Il Saggiatore, Milán). Aparece *Fatti inquietanti*, noticias periodísticas reelaboradas por él.

Haroldo Conti: Se radica en el Delta. Intensifica su amistad con lugareños y con un grupo de tipos pintorescos en el bar Las Palmas.

Héctor Bianciotti: Llega a París.

Francisco Urondo: Publica el libro de poesía *Lugares*.

1962

Juan Rodolfo Wilcock: Publica *Teatro en prosa e versi* (Bompiani, Milán).

Haroldo Conti: Gana el Premio Fabril con su primera novela *Sudeste*, y se convierte en una de las figuras de la llamada "generación de *Contorno*". Vuelve a vivir en la ciudad y a trabajar como docente. Hace varios viajes al Brasil como tripulante del "Atlantic".

Héctor Bianciotti: Empieza a redactar informes para la editorial Gallimard, en francés, por recomendación de la novelista argentina Elvira Orphée.

Copi: Se instala definitivamente en París. (Volvería a Buenos Aires sólo en dos oportunidades, en 1968 y poco antes de morir, en 1987). Comienza vendiendo sus dibujos en la calle, y luego los publica en *Twenty Bizarre*, de donde pasa a *Le Nouvel Observateur*. En esta última revista aparece su más famoso personaje de comic, "la mujer sentada" -que se desprende de su primera obra de teatro, *Un ángel para la señora Lisca*-. Colabora en *Charlie Hebdo*, *Linus* y *Hara Kiri* (también con cuentos y una novela en folletín).

Roberto Santoro: Fundó la revista literaria *El Barrilete* y publicaciones como *Gente de Buenos Aires* y *Papeles de Buenos Aires*. Publica *Oficio desesperado* (Ediciones Cuadernos del Alfaro), *De tango y lo demás*, Fragmento (Editorial Barrilete).

1963

Juan Rodolfo Wilcock: Trabaja en el rol de Caifás en la película *El Evangelio según San Mateo* de Pasolini. Edita *Poesie* (Ed. Guanda, Parma), en este libro reescribe algunas de sus poesías en español. Funda su propia revista *Intelligenza*, de la que se editan sólo 3 números.

Antonio Di Benedetto: Se encuentra con Alain Robbe-Grillet, en Berlín.

Daniel Moyano: Publica el libro de cuentos *El rescate* (Burnichón, Buenos Aires).

Francisco Urondo: Es codirector de la revista *Zona de Poesía Americana*, en la que participan Noé Jitrik, Vanasco, Bayley, César Fernández Moreno, Brascó y Casabellas. Publica *Nombres*.

Copi: Se radica en Francia. Desde ese momento se considera “un argentino en París”, aunque Uruguay permanece como un recuerdo fijo en su memoria.

Roberto Santoro: Aparece *El último tranvía*, Plaqueta (Editorial Barrilete) y *Nacimiento en la tierra*, (Ediciones Cuadernos Australes).

Néstor O. Perlongher: Comienza la escuela secundaria en el Nacional de Comercio N° 1 de Avellaneda.

1964 **Juan Rodolfo Wilcock:** Continúa escribiendo obras teatrales, además de colaborar en *Il Mondo*, *La Nazione*, *L'Espresso* y *La Voce Repubblicana*. Publica cuentos en revistas de ciencia ficción como *Interplanet*, *Futuro* y *Sublunaria*.

Antonio Di Benedetto: Se le otorga el Gran Premio de Novela, de la Subsecretaría de Cultura de la Nación, por *El Silenciero*.

Haroldo Conti: Publica el volumen de cuentos *Todos los veranos* (Editorial Nueve 64), por el que le otorgan el Segundo Premio Municipal.

Héctor Bianciotti: Después de dos años de trabajar como lector externo, comenzó su carrera de “cronista literario”.

Daniel Moyano: Publica el libro de relatos *La lombriz* (Nueve 64, Buenos Aires).

Roberto Santoro: Publica *Pedradas con mi patria*, (Editorial Barrilete) y *De tango y lo demás* (Editorial Barrilete).

1965 **Antonio Di Benedetto:** Es invitado en carácter de “leader ground” por el Departamento de Estado de EE.UU. Se desempeña como periodista en Norteamérica, América Central y del Sur. Se incorpora como profesor a la Escuela Superior de Periodismo. Primer Premio de la Fiesta de Las Letras de Necochea con *El Silenciero*.

Haroldo Conti: El “Atlantic” naufraga a la altura del Cabo de Santa María (Uruguay) donde busca refugio. Permanece un tiempo allí. Participa en competencias de natación y en la pesca mar adentro como tripulante del “Gaviota”. Viaja a La Rioja para participar en la Feria del Libro local, donde traba amistad con Daniel Moyano.

Rodolfo Walsh: Publica el libro de cuentos *Los oficios terrestres*.

Francisco Urondo: Colabora junto a Carlos del Peral en el libreto cinematográfico de *Pajarito Gómez*, película dirigida por Rodolfo Kuhn.

1966

Haroldo Conti: Su segunda novela, *Alrededor de la jaula*, recibe el Premio de la Universidad de Veracruz (México) y es publicada simultáneamente en ese país y en Buenos Aires. Esta novela será luego llevada al cine por Sergio Renán como *Creecer de golpe*.

Rodolfo Walsh: Publica su primera nota en *Panorama*. Las notas publicadas entre abril del '66 y diciembre del '67 pueden agruparse en dos series diferentes: la primera toma como objeto de investigación el noreste argentino (Misiones, Corrientes, Chaco), donde se presenta el mundo rural (o selvático). La segunda serie se centra en la vida cotidiana de una gran ciudad. Se interesa cada vez más por el análisis económico.

Daniel Moyano: Obtiene el Segundo Premio del concurso “Ricardo Rojas” por el relato *La lombriz*.

Francisco Urondo: Publica el libro de cuentos *Todo eso y Del otro lado*. Aparece la obra teatral *Sainete con variaciones*.

Copi: Inicia su actividad de dramaturgo y actor con un sketch en el Centre Américain, *Sainte Geneviève dans sa baignoire* (*Santa Genoveva en la bañadera*). Esta obra de teatro fue luego “traducida” al comic. Participa como actor en *L'Alligator, le thé* (*El cocodrilo, el té*). Fue un destacado actor travesti, en francés e italiano, y no sólo de obras suyas; en una gira por Italia actuó en *Las Criadas* de Genet.

1967

Antonio Di Benedetto: Subdirector del diario *Los Andes*. Publica su primer libro en Europa, *Und Zama wartet*. Obtiene la primera mención por su novela *Los suicidas* en el Concurso de Novela “Primera Plana Editorial Sudamericana”; recibe el voto unánime de García Márquez, Augusto Roa Bastos y Leopoldo Marechal. Visita Paraguay por primera vez, la tierra de *Zama*.

Haroldo Conti: Publica el libro de cuentos *Con otra gente* (C.E.A.L.). Comienza a enseñar latín en el Liceo Nacional N° 7, donde se desempeña hasta su desaparición.

Rodolfo Walsh: Aparece el libro *Un kilo de oro*. En agosto publica en *Todo es Historia* una nota que se propone como “una historia íntima de la revolución de septiembre [de 1955], vista desde el bando de los vencidos”. En ese artículo sintetiza sus experiencias de investigador cuasi-policial y de agente de espionaje aficionado. Estas actividades orientarían su vida a partir de la década del setenta.

Héctor Bianciotti: Comenzó a trabajar para el diario *Le Nouvel Observateur*, donde permaneció durante 14 años. Publica *Les Déserts Dorés (Los Desiertos Dorados)*, (Denoel, París). Fue escrita en español y traducida al francés.

Daniel Moyano: Publica su primera novela *Una luz muy lejana* (Sudamericana, Bs. As.). Obtiene el Premio “Instituto General Electric” de Montevideo por el relato *El escudo*. Publica el libro de cuentos *El fuego interrumpido* (Sudamericana, Bs. As.) y *El monstruo y otros cuentos* (C.E.A.L., Bs. As.).

Francisco Urondo: Colabora en la adaptación cinematográfica de *Noche terrible*, de Roberto Arlt, película dirigida por Kuhn. Aparece *Del Otro Lado*. Publica el libro de cuentos *Al tacto*.

Roberto Santoro: Publica *En pocas palabras*, Plaqueta (Ediciones Hechas a mano).

1968 Juan Rodolfo Wilcock: Edita *La parola morte* (Einaudi, Turín). Es un poema de casi 800 versos.

Antonio Di Benedetto: Recibe, en París, un reconocimiento de la División Prensa de la UNESCO, por su cooperación en materias de cultura y educación.

Haroldo Conti: Guionista de un documental publicitario sobre la Antártida. *Los novios* es traducido al alemán e incluido en una antología de la editorial Horst Erdmann Verlag. Viaja a Europa.

Rodolfo Walsh: Viaja de nuevo a Cuba, donde se realiza el Congreso Cultural de La Habana. Participa, junto a Juan Carlos Portantiero y Francisco Urondo, en la mesa sobre Literatura argentina del siglo XX. A través de Perón conoce al líder sindical, Raimundo Ongaro. En mayo dirige el semanario *CGT*, que responde a los lineamientos de la CGT de los Argentinos, fracción disidente

de la CGT vandomista. Este periódico se publica hasta julio de 1969. Después, hasta 1970, se edita y distribuye clandestinamente. En este medio aparecen varias de sus investigaciones, entre ellas *¿Quién mató a Rosendo?*.

Daniel Moyano: Publica la novela *El oscuro* (Sudamericana, Buenos Aires). Con esta novela gana el Premio Internacional de Novela “Primera Plana-Sudamericana”; el jurado lo integraron Leopoldo Marechal, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez.

Con *Una luz muy lejana* obtiene el Premio del Fondo Nacional de las Artes.

Francisco Urondo: Publica la obra crítica *Veinte años de poesía argentina, 1940-1960* (Galerna, Bs. As.). Aparece *Adolecer y Crónica del T. C.*

Copi: Elabora su primera pieza teatral: *La journée d'une rêveuse (El día de una soñadora)*, la puesta en escena es del argentino Jorge Lavelli; Copi seguirá ligado a él en adelante. Recopilaciones de sus historietas en francés: *Copi; Los pollos no tienen sillas* (Ed. argentina: Jorge Alvarez), *Y yo, ¿por qué no tengo una banana?*; *Las viejas putas; La mujer sentada*.

Néstor O. Perlongher: Empieza la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se relaciona con militantes del grupo Política Obrera (PO), agrupación que luego se convertirá en el Partido Obrero.

1969 Juan Rodolfo Wilcock: Empieza a traducir al italiano *Finnegan's Wake* de J. Joyce.

Antonio Di Benedetto: Es condecorado como Caballero Oficial de La Orden del Mérito por el Gobierno de la República de Italia.

Rodolfo Walsh: En marzo publica su última “producción periodística” para *CGT*, *Vuelve la secta del gatillo y la picana*. En mayo aparece un fragmento de *¿Quién mató a Rosendo?* bajo el título *Qué es el vandomismo*. *¿Quién Mató a Rosendo?* se convierte en *best-seller*. Durante los próximos dos años aparecerán esporádicas colaboraciones en *Georama*, *Siete Días*, *Panorama* y *La Opinión*.

Héctor Bianciotti: Publica *Celle qui voyage la nuit (Detrás del rostro que nos mira)*. Fue escrita en español y traducida al francés.

Francisco R. Urondo: Concluye la obra de teatro *Archivo de Indias*. Participa como jurado en el Premio Casa de las Américas.

Oswaldo Lamborghini: Aparece *El Fiord* (Chinatown, Bs.As.). De circulación clandestina, durante mucho tiempo se lo podía conseguir en una sola librería de Buenos Aires.

1970 Rodolfo Walsh: A partir de este año milita en las Fuerzas Armadas Peronistas. Enseña periodismo en las villas miseria de Buenos Aires; resultado de esa experiencia es el *Semanario villero*, por él editado, del que no se conocen ejemplares.

Héctor Bianciotti: Publica *Les Autres, un soir d'été*, en Gallimard. Obra de teatro no editada en español.

Daniel Moyano: Recibe la beca de la Fundación Guggenheim de Nueva York. Aparecen *Mi música es para esta gente* (Monte Ávila, Caracas) y *Final para una tragedia*, (Cartón de poesía, Tucumán).

Copi: Publica la obra de teatro *Eva Perón*.

Roberto Santoro: Publica *Uno más uno humanidad*, (Ediciones Dead Weight).

Néstor O. Perlongher: Colabora como periodista en la Editorial Atlántida. Cambia de carrera, ingresando a Sociología.

1971 Antonio Di Benedetto: Recibe la medalla de oro de la Alianza Francesa, en reconocimiento a su trayectoria. Invitado por el Gobierno de África del Sur, recorre ese país.

Haroldo Conti: Viaja a Cuba como jurado de narrativa para el Concurso Casa de las Américas. Su novela *En vida* gana el Concurso Barral Editor; el jurado lo integraban Vargas Llosa y García Márquez. Esta obra se edita en Barcelona.

Francisco Urondo: Aparece *Larga Distancia*, (Antología, España).

Copi: Publica *El homosexual o la dificultad de expresarse*, obra de teatro en la que participa como actor.

Roberto Santoro: Aparecen en Editorial Papeles de Buenos Aires *Literatura de la pelota*, recopilación sobre el tema del fútbol y *A ras del suelo*.

Néstor O. Perlongher: Se incorpora al Frente de Liberación Homosexual. Rompe relaciones con el PO, porque este partido no se pronuncia a favor de los homosexuales.

1972 Juan Rodolfo Wilcock: Publica *Lo steroscopio dei solitari* y *La sinagoga degli iconoclasti*, (Adelphi, Milán).

Haroldo Conti: Sus obras se traducen al ucraniano. Es autor del guión para la película *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* que comienza a rodar en La Rioja (no fue terminada hasta 1977). El paisaje riojano lo impresiona mucho, esto será recogido, luego, en *Mascaró*. Rechaza la beca Guggenheim fundamentando en una carta su actitud.

Héctor Bianciotti: Aparece *Ce moment qui s'acheve*, (Denoe).l.

Francisco Urondo: Aparece su obra completa, *Todos los Poemas*, incluidos dos libros inéditos. Se publica *La Patria Fusilada* (Cuadernos de Crisis) que trata sobre los fusilamientos en Trelew.

Copi: Con la breve novela *L'Uruguayen (El uruguayo)* inicia su producción narrativa.

Roberto Santoro: Publica *Desafío* (Editorial Gente de Buenos Aires), una tragedia musical titulada *En esta tierra lo que mata es la humedad*, representada en Buenos Aires y *En esta tierra - canciones-*.

Néstor O. Perlongher: Funda, dentro del Frente de Liberación Homosexual, el Grupo Eros, siendo el portavoz de una línea "ultraizquierdista". Es cofundador del Grupo Política Sexual.

1973 Juan Rodolfo Wilcock: Aparecen *I due allegri* (Adelphi) y *Il tempio etrusco* (Rizzoli).

Antonio Di Benedetto: Es invitado por el Gobierno de Alemania Occidental; recorre toda Europa dictando conferencias para cur-

sos universitarios. Es miembro fundador del Club de los XII de Buenos Aires, destinado a premiar anualmente la mejor obra narrativa publicada en el país.

Haroldo Conti: Escribe ininterrumpidamente durante nueve meses *Mascaró, el cazador americano*.

Rodolfo Walsh: Se incorpora a la organización Montoneros donde será responsable de la inteligencia. Participa en el proyecto del diario *Noticias* (órgano de difusión de Montoneros que llegó a editar 130.000 ejemplares diarios). Aparece la versión en libro de *Caso Satanowsky*, y se estrena la versión cinematográfica de *Operación Masacre*, dirigida por Jorge Cedrón. La película había sido rodada clandestinamente durante 1971.

Héctor Bianciotti: En España, se publica *Ritual* (Tusquets) aparecida un año antes en francés con el título de *Ce moment qui s'acheve*.

Francisco R. Urondo: Es Jefe del Departamento de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Copi: Aparece la pieza teatral *Las cuatro gemelas*.

Roberto Santoro: Se publica *Poesía en general*, (Editorial Papeles de Buenos Aires), *Cuatro canciones y un vuelo* (Editorial Gente de Buenos Aires) y *Las cosas claras* (Anti-libros La trenza loca).

Osvaldo Lamborghini: Aparece la breve novela *Sebregondi retrocede* (Ed. Noé). Combinando sus oficios de escritor, psicoanalista y periodista, integra, junto a Germán García, Luis Guzmán, Jorge Quiroga, entre otros, el Comité de Redacción de la revista *LITERAL* (hasta el N° 2/3 de 1975), donde publica textos críticos y poemas. Durante el resto de la década sus publicaciones fueron casuales; sus dos grandes poemas *Los Tadeys* y *Die Verneinung* (*La negación*) aparecieron en revistas norteamericanas.

Néstor O. Perlongher: En el Semanario *Así* aparece una entrevista donde declara públicamente su condición homosexual. Apoya activamente la elección de Héctor Cámpora. Aparecen sus primeros textos políticos en la revista *Somos*, publicación del F. L. H., de la cual es miembro editor.

1974

Juan Rodolfo Wilcock: Se publican las 34 poesías de amor que integrarán el volumen *Italianisches Liederbuch*. Publica la colección de cuentos titulada *El Caos* (Sudamericana).

Antonio Di Benedetto: Obtiene la beca de la Fundación John Simon Guggenheim, New York, como autor de obras de imaginación en prosa. Premio de la Orden del Ladrillo, Buenos Aires.

Haroldo Conti: Se desempeña como jurado por segunda vez en el Concurso de Casa de las Américas. Dicta conferencias invitado por el Instituto Nacional de Cultura Peruana. Jurado en un concurso de cuentos organizado por la Dirección de Cultura de la provincia de Córdoba. Impugna el IV Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana, a celebrarse en Colombia, por el tono oficialista del mismo.

Rodolfo Walsh: Se clausura *Noticias* después de la muerte de Perón.

Daniel Moyano: Publica la novela *El trino del diablo* (Sudamericana, Buenos Aires) y el libro de cuentos *El estuche del cocodrilo* (Ediciones del Sol, Buenos Aires).

Francisco R. Urondo: Publica la novela *Los pasos previos*, que fue recomendada por el jurado (entre sus miembros estaba Rodolfo Walsh) para el Premio Casa de las Américas. Aparece *Vera-neando*. En ese tiempo se incorpora a la organización Montoneros.

Copi: Aparece *Loretta Strong*, obra de teatro en la que interviene como actor.

Roberto Santoro: Aparecen las canciones *Lo que no veo no lo creo*, con música y voz de Jorge Cutello.

Néstor O. Perlongher: Es secretario de redacción y correspondencia para la Confederación General Económica.

1975

Juan Rodolfo Wilcock: Publica la novela epistolar *L'ingegnere*, (Rizzoli) inspirada en la experiencia vivida en Mendoza en el año '43.

Antonio Di Benedetto: Es elegido miembro de la Academia Argentina de Letras.

Haroldo Conti: Su novela *Mascaró, el cazador americano* gana el Premio Casa de Las Américas; se edita simultáneamente en Cuba y en Buenos Aires. Colabora asiduamente en la revista *Crisis* y en el suplemento cultural del matutino *Clarín*. Aparece su tercer tomo de cuentos *La balada del álamo carolina*.

Héctor Bianciotti: Tusquets publica *Los desiertos dorados*.

Copi: Trabaja como actor y es responsable de la puesta en escena de la pieza teatral *La pirámide*.

Roberto Santoro: Publica *No negociable*, Carpeta (Editorial Papeles de Buenos Aires).

Oswaldo Lamborghini: Publica *Neibis*, relato que testimonia su afición por la corriente crítica telqueliana.

Néstor O. Perlongher: Obtiene su licenciatura en Sociología. Pasa tres meses en prisión, acusado de posesión de estupefacientes para consumo personal.

1976 **Juan Rodolfo Wilcock:** Publica *Frau Teleprocu* (Adelphi), serie de misceláneas y relatos cortos, escrito en colaboración con Francesco Fantasia.

Antonio Di Benedetto: El 24 de marzo pierde la libertad. Fue detenido por los militares en la redacción del diario *Los Andes* de Mendoza. La reclusión de Di Benedetto duró 17 meses y siete días y tuvo por escenario el Liceo Militar de Mendoza y la Cárcel Modelo de La Plata. Su amiga, la pintora Adelma Pedroni, organizó la protesta de intelectuales de todo el mundo contra su detención, que encabezó el Premio Nobel Heinrich Böll. Se le otorga por segunda vez la "faja de honor" de la SADE, por *El juicio de Dios*.

Haroldo Conti: El 5 de mayo es secuestrado por un grupo armado de su domicilio y nunca más se vuelve a saber de él. Su nombre figura entre los "desaparecidos". Tenía 51 años.

Rodolfo Walsh: Tras el golpe militar y luego de la muerte (en combate) de su hija Vicky, empieza a escribir desde la clandestinidad, con textos mimeografiados y distribuidos por correo de forma anónima o de mano en mano. Al no estar de acuerdo con la conducción de Montoneros, se retira... los del '76, arma el esque-

ma de la carta que escribirá para el primer aniversario del gobierno militar.

Daniel Moyano: En los primeros días del golpe militar es encarcelado. No hay ninguna acusación. Al ser liberado, emprende el exilio hacia España con su mujer y sus hijos.

Francisco R. Urondo: Muere en un enfrentamiento con fuerzas de la dictadura. Tenía 46 años. En diciembre, su hija mayor Claudia Josefina y su marido fueron desaparecidos.

Copi: Publica la novela *Le Bal des Folles (El baile de las locas)*.

1977 **Antonio Di Benedetto:** El 3 de septiembre, ante el alcance que tomaron los reclamos, los militares lo dejaron en libertad. Establecido temporariamente en Bs. As., publica cuentos en las secciones literarias de *La Nación*, *La Prensa*, *La Opinión*, etc.

Primeras disertaciones sobre literatura fantástica en la Universidad de Rennes, que seguirán en las de Tours y Sorbonne.

Rodolfo Walsh: El 25 de marzo, el mismo día que enviaba las copias de la Carta (*Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*), fue emboscado y muerto. Tenía cincuenta años.

Héctor Bianciotti: Tusquest publica *Detrás del rostro que nos mira*. En ese mismo año aparece en Francia *Le traité de saisons, (La busca del jardín)*, por la que recibió el Premio Médicis a la mejor novela extranjera.

Daniel Moyano: A partir de este año desempeña en el exilio diferentes trabajos; es obrero en una fábrica de maquetas durante 7 años.

Roberto Santoro: Fue secuestrado en el mes de junio. Permanece desaparecido. Tenía 38 años.

Néstor O. Perlongher: Es asistente social escolar en la Dirección de Psicología del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires (Partido de La Matanza).

1978 **Juan Rodolfo Wilcock:** Muere el 16 de marzo en Lubiano di Bagno Regio, cerca de Viterbo, a los 59 años de edad. Se publican póstumamente *Il libro dei Mostri* (Adelphi), *L'abominevole Donna delle nevi e altre commedie* (1982) y *Le nozze di Hitler e María*

Antonietta nell'Inferno (en colaboración con Francesco Fantasia, 1985)

Antonio Di Benedetto: Instalado en España es designado presidente del Consejo de Redacción del semanario *Consulta*. Escribe regularmente, sobre temas literarios, para dos diarios de Buenos Aires: *La Prensa* y *Clarín*.

Héctor Bianciotti: *La busca del jardín* se publica en español.

Copi: Aparece la pieza teatral *La copa del mundo*, obra de contenido político, que denuncia de manera irrisoria el uso que hizo la Junta Militar del mundial de fútbol. También aparecen *La sombra de Wenceslao* (teatro) y el libro de cuentos *Une Langouste pour deux* (*Una langosta para dos*).

Néstor O. Perlongher: Redacta informes sobre la represión a los homosexuales. Para hacerlos circular, los firma con seudónimos.

1979 **Antonio Di Benedetto:** Gana con *Zama* el Premio de Roma "Italia-América Latina".

Copi: Aparece su única novela escrita en castellano *La vida es un tango* y la novela inédita en español *La Cité des Rats*.

Roberto Santoro: Se publica *De Santoro*, un homenaje al escritor realizado en Madrid por poetas, escritores y artistas en general represaliados en Argentina (Ediciones del Rescate).

1980 **Oswaldo Lamborghini:** Publica *Poemas* (Edic. Tierra Baldía, Bs. As.)

Néstor O. Perlongher: Edita su primer libro *Austria-Hungría* (Ed. Tierra Baldía).

1981 **Antonio Di Benedetto:** Recibe la beca de la Fundación MacDowell de Estados Unidos. Reside en Nueva Inglaterra. Realiza trabajos de traducción del francés al castellano.

Héctor Bianciotti: Obtiene la nacionalidad francesa.

Daniel Moyano: Publica la novela *El vuelo del tigre* (Legasa Literaria, Madrid).

Copi: Aparece la obra de teatro *La torre de la defensa*.

Oswaldo Lamborghini: Se radica en Barcelona y dedica la mayor parte de su tiempo a la escritura. Es probable que allí mismo surja su pequeña novela *Sebregondi se excede*, hallada entre sus papeles póstumos.

Néstor O. Perlongher: Se lo detiene en varias ocasiones por aplicación de edictos policiales; en la ciudad de Mendoza es golpeado. Emigra a San Pablo. Allí publica su primer artículo en portugués, en la revista anarquista *O Inimigo do Rei*.

1982 **Antonio Di Benedetto:** Es invitado por la Asociación de Escritores de Guatemala donde pronuncia conferencias. Premiado en el Concurso de Cuentos del Círculo de Lectores de Buenos Aires.

Héctor Bianciotti: Publicación de *L'amour n'est pas aimé* (Gallimard, París).

Daniel Moyano: Publica *La espera y otros cuentos* (C.E.A.L., Buenos Aires).

Copi: Publica *La Guerre des Pedés*, novela inédita en español.

Oswaldo Lamborghini: Regresa muy enfermo a la Argentina y se instala en Mar del Plata. Convalesciente, escribe su novela *Las hijas de Hegel*, no publicada en su momento. Luego de un tiempo, regresa a Barcelona.

Néstor O. Perlongher: Escribe el poema *Cadáveres*. Comienza su curso de posgrado en Antropología Social en la Universidad de Campinas. Colabora en la revista feminista *Persona*. Escribe una serie de artículos manifestando su oposición a la Guerra de las Malvinas.

1983 **Antonio Di Benedetto:** Colabora como crítico de arte en la revista *Arteguía*, de Madrid. Empieza a publicar en los diarios *El Comercio*, de Lima, y *Excelsior*, de México. Premiado en el Concurso Literario "Ciudad de Valencia-Editorial Prometeo". Premiado en el Concurso de Cuentos "Puerta de Oro", de Madrid. Desde Buenos Aires, las autoridades del PEN Club Internacional, Centro Argentino le comunican que se le entregará la Pluma de Plata de la Institución. Publicación de *Cuentos del exilio*.

Héctor Bianciotti: *El amor no es amado* aparece en español. Este libro recibe el premio al Mejor Libro Extranjero. Aquí se da la

transición del español al francés ya que *La barca en el Néckar*, es el primer cuento que escribe íntegramente en francés.

Daniel Moyano: Aparece la novela *Libros de navíos y borrascas* (Legasa, Buenos Aires).

Copi: Publica el libro de cuentos *Virginia Woolf a encore frappé* (*Virginia Woolf ataca de nuevo*), y la obra de teatro en la cual actúa, *La heladera*.

Néstor O. Perlongher: Empieza a colaborar en la revista *El Porteño*.

1984 **Antonio Di Benedetto:** Regresa a la Argentina para instalarse en forma definitiva. En Mayo, se le tributa un homenaje en el Centro Cultural General San Martín. Se lo elige miembro de número de la Academia Argentina de Letras. Se lo nombra asesor del Ministerio de Cultura de la Nación.

Néstor O. Perlongher: Participa en la Comisión pro-Libertades Cotidianas que junto a la revista *Cerdos y Peces*, inicia una campaña de firmas exigiendo la derogación de los edictos policiales.

1985 **Antonio Di Benedetto:** Recibe el Premio Esteban Echeverría otorgado por Gente de Letras. Publicación de la novela *Sombras nada más*.

Héctor Bianciotti: Aparece su primera novela escrita íntegramente en francés, *Sans la miséricorde du Christ*, publicada por Gallimard, que recibe el Premio Fémina.

Daniel Moyano: Recibe el Premio "Juan Rulfo" (París) por el cuento *Relato del halcón verde y la flauta maravillosa*. Entre los integrantes del jurado se destacan Augusto Monterroso, Severo Sarduy y Roa Bastos.

Copi: Aparece *La noche de madame Lucienne*, obra de teatro.

Oswaldo Lamborghini: Muere en Barcelona el 18 de noviembre a los 45 años de edad.

Néstor O. Perlongher: Empieza a colaborar en el diario *Folha de São Paulo*.

1986

Antonio Di Benedetto: Recibe el Gran Premio de Honor otorgado por la SADE. Enferma gravemente, debiendo sus allegados solicitar préstamos a la SADE y a la Asociación de Periodistas para pagar los remedios. Muere en octubre a la edad de 64 años.

Néstor O. Perlongher: Obtiene el Master en Antropología Social, su tesis se titula *O negócio do michê. Prostituição viril em São Paulo*.

1987

Héctor Bianciotti: *Sin la misericordia de Cristo* aparece en Tusquets traducida al español.

Daniel Moyano: En la Universidad de Cádiz dicta un curso sobre literatura argentina y coordina un taller de creación literaria. En Móstoles (Madrid) dirige otro taller literario.

Copi: Publica la novela *L'Internationale Argentine*. Murió en París el 14 de diciembre, a los 48 años. Poco antes de morir regresó fugazmente al país y pasó algunos días en La Paloma, Uruguay.

Roberto Santoro: *Roberto Santoro*, Antología Poética (selección y notas de Antonio Aliberti, Fundación Argentina para la Poesía, Tomo N° 11, 1987).

Néstor O. Perlongher: Aparece su segundo libro de poesía *Alambres* (Ed. Último Reino), por el que recibe el Premio de Literatura "Boris Vian" (los miembros del jurado fueron entre otros, Nicolás Rosa, Héctor Libertella, Tomás E. Martínez). Se publican en San Pablo *O negócio do michê* y *O que é AIDS*.

1988

Daniel Moyano: Participa en el Encuentro de Escritores Narrativa 80, que tuvo lugar en Oviedo. Además, en esta misma ciudad imparte con Carlos Mamonde, el curso "Literatura y política argentina". Reescribe *El trino del diablo* que es editado junto a otros cinco relatos, bajo el título *El trino del diablo y otras modulaciones* (Ediciones B, Barcelona).

Copi: *Une visite inopportune (Una visita inoportuna)* obra de teatro editada póstumamente.

Oswaldo Lamborghini: Se edita el primer tomo de su obra completa, *Novelas y cuentos*, con prólogo de César Aira, que recoge publicaciones dispersas y manuscritos inéditos (Ediciones del Serbal, Barcelona).

Néstor O. Perlongher: Publica *El Fantasma del SIDA* (Ed. Puntosur).

1989 Héctor Bianciotti: Aparece el primer tomo de un relato de tono autobiográfico que llega hasta su partida de Argentina: *Ce que la nuit raconte au jour*.

Daniel Moyano: De marzo a junio dirige un taller literario en la ciudad de Oviedo. Trabaja como crítico literario para el diario madrileño *El Mundo*, en su suplemento de cultura "La Esfera", tarea que desempeñará hasta 1992. Publica *Tres golpes de timbal*, novela, (Alfaguara Hispánica, Madrid).

Néstor O. Perlongher: Se edita *Hule* (Ed. Último Reino). Aparece su cuento *Evita Vive* en *El Porteño*; éste provoca una polémica en la que intervienen ediles justicialistas y radicales.

1990 Daniel Moyano: Recibe el Premio "Boris Vian" en Buenos Aires por *Tres golpes de timbal*. Imparte clases de divulgación literaria en institutos de bachillerato de Madrid, Oviedo, Móstoles y Cádiz. El Ministerio de Educación de Francia eligió su novela *Libro de navíos y borrascas* para los cursos de Agregación, y por esta causa, da conferencias en las universidades de Limoges, Toulouse, Bordeaux, Tours, París-Sorbonne, Montpellier, etc. Participa en el Encuentro Latinoamericano de Escritores, organizado en Buenos Aires por la Secretaría de Cultura.

Copi: *Les escaliers du Sacré-Coeur* (*Las escaleras del Sagrado Corazón*), obra de teatro editada póstumamente.

Néstor O. Perlongher: Edita *Parque Lezama* (Sudamericana). Publica en la revista *Chimères*, dirigida por Deleuze y Guattari.

1991 Daniel Moyano: Da un curso de tres meses para alumnos de bachillerato dentro del programa europeo "Entrar en la leyenda" organizado conjuntamente por los Ayuntamientos de Madrid y de París y el Ministerio de Cultura español. Participa en los II Encuentros Hispanoamericanos de la Fundación Municipal de Cultura de Oviedo.

Néstor O. Perlongher: Se edita *Aguas Aéreas* (Ed. Último Reino). Dicta un curso en el Colegio Argentino de Filosofía sobre "Las formas del éxtasis".

1992 Héctor Bianciotti: *Le pas si lent de l'amour* continúa con el relato autobiográfico, contando su aventura europea. Ambos fueron publicados por Grasset.

Daniel Moyano: Muere el 1º de julio en Madrid, a la edad de 62 años. Dejó escritas una novela corta, *El sudaca en la corte*, una colección de relatos musicales y una novela, *Dónde estás con tus ojos celestes*.

Néstor O. Perlongher: Muere en San Pablo, el 26 de noviembre a los 43 años. Se publica *El chorreo de las iluminaciones* (Ed. Pequeña Venecia, Caracas).

1993 Héctor Bianciotti: *Lo que la noche cuenta al día* aparece en Tusquets traducido.

1994 Osvaldo Lamborghini: Aparece el segundo tomo de su obra completa titulada *Tadeys* (Ediciones del Serbal, Barcelona).

Néstor O. Perlongher: Se publica *Lamé*, antología de su obra poética (Universidad de Campinas).

1996 Héctor Bianciotti: En enero de este año es elegido Académico de la Lengua por los miembros de la Academia Francesa. Ese mismo año es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Córdoba. Se realiza una segunda edición de *El paso lento del amor*.

1997 Rodolfo Walsh: Su compañera, Lilia Ferreyra, junto a un grupo de escritores, presentan ante la Cámara Federal un pedido de investigación para dar con el paradero del cuerpo y de las obras inéditas del escritor.

Osvaldo Lamborghini: Aparece el libro de poemas *Stegmann 533 'bla y otros poemas* (Edic. Mate, Buenos Aires).

Néstor O. Perlongher: Aparece el libro *Prosa plebeya*, recopilación de los ensayos del autor -1980-1992-, (Ed. Colihue).

La presente cronología fue elaborada consultando la siguiente bibliografía:

DIARIOS

- *CLARÍN, INFORMACIÓN GENERAL*, Buenos Aires, 3 de julio de 1992.
- *DIARIO DE POESÍA*, Año 9, N° 35, Buenos Aires, octubre de 1995.
- *EL PAÍS*, El País Cultural N°355, Año VII, N°355, Montevideo, 23 agosto de 1996.
- *LA NACIÓN, CULTURA*, Buenos Aires, 1° de febrero de 1998.
- *LA VOZ DEL INTERIOR, ARTES Y ESPECTÁCULOS*, Córdoba, 9 de julio de 1985.
- *LA VOZ DEL INTERIOR, POLÍTICA*, Córdoba, 16 de marzo de 1997.
- *PÁGINA/12, PRIMER PLANO*, Buenos Aires, 1° de noviembre de 1992.
- *EL PAIS*, Buenos aires, 23 de mayo de 1997.

REVISTAS

- CAPÍTULO 8, Cuadernos de la literatura argentina, *La poesía del '40*. Ed. C.E.A.L., Bs.As., Argentina, 1985.
- CAPÍTULO 11, Cuadernos de la literatura argentina, *La novela argentina contemporánea (I)*. Ed. C.E.A.L., Bs.As., Argentina, 1982.
- CAPÍTULO 49, La historia de literatura argentina, *La poesía: Generación del '40*. Ed. C.E.A.L., Bs.As.; Argentina, 1967.
- CAPÍTULO 53, La historia de la literatura argentina, *La generación del '55: los narradores*. Ed. C.E.A.L., Bs.As., Argentina, 1967.
- CAPÍTULO 55, La historia de la literatura argentina, *Las nuevas promociones: la narrativa y la poesía*. Ed. C.E.A.L., Bs.As., 1967.
- CAPÍTULO 125, La historia de la literatura argentina, *La narrativa entre 1960 y 1970*. Ed. C.E.A.L., Bs.As., Argentina, 1981.

- CAPÍTULO 135, La historia de la argentina, *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Ed. C.E.A.L., Bs.As.; Argentina, 1982.
- CAPÍTULO 145, La historia de la literatura argentina, *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Ed. C.E.A.L., Bs.As., Argentina, 1982.
- *CRISIS, N° 42*, mayo de 1986.
- *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS 563*, Impresos y Revistas S.A. Madrid, España, mayo de 1997.
- *EL OJO MOCHO*, Revista de Crítica cultural. Año VII, N° 9/10, Bs.As., otoño de 1997.
- *EL PERSEGUIDOR*, Revista de Letras. Lugar Editorial S.A., Año II, N°3, Primavera-Verano 1996.
- *TRAMAS*, para leer la literatura argentina, *Rodolfo Walsh*. Vol.I, N°1, Ediciones del Caminante, Córdoba, Argentina, 1995.

LIBROS Y ARTÍCULOS

- AA.VV.: *Historia de la Literatura argentina*. C.E.A.L. Tomos IV y V, Buenos Aires, 1980.
- Aira, César: *Copi*, Editorial Beatriz Viterbo, Rosario, 1991.
- Conti, Haroldo: *Cuentos Completos*, Ed. EMECÉ; Buenos Aires, 1994.
- Chiadhe, Rubén: *El '60 Poesía Blindada (Antología)*, Editorial GenteSur S.A., Buenos Aires, 1990.
- Di Benedetto, Antonio: *Páginas de Antonio Di Benedetto*, Introd. de Graciela Maturo. Ed. Celtia, Buenos Aires, 1987.
- Gil Amate, Virginia: *Daniel Moyano: La búsqueda de una explicación*, Departamento de FILOLOGÍA ESPAÑOLA, Universidad de Oviedo; 1993.
- Lamborghini, Osvaldo: *Novelas y cuentos*, Prólogo de César Aira. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988.
- Moyano, Daniel: *El oscuro*, Ediciones Del Sol, Buenos Aires, 1994.
- Perlongher, Néstor: *Prosa Plebeya (Ensayos 1980-1992)*, Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, Ed. Colihue, Buenos Aires, 1997.

- Restivo, Néstor y Sánchez, Camilo: *Haroldo Conti, con vida*, Editorial Nueva Imagen S.R.L., Buenos Aires, 1986.
- Romano, Eduardo: *Haroldo Conti, Mascaró el cazador americano*. Ed. Hachette, Buenos Aires, 1986.
- Schmidt, Alejandro: *Santoro-no negociable*, Revista TRAMAS, para leer la literatura argentina N°7, 1997.
- Orgambide, Pedro y Yahni, Roberto: *Enciclopedia de la literatura argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

*Esta cronología fue especialmente preparada para Tramas...
por María Soledad Boero, Claudio Díaz, Ana García Armesto
y Tania Mastronardi.*

J. R. Wilcock

La literatura antiperonista de J. R. Wilcock

por Daniel Balderston

La diáspora latinoamericana de los últimos años ha hecho que muchos intelectuales latinoamericanos se encuentren dispersos por el mundo, en muchos casos integrados a sus nuevos países a la vez que añoran la patria que tuvieron que dejar. Es una historia antigua, en realidad: vale recordar el ejemplo de Rafael Landívar, jesuita guatemalteco que escribió su *Rusticatio mexicana* en Viena a fines del siglo XVIII. Otro ejemplo notable: El poeta y narrador argentino Juan Rodolfo Wilcock, quien desde Italia, donde vivió los últimos veinte años de su vida, escribió una serie de obras en italiano, en muchas de las cuales medita sobre la patria lejana. Su novela *L'ingegnere*, por ejemplo, retrata a un joven ingeniero muy culto que trabaja en la reconstrucción del ferrocarril trasandino, quejándose de su soledad (y alimentándose de un manjar singular: la carne de los niños de sus vecinos): una evidente revalorización del tópico más importante de la literatura argentina, “civilización y barbarie”.

Wilcock se fue de la República Argentina en 1954, para nunca volver.

Como muchos escritores argentinos, sufrió profundos disgustos durante el primer peronismo, y su antiperonismo se ve inscrito en su obra de ese momento y de los años siguientes, de manera menos sutil que en los casos estudiados recientemente por Andrés Avellaneda en *El habla de la ideología* (donde dedica ensayos a las obras de ficción de Bustos Domecq, el primer Cortázar, Martínez Estrada y Anderson Imbert). Avellaneda muestra que el antiperonismo de estos escritores se expresa soslayadamente en la manera de retratar a los personajes populares y en el tratamiento de códigos lingüísticos y sociales. Declara que el contenido antiperonista rara vez se expresa directamente en estos escritores. En cambio, Wilcock se declara claramente antiperonista al publicar en primera plana de su revista de poesía, *Disco*, en 1946, esta frase de Tocqueville sobre el despotismo y la libertad: “El despotismo me parece particularmente terrible en tiempos de democracia. Yo creo que en cualquier época habría amado la libertad, pero en esta época nuestra me siento más bien inclinado a adorarla”¹ El cuento que Wilcock le dedica a Evita, *Casandra*,

quiere denunciar de manera inequívoca el ambiente de tortura, degradación y violencia que su autor siempre asoció con el peronismo.

En el cuento, el cual es evidentemente una reescritura de *La lotería en Babilonia*, de Borges, Casandra, quien “fue en un principio una vagabunda similar a esas miles de desdichadas, jóvenes y viejas, que habiendo perdido la razón recorren de día nuestros caminos cantando melodías que por un error creemos tradicionales” (p. 163)², pasa a tener funciones importantes en el Arcontado de Entretenimientos y luego a ser el árbitro supremo no sólo de los gustos, sino de la vida y la muerte de sus súbditos. Estos se preguntan cómo ha podido subir a una posición de tanto poder: “¿Acaso alguna mujer llegó jamás a gozar de semejante predominio entre nosotros? No; por lo tanto, ¿no es natural que para lograr ese fin inaudito utilizara métodos que por fuerza deben de parecer inauditos?” (p. 162).

El método inaudito de Casandra (y aquí la influencia del cuento de Borges se hace patente) es su aparente falta de método, su arbitrariedad exquisita. Si un día admira la bufanda colorada que lleva un suplicante y le regala una suma fabulosa de dinero, al día siguiente los suplicantes que aparecen llevando bufandas coloradas pierden dientes, cejas, uñas. Cuando comienza a regalar torturas y muertes en vez de riquezas a los suplicantes, el número

de éstos aumenta, sobre todo de los pobres, “los que no tenían nada que perder, salvo un cuerpo habituado a la desdicha” (p. 166). Comenta el narrador: “Casandra, desde las tinieblas de su demencia, conforma a todos desconcertando a todos” (p. 161). El caos, como bien se nota en otro cuento de Wilcock, agrada a la gente, rescatándolos de la monotonía de la vida cotidiana³.

Casandra, por ser imprevisible en sus acciones y sus palabras, suscita reacciones contradictorias (y se contradice a sí misma). Su lenguaje peculiar, amalgama de idiomas desconocidos y olvidados, despierta la admiración de los lingüistas, quienes escriben “libros y tesis de doctorado sobre sus modalidades lingüísticas... Ninguno de estos estudios concuerda con ningún otro; y esta es tal vez la casualidad más notable de Casandra: suscitar opiniones que nadie comparte, que nadie quiere ni siquiera escuchar, mucho menos leer” (p. 161). Frase que recuerda la multiplicidad de reacciones ante *La razón de mi vida*, libro tratado como escritura sagrada por algunos, como tejido irrisorio de mentiras por otros.⁴ Otra astucia más cruel de Wilcock: al escribir que todos afirman que Casandra es extranjera por los defectos de pronunciación y los giros foráneos en su habla, pero que todos le atribuyen nacionalidades diferentes, nos podría recordar la variedad de opiniones suscitada por el habla del asesino en *The*

Murders in the Rue Morgue de Poe, quien resulta ser orangután.

Los chismes que se cuentan de Casandra —su origen dudoso, su pasado de vagabunda, su vanidad, su fascinación por los vestidos y las “posturas memorables” (p. 162)— nos recuerdan forzosamente los chismes que circulaban en torno a Evita⁵. Hasta su aparente belleza es motivo de dudas: “Despojada del aparato que la rodea, ¿qué quedaría de su belleza?. Su pelo teñido, su nariz aguileña, sus dientes protuberantes y sus demás defectos hasta podrían, aunque esto sólo es una suposición y el pasado ha demostrado que no es posible forjar impunemente suposiciones, hasta podrían inspirar repugnancia a los amantes que hoy se arrojan a su paso” (p. 164)⁶. De Casandra se dice que “las ofrendas particulares que recibe son a veces valiosas, pero ella las gasta inmediatamente en locuras y trapos. El resto pertenece al Arcontado de Entretenimientos... Por otra parte, las riquezas no le interesan; sólo goza con el poder, con la arbitrariedad”, todo lo cual nos quiere recordar lo que decían las malas lenguas de Evita y su Fundación⁷.

En suma, *Casandra* nos ofrece la imagen de una mujer que fascina al narrador y a sus parientes por la astucia con que maneja el poder, utilizando una mezcla de generosidad y crueldad que escapa a toda regla, en un comportamiento loco e injusto. Los juicios de los admiradores de Casandra —de que

es bella, interesante, inteligente— se presentan como comentarios interesados. Cuando los admiradores dicen, por ejemplo, “que a su lado uno siente lo que no se siente al lado de ninguna mujer... los detractores se dicen sardónicamente en voz baja: la esperanza de hacerse rico” (p. 164). El sentimiento que más inspira Casandra en el narrador es el miedo: el cuento termina a las cuatro de la tarde, cuando todos miran nerviosamente el reloj, sabiendo que a esa hora “Casandra acomoda alrededor del trono sus velos, sus colas de encaje y sus armiños, y ordena que entren los suplicantes” (p. 167).

Otro cuento de Wilcock que toca de manera tangencial el gobierno peronista es *La noche de Aix*, relato de un argentino, Falcone, que vive en Francia, donde sueña con la patria lejana. Sueña con un bombardeo de Buenos Aires: “Era una revolución contra el dictador, que en el sueño se llamaba Conejo, y la población daba grandes muestras de entusiasmo. Falcone paseaba solo entre multitudes aterradas aunque dichosas; dos o tres bombas caían cerca de él, pero pronto aprendía a eludir sus efectos” (pp 112-113). La referencia evidente es el bombardeo de la Plaza de Mayo el 16 e junio de 1955, preludio de la “Revolución Libertadora”. Como se ve, Wilcock elude mencionar directamente a Perón, aunque logra insultarlo llamándolo Conejo⁸.

Wilcock, como ya he dicho, se fue de la Argentina en los últimos años del primer peronismo y no regresó nunca aun después de la llamada "Revolución Libertadora". Se alejó no sólo del país, sino también del idioma, convirtiéndose en un escritor italiano de primer orden. Pero, a pesar de todo, siguió siendo profundamente argentino en la temática de sus obras y en ese cosmopolitismo irreverente que aprendió de Borges. Antes de alejarse del todo del

idioma español, mientras vivía en Londres escribiendo notas sobre literatura inglesa para la revista literaria porteña *Ficción*, escribió un fascinante poema explicando su exilio y su obsesión con la patria. *De un argentino a la República*, escrito en 1957 y publicado ahora gracias a la gentileza del hijo del escritor, Livio Bacchi Wilcock, es un poema de amor no correspondido: un poema político que revaloriza el lenguaje convencional de la poesía amorosa⁹.

De un argentino a la República

Como una mujer joven dormida en la tormenta,
como una anestesiada sobre la tierra esférica,
te vi desnuda y sucia tendida sobre América
mostrando entre tus restos de túnica harapienta
tus ríos, tus montañas plagadas de ratones,
Buenos Aires roído de herrumbre y de ladrones
y en cada arroyo seco una osamenta.

Vi en tus ciudades damas mordidas por chacales
y en el medio del campo carteles con consignas;
de noche se escuchaban carcajadas malignas
por las calles desiertas de algunos arrabales,
o al pasar por la esquina de un café transparente
la voz de un atorrante que insultaba a la gente
por la red de las radios oficiales.

¿Y es ésta la República, pensé, que tanto amabas,
la alumna distinguida de Inglaterra y de Francia?
¿Son éstas las provincias que pintaste en la infancia,
las plazas, con estatuas donde te enamorabas?
Acostada entre víboras esa inmensa mujer
bajos las nubes, bajo las lluvias, ¿puede ser
tan al revés de lo que imaginabas?

Patria, me rechazaste sin mirarme siquiera,
preferías los besos de tus negros demonios;
estabas loca, loca, te adornabas con moños
que encontrabas tirados, como una basurera,
y me decías: "Vete, no quiero mamarrachos,
no quiero ni violines ni libros, quiero machos
que me estremezcan una vida entera."

Estabas orgullosa con tu nueva postura
de adúltera sin frenos, de novia del bandido
que se acuesta en la selva sin cambiar de vestido,
pero ya no cantabas, ni eras feliz, ni pura,
y cuando levantabas tus pupilas ya frías
hacia la luna azul de invierno repetías:
"Vete, vete, no quiero tu ternura."

Te dormías, enorme, sobre tus ríos lentos
con bagres y con frutas que navegan absortas,
sola y hecha una india con las polleras cortas,
mi tesoro, mi nido de lagunas y vientos;
decías que era el turno de amar a un asesino,
que si también los malos tramaban tu destino
también se merecían monumentos.

Nubes de hormigas negras deboraban tus senos
y tus pobres adornos colgaban en pedazos
entre los eslabones que te ataban los brazos
a una pared cubierta de retratos obsenos,
y aun así deslumbrabas a los Embajadores
mostrándoles tus deltas o tus bosques sin flores
o un volcán con relámpagos y truenos.

Y una tarde entendí que eras invulnerable,
que los hombres pasaban por tí sin conmoverte
porque les dabas vida como les dabas muerte;
que tu última razón era inconjeturable
frente a tu eternidad de mares y cascadas
y avalanchas de piedras y selvas incendiadas,
frente a tu mismo nombre intrasmutable.

Como el amante mira sobre el lecho a su amada
desnuda entre las sábanas aún cálidas, te vi
desde el Cabo de Hornos hasta Orán y Yaví
espléndida y dormida, y aparté la mirada,
débil de celos porque tu lecho no era el mío,
y en un barco extranjero me alejé por el Río
a esperar exilado tu alborada.

A esperar ese instante de lluvia y primavera,
cuando abriendo los ojos con vaga majestad
barrieras hacia el agua las ratas de ciudad
que te habían comido la vestimenta entera,
y adornada otra vez con tus constelaciones
contestaras el canto de las demás naciones
envuelta solamente en tu bandera.

Las dos comparaciones con que abre el poema ("*Como una mujer joven dormida en la tormenta, / como una anestesiada sobre la tierra esférica*") proponen ya una doble lectura. Dos versiones de la misma imagen: una romántica, la otra grotesca. La República Argentina es a la vez esa joven inocente ante el desastre inminente y una enferma cuyo sueño es el del "*patient etherised upon a table*" de Eliot. Los adjetivos del verso siguiente confirman esta yuxtaposición: "*te vi desnuda y sucia*". El resto de la estrofa nos presenta un paisaje corrompido: las montañas están "*plagadas de ratones*", los ríos de esqueletos, la ciudad de ladrones. La segunda estrofa continúa insistiendo en la degradación tanto del campo como de la ciudad, y revela el motivo de esta degradación: "*la voz de un atorrante que insultaba a la gente / por la red de las radios oficiales*". El insultador insultado: el vocablo "*atorrante*" (derivado, según Abad de Santillán, de aquel A. Torrent que hizo construir los desagües del Paseo de Julio, lugar que sirvió "*largo tiempo de habitación a gentes sin hogar y sin oficio*"¹⁰) establece distancia y desprecio hacia la figura del presidente odiado. Más adelante, en la séptima estrofa, al referirse a los carteles en las paredes con los retratos del presidente y su mujer, se negará otra vez a nombrarlos, calificando estos carteles sucintamente de "*retratos obscenos*".

Hasta aquí, el que habla es el yo; la República es el tú. Sin embargo en la tercera estrofa el yo se desdobra y se trata de tú, para recordar la infancia, el idealismo, el primer amor. Nótese que la imagen ofrecida de la República Argentina es altamente "europeizante": es "*la alumna distinguida de Inglaterra y de Francia*", colegiala que se encuentra ahora tirada a la intemperie o anestesiada en la mesa de operaciones, hasta "*acostada entre víboras*". El idealismo violentado del que habla, que será un elemento importante del resto del poema, se enuncia por primera vez en los versos del desengaño:

Acostada entre víboras esa inmensa mujer
bajo las nubes, bajo las lluvias, ¿puede ser
tan al revés de lo que imaginabas?

La imagen idealizada resulta ser el contrario absoluto de la mujer real, degradada: la diferencia insalvable entre las dos imágenes determinará más adelante la expulsión del poeta.

La cuarta estrofa repite las palabras adoloridas de un sinnúmero de poetas que sufren del amor no correspondido, con la diferencia de que la amada es la Madre Patria y los otros pretendientes los "cabecitas negras", que Wilcock retrata con un racismo abierto como "*negros demonios*". La Patria se convierte en prostituta, en basure-

ra; sus palabras implican un rechazo de toda la cultura europea en el país: "Vete, no quiero mamarrachos, / no quiero ni violines ni libros, quiero machos / que me estremezcan una vida entera". La cultura se presenta como andrógino o afeminado frente al nuevo ideal del negro demonio con sus consabidos atributos sexuales. La República, mientras tanto, se ve transformada por sus nuevos amores en "novia del bandido" y en "india con las polleras cortas", imágenes que remiten a los estereotipos de la literatura argentina del siglo pasado con su ecuación entre el indio y el gaucho malo y su insistencia en las mujeres fáciles que pasaban de un bando a otro. Al final de la sexta estrofa la República proclama "que era el turno de amar a un asesino, / que si también los malos tramaban tu destino / también se merecían monumentos", razonamiento repugnante para el que habla por el divorcio absoluto que propone entre la moralidad y la política. El poeta; amante rechazado, se identifica implícitamente con la tradición liberal que viene de Sarmiento y Alberdi y que quiere transformar el país según modelos foráneos. El país, mientras tanto, se muestra poco dispuesto a transformarse según sus designios, prefiriendo lo autóctono (el negro, el indio, la vida rural). Aunque el poeta insiste que la República no es "feliz, ni pura" tiene que reconocer que es indudablemente dueña de sí: enorme, fuerte, absorba en su nuevo amor.

La imagen de la mujer degradada en la séptima estrofa —devorada por hormigas negras (que recuerdan al famoso gaucho matrero de Eduardo Gutierrez), harapienta, atada con cadenas a una pared— podría hacernos pensar en la española del cuento de Wilcock *La engañosa*, cuyo cuerpo minado es nido no de "lagunas y vientos", sino de hormigas, dienteitos, trampas para conejos y descargas eléctricas¹. La ciudad se encuentra afeada con los "retratos obscenos" del presidente y su mujer, y el campo yermo, sin flores, lleno de hormigas. Pero a pesar de su degradación, la República deslumbra con su belleza salvaje —sus deltas, sus bosques sin flores, sus volcanes en erupción—, imágenes románticas de una naturaleza trágica.

En la octava estrofa, en mi opinión la mejor del poema, el hablante narra su descubrimiento de que la degradación no es transitoria, sino permanente. Ese descubrimiento se revela en tres adjetivos rimados: *invulnerable, inconjeturable, intransmutable*. La República es enorme, fuerte e indiferente: a sus ciudadanos "les dabas vida como les dabas muerte". Su naturaleza es feroz en su esencia: es una "eternidad de mares y cascadas / y avalanchas de piedras y selvas incendiadas". Y es, como el metal noble que le dió nombre, incapaz de ser trasmutada en otra cosa. Ajena al hombre, se revela su enemigo.

La penúltima estrofa, que narra el exilio del poeta, retoma la imagen de los amantes, insistiendo nuevamente en el contraste entre el hombre sensible y débil y la mujer espléndida, fuerte y enorme. Si ella fue al comienzo "la alumna distinguida de Inglaterra y de Francia", él se revela acá como escolar, mirando el mapa con ojos lascivos. Se aparta la mirada y se aparta —"tu lecho no era el mío"—, ya que no tiene la fuerza de un río, un volcán o una avalancha de piedras. Se aleja en un barco extranjero para esperar exilado: su expulsión se convierte en espera.

¿Espera de qué? Si antes declaró que la República era indiferente a sus ciudadanos y arraigada en su barbarie, ¿cómo puede esperar un momento de alborada, de lluvia, de primavera?. Las imágenes remiten otra vez a los estereotipos románticos de la naturaleza, que puede ser salvaje pero también inocente, horrible y bella. Esta "belle dame sans merci" lo tiene preso aun en su exilio: preso a su imagen idealizada y a la espera de un nuevo comienzo. El

día que espera— cuando las "ratas de ciudad" se barran hacia el Río y la República se adorne otra vez con su bandera y sus constelaciones— se ve como una posibilidad deseada pero poco probable (como sugiere el imperfecto del subjuntivo). Si antes en su degradación "ya no cantabas, ni eras feliz, ni pura", el día de su liberación retomará su canto, que será también "el canto de las demás naciones". El coro de las naciones, alumnas distinguidas de la civilización occidental, será belleza y orden, fuerza e inocencia.

Como visión política, *De un argentino a la República* es alucinante; como poema, es tierno y conmovedor. Inaudita en la poesía argentina de este siglo es esta mezcla de amor patrio y amor sensual. En su visión de la Patria como una mujer celeste, recuerda a Spencer; en su desengaño y su esperanza, a Eliot. "Alumno distinguido" de Inglaterra, de Francia y de Italia, Wilcock siempre rechazó la visión nacionalista de la Argentina, aunque cantó desde su exilio su amor por la patria lejana: lejana por ideal, por sueño y profecía.

Notas

1. *Disco*, n° 5 (junio de 1946).
2. Las páginas entre paréntesis al final del texto citado remiten a la edición argentina de los cuentos de Wilcock, *El caos* (Bs. As., Editorial Sudamericana, 1974).
3. Para un comentario sobre el cuento *El caos*, véase mi artículo *Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock*, *Revista Iberoamericana*, n° 125 (octubre-diciembre de 1983), especialmente p. 749.
4. Véase Joseph Page, *Perón: A Biography* (New York: Random House, 1983), pp. 255-256.

5. Véase Page, pp. 82-83.
6. Page, por ejemplo, dice: *she was neither stunning nor vocally gifted* (p. 82), y se refiere a su pelo teñido en la p. 84.
7. Véase Page, pp. 112-113.
8. Para un comentario sobre este y otros escritos de Wilcock, véase el artículo de Luis Chitarroni *la nieve y su reflejo*, en *Sitio*. Núm. 3 (agosto de 1983), pp. 10-15.
9. El tema del exilio aparece en la poesía de Wilcock mucho antes que en su experiencia vital: en *Ensayos de poesía lírica* (Buenos Aires, 1945) hay un poema dedicado al hijo pródigo (pp. 23-25) y otro titulado *Del destierro* (pp. 52), en *Persecución de las musas menores* (Bs As 1945), el poema *El exilado* habla del exilio de Ovidio al Mar Negro, y dice: "Así también, flotando en el paisaje/ silencioso y extático, imagino/ bajo un cielo muy blanco mi destino/ indefinido y lento como un viaje" (p. 20).
10. Diego Abad de Santillán, *Diccionario de agentinismos de ayer y de hoy*. (Buenos Aires, Tipográfica Editora Argentina, 1976), p. 35.
11. Para una discusión de *La engañosa*, véase mi artículo sobre Ocampo y Wilcock citado anteriormente.

J. R. Wilcock: Exilio y Utopía¹

por Judith Podlubne

I

El ensayo de George Steiner titulado *Extraterritorial*² es uno de los primeros trabajos en advertir acerca de la importancia que alcanzó en la literatura contemporánea un hecho particular: "el surgimiento de un pluralismo lingüístico o 'carencia de hogar' en varios escritores"³. Las producciones de Nabokov -que desterrado por la barbarie política del siglo escribió originales en ruso, inglés y francés- y de Beckett -quien emigrado a Francia pasó del inglés al francés y viceversa, con igual dominio de ambas lenguas- dan prueba, entre otras producciones importantes, de que "la literatura moderna puede ser considerada como una estrategia de exilio permanente"⁴ ya que el exilio parece ser su principal impulso. Multilingüismo y descentramiento cultural resultan entonces las consecuencias de un fenómeno más extendido y general, que encuentra su eje en la experiencia del viaje.

Raymond Williams describe este fenómeno en términos de "inmigración a la metropoli"⁵ y Caren Kaplan, con el nombre de "exilio modernista"⁶. Ambos autores enfatizan las circunstancias históricas que propiciaron es-

tos desplazamientos y dieron lugar a una nueva ubicación de los artistas e intelectuales en el reciente medio cultural al que accedían. "Liberados de sus culturas nacionales o provinciales, o en ruptura con ellas, colocados en relaciones completamente nuevas con otras lenguas o tradiciones visuales nativas, y puestos entretanto frente a un novedoso y dinámico ambiente común del cual muchas de las formas más antiguas estaban obviamente alejadas, los escritores, artistas y pensadores de esta etapa encontraron la única comunidad que estaba a su disposición: una comunidad del medio, de las propias prácticas."⁷ Dos convicciones fundamentales nuclearon a los miembros de esta comunidad: la necesidad de un alejamiento de los límites de la nación-estado en busca de la ciudad cosmopolita y políglota, esto es, la débil afirmación de una identidad nacional considerada sólo en "its distance from a present space and time"⁸ y la creencia en la condición del artista como sujeto existencialmente atravesado por la soledad, el extrañamiento y la nostalgia que le provoca la experiencia del viaje y la residencia en

el extranjero⁹. De acuerdo a estas convicciones, y tal como lo señala Kaplan, el exilio constituyó para los modernos una suerte de condición previa a la creatividad, un *"rite de passage"*, en la medida en que la distancia comenzó a ser la perspectiva privilegiada para la producción estética. No fue accidental entonces que esta situación engendrara entre ellos lo que la crítica ha denominado *"an imperative of displacement"*¹⁰ si pensamos que el exilio les proporcionó un instancia de legitimación como puerta de entrada al dominio profesional y un punto de vista estético¹¹.

En la segunda mitad del siglo veinte, la literatura argentina presenta varios casos de autores en los que la extraterritorialidad lingüística de sus obras se liga a su condición de exiliados¹², pero ninguno de ellos deja describir su viaje en los términos del "exilio modernista" tal como parece ocurrir con Juan Rodolfo Wilcock. En un determinado momento de su vida y en circunstancias muy particulares de su carrera literaria, Wilcock decidió radicarse definitivamente en Roma y cambiar de lengua. Con esta decisión dejó tras de sí la imagen prestigiosa con que se le reconocía dentro del campo literario nacional gracias a la recepción favorable que habían tenido, entre críticos y pares, sus primeros seis libros de poesías¹³. El viaje a Italia representó desde el comienzo una ruptura con esa imagen de joven promisorio

de la llamada "generación neorromántica de la década del '40" y la aspiración de convertirse definitivamente en un *escritor moderno*. *"La ecuación entre un eje lingüístico único, un arraigo profundo en el suelo nativo y la autoridad poética era puesta en duda una vez más"*¹⁴. Este camino lo condujo, por obra de su doble exilio, a transformarse para el público argentino en un autor secreto, casi desconocido, *de culto* entre algunos iniciados.

A la determinación de trasladarse a Roma, Wilcock sumó por lo menos otras dos decisiones simultáneas: la de empezar a escribir en italiano y la de abandonar para siempre el español. Resulta sencillo conjeturar que su exilio se ve en gran parte justificado por su declarado antiperonismo. Sabemos que *Sur*, grupo que lo contaba entre sus colaboradores, se había convertido a partir de mediados de la década del '40 en el principal foro cultural antiperonista, y este rechazo, por su parte, fue más de una vez tematizado tanto en su poesía como en su prosa posterior. No obstante, como señala Daniel Balderson¹⁵, no se puede desconocer que *"el tema del exilio aparece en la poesía de Wilcock mucho antes que en su experiencia vital"*, por lo cual, si bien es cierto que su antipatía al régimen contribuyó a la resolución definitiva, éste se venía preparando desde tiempo antes. El viaje estaba pensado como parte de un proyecto que no confrontaba sus razones sólo con los avatares de la

realidad nacional, sobre todo si pensamos que a su partida definitiva, en 1958, el peronismo ya había caído hacía unos años. Wilcock parecía responder a ese *"imperative of displacement"* que lo había llevado a trasladarse y a residir años antes en Londres y también en Roma, de donde regresó siempre, hasta su radicación definitiva en el extranjero, con el plan de volver a irse nuevamente.

Bastante más complejas son las razones que dieron lugar al cambio de lengua. Para los modernos la distancia se había instalado también en las consideraciones sobre el lenguaje y esto había motivado el reconocimiento del carácter arbitrario y convencional del mismo, por lo cual, como sostiene Williams¹⁶, para los inmigrantes una segunda lengua recién adquirida *"era más evidente como medio —un medio que podía modelarse y remodelarse— que como costumbre social."* Sin dudas, éste fue uno de los aspectos comprometidos en la decisión de Wilcock: en varias oportunidades su italiano fue definido como culto, filológico, académico e, incluso, Guido Piovene llegó a decir que *"era un estilista en aquel idioma"*¹⁷. El otro aspecto, el que involucró principalmente su drástica renuncia a seguir escribiendo versiones originales en español, encontró sus motivos, según creemos, en una determinación estética mediante la cual el escritor tramitó, por un lado, el vínculo con su antecesor argentino, Jorge

Luis Borges, y por otro, la relación con la tradición europea.

Las razones meramente lingüísticas que Wilcock insinuó al declarar: *"Me voy a Italia a escribir en italiano, el castellano ya no da para más"*¹⁸ son sólo un comienzo a partir del cual reflexionar sobre las insuficiencias y el agotamiento que experimenta en el interior de una lengua quien parece haber restringido las posibilidades de su escritura al cumplimiento eficaz de una función en el marco de la institución literaria. Durante sus comienzos, como ya dijimos, Wilcock había logrado rápidamente ser reconocido como una figura importante de la "generación neorromántica del '40" y ser consagrado como escritor y como traductor por el grupo *Sur*¹⁹. Esto significaba, para alguien como él, que se hallaba recién en el inicio de su carrera literaria, adherir y responder a los valores estéticos y culturales sostenidos por este grupo, que coincidían, en términos generales, con los valores de la generación a la que Wilcock pertenecía: una moral literaria presidida por un ideal de belleza ligada al decoro y al buen gusto, dispuesta a mantener y defender el *standard* literario y a difundir a autores extranjeros. *Buen gusto, riqueza idiomática y erudición*²⁰ fue la consigna que sintetizó el espíritu de la época y que Wilcock cumplió con prolijidad durante sus primeros años como poeta. A cada uno de sus términos renunció cuando las lecturas de

Borges y el aprendizaje de la literatura a través de la traducción despertaron en él "la necesidad de crearse un nuevo lenguaje"²¹.

Como para su maestro, también para Wilcock la traducción está llamada a ilustrar aspectos decisivos de la discusión estética: ella propicia el juego infinito de las versiones en el que el original acaba por ser una versión más y no siempre la más fiel. *Il Caos*²² es, en este sentido, su libro más representativo: no sólo porque incluye algunos relatos inicialmente escritos en español y traducidos por el propio Wilcock al italiano, sino también porque de varios de los cuentos no es posible establecer con certeza cuál fue su lengua original, otros fueron luego retraducidos al español y presentados en versiones diferentes a las que aparecieron publicadas años antes en revistas argentinas, y el resto fue trasladado directamente del italiano. El propio Wilcock había decidido, varios años después de la aparición del libro en Italia, editarlo en la Argentina bajo el mismo título y reescribir luego todas las versiones en italiano para volver a publicarlas con el nombre de *Parsifal. I racconti del "Caos"*. A partir de *Il Caos*, este enmarañamiento de traducciones, retraducciones, imitaciones inter e intralingüísticas, y pastiches de otros autores, ocupó un lugar central en su obra y la acercó a la estética de la mezcla propiciada por Borges. Wilcock trabajó en la reescritura

literaria de noticias periodísticas, de artículos de divulgación científica, de recetas de cocina, así como también, de conversaciones registradas al azar.

Con su paso al italiano -alentado por la confusión de los límites del español con el uso estereotipado por parte de un grupo- Wilcock escapó a la jerga de una lengua líricamente instrumentada por su generación de pertenencia. Con su abandono del español, en el que resignó también pactos de lectura claros y seguros con un público que ya le había manifestado reconocimiento, cumplió radicalmente el proyecto borgiano de afirmar por tradición toda la cultura occidental y fue aún más allá. No sólo se autorizó a manejar con "irreverencia" y "sin supersticiones" todos los temas europeos, sino que además eligió cambiar de lengua. Wilcock sintió tanto que la tradición occidental le pertenecía, como consideró que él -en su condición de huésped de varias lenguas- pertenecía a ella antes que a cualquier otra patria que le brindara un pasado cierto y un idioma consolidado. Sin embargo, estas razones no agotaron los motivos de su renuncia definitiva y premeditada del español. Cambiar de lengua fue también, para Wilcock, según él mismo dijo²³, cambiar de público y esto comprometió en su caso el esfuerzo de llevar adelante una doble empresa: la de apartarse, por un lado, de un horizonte de expectativas adecuado a una sensibilidad romántica, propensa a la expresión del

sentimiento amoroso, y la de encontrar, por otro, un nuevo horizonte en el cual la centralidad de la figura borgiana no velara la lectura de su obra. Exiliándose en otra lengua, Wilcock saldó imaginariamente el costo de seguir escribiendo después de Borges. *Silencio, exilio, astucia*: la consigna joyceana inspiró a quien "valiéndose de ayudas y subterfugios, empezó a escribir una especie de italiano"²⁴.

II

El viaje, "la experiencia de la ajenidad visual y lingüística"²⁵, inauguró un nuevo punto de vista en la obra de Wilcock: el de la representación de un mundo siempre distanciado cuyas diferentes versiones se extienden desde la descripción negativa del mundo social con su aparente reverso imaginario hasta la afirmación de una realidad absolutamente irrisoria y sin salida posible. En relación a esta nueva perspectiva, su obra sufrió en el exilio dos transformaciones importantes: un avance decidido hacia la narración y el paso de una sensibilidad romántica a una sensibilidad tragicómica, altamente grotesca. Ambas transformaciones presentaban ya algunos anticipos en español que lograron consolidarse en su producción italiana, pasando a constituir rasgos característicos de la obra durante este período.

En los relatos de *El Caos*, libro que media su ingreso al extranjero, abun-

dan las representaciones críticas del mundo moderno acompañadas de imágenes invertidas del mismo (como el carnaval, la fiesta, el mundo interior, el mundo de las alturas) en las que por momentos parece plantearse una salida provisional e imaginaria para volver luego a decepcionarla inmediatamente. Así, el protagonista de *El caos*, interesado en descubrir la verdad del universo, llegó al convencimiento de que "la sola realidad era el caos" y decidió por tanto vivir en "una fiesta permanente de ficción y de extravío"; Présule y Anfio, los personajes de *La fiesta de los enanos*, creían que "el mundo exterior estaba poblado de fuerzas incontrolables, influencias que por su misma inocencia no merecían ser llamadas malignas, pero que son de todos modos capaces de hacernos mucho más mal que una hueste de demonios" y esto los llevó a vivir encerrados sin permitir que nadie nunca más entrara a la casa; Martin, el protagonista de *Hundimiento*, una persona que fracasaba en todo, encontró en la vida urbana una oportunidad porque, según explica el narrador, "la vida de las grandes ciudades estaba organizada de tal modo que hasta al ser más inútil le basta ser simpático o tener familia para subsistir durante años sin mayores inconvenientes porque las consecuencias de su inutilidad se compensan, anulándose, con las consecuencias de la inutilidad de los demás."

"La gama de posiciones culturales básicas dentro del Modernismo - sostiene Williams²⁶ - se extiende desde una ávida adopción de la modernidad ya sea en sus nuevas formas técnicas y mecánicas, ya en las adhesiones igualmente significativas a ideas de revolución social y política, hasta opciones conscientes por culturas pasadas o exóticas como fuente o al menos como fragmentos contra el mundo moderno." Esta segunda opción aparece tematizada en *La noche en Aix*²⁷, relato del que nos ocuparemos especialmente y en el que Wilcock presenta, junto a una visión distanciada de la vida urbana, una suerte de alternativa utópica en la que se suspenden las coordenadas espacio-temporales de la ciudad y se proyecta en su lugar un espacio y un tiempo imaginarios, orientados hacia un comienzo premoderno y casi mítico.

Se trata de un cuento en el que suceden muy pocas cosas: narra el transcurso de una noche a la intemperie sufrida por Guido Falcone, un exiliado argentino, en Aix-en-Provence. Según dice el narrador, Falcone "se había alejado de Buenos Aires para eludir la perspectiva de una existencia monótona" y vivía en París, igualmente aquejado por este mal, enseñando lenguas en una academia y dispuesto a seguir tomando "decisiones incómodas" que le permitiesen escapar del aburrimiento. Así, contraviniendo su primer impulso de combatir la mono-

tonía trasladándose de la periferia a la metrópoli, de Buenos Aires a París, Falcone eligió en esta oportunidad viajar en un sentido contrario, huir hacia el ámbito más tranquilo y reparador de una aristocrática ciudad de provincia. Con este viaje inició sin saber un camino de inversión que tendría para él consecuencias insospechadas pero no del todo involuntarias. El relato, como vemos, recrea las connotaciones positivas que el tópico del viaje tiene para los modernos y lo presenta a la vez como una posibilidad de evasión, aunque sea temporaria, de lo que se describe como una perspectiva baudelaireana de la vida moderna y como una oportunidad de ingreso a nuevas experiencias.

Inspirado en la lectura que Baudelaire y Eliot hacen de Dante, Wilcock avanza en la descripción crítica del mundo moderno y construye a lo largo de toda su obra en el exilio una visión infernal del universo de los vivos. *La noche de Aix* proporciona, en este sentido, una imagen desolada de la multitud urbana en la que los individuos se muestran inadvertidamente atravesados por la muerte. En *The Waste Land* el poeta, observando las multitudes en el Puente de Londres, repite una línea del Canto III del *Infierno* que parece alentar la mirada del narrador de Wilcock en este relato: "no creí que la muerte hubiera deshecho a tantos"²⁸. La descripción que el mismo brinda del trayecto que Falcone realiza hasta Aix

"entre hombres que fumaban y leían revistas y de vez en cuando se levantaban para mirar por las ventanillas del corredor lo que creían un paisaje y era en realidad para cada uno una imagen distinta y casi aterradora de una condena permanente aunque aparentemente provisional", advierte sobre lo que decimos, a la vez que insiste en mostrar al viaje como una tentativa por apartarse de las multitudes infernales que habitan la ciudad. Pero quizás la imagen más elocuente en este sentido sea la que nos brinda el narrador cuando describe cómo Falcone, recién instalado en Aix y luego de haber salido a cenar, decide regresar a la pensión en que se hospeda y al llegar encuentra que es demasiado tarde y está todo cerrado. "Golpeó, llamó, pero con voz cautelosa -dice-, porque en cierto modo lo aterraba disturbar esa multitud invisible entre frazadas; tampoco habría gritado de noche en un cementerio, aun sabiendo que uno de los sepultos debía acudir a su llamado." La comparación de la multitud durmiente con el cementerio explicita definitivamente lo que venimos señalando.

En el momento preciso en que Falcone comprende que deberá pasar la noche afuera, el relato se abre al tiempo de la aventura, de una aventura mínima que terminará con la llegada del día pero cuyos efectos provocará en el protagonista transformaciones importantes. Luego de comprobar que los

hoteles aún abiertos estaban completos o bien eran demasiado caros, Falcone comenzó a deambular en busca de reparo por la ciudad mal iluminada, vacía, hostil a quien no respeta el ritmo ciudadano. "Aix invernaba resueltamente bajo las constelaciones incomprensibles del hemisferio norte; solamente las estatuas, figuras de muerte y olvido, se atrevían a ofrecer al pasante sus símbolos cotidianos: un rollo de papeles, un cedro, una fuente con frutas incomedibles." A pesar de la soledad y la penumbra, Falcone permaneció en todo momento orientado y sin perderse; se movió tomando pequeñas decisiones que lo mostraron como un avezado habitante de la urbe: sabía, por ejemplo, "que cuando hace frío no conviene distanciarse demasiado del centro de una ciudad porque siempre es más cálido que los suburbios." Su recorrido no tuvo un itinerario preestablecido pero tampoco abandonó el orden que traza el sentido de las direcciones y fija el camino a seguir. Sin embargo, el encuentro fortuito de un terreno baldío en una ciudad que -tal como lo había advertido el narrador- "carecía de baldíos y de jardines" lo internó de repente en una experiencia mítica en las que se quebraron las coordenadas urbanas, posibilitando la irrupción de un espacio natural y utópico en el propio corazón de la ciudad. La ruptura topográfica dio lugar entonces a lo otro de la ciudad: la naturaleza.

Con la decisión de pasar la noche en el baldío, Falcone ingresó, entre somnolencias y sueños entrecortados, en una especie de *viaje imaginario* que lo condujo hasta una geografía remota: *"lugares donde uno encuentra gratis la generosidad y las ventajas que la naturaleza prodiga en tierras lejanas, poco habitadas, inalcanzables para el ciudadano medio."* En un tono nostálgico, provisto de cierto exotismo, el narrador describe la nueva geografía acentuando su distancia con el mundo urbano. Se produce en el relato un *hiato extratemporal*²⁹ que suspende provisoriamente la serie de acontecimientos que se venían desarrollando e interna al protagonista en una experiencia contemplativa cuyos efectos lo acercan a la convicción de que *"basta una noche para desandar una civilización y volver al origen, al refugio del árbol y la almohada vegetal."* El regreso a este estadio originario -localizado en el cruce metafórico de la noche y el baldío como símbolo del espacio-tiempo alternativo al de la ciudad- representa el desplazamiento hacia la contracara utópica de la vida urbana. La voz narrativa elige ahora el tono legendario, casi épico, que conviene al relato de los orígenes: *"En su inocente, modesto terreno baldío de Aix, donde los siglos pasados y los futuros parecían superponerse abolidos por la futilidad de sus acontecimientos importantes bajo el techo en ese momento helado de Europa y en el silencio sin ladridos de perros, un ar-*

gentino se acurrucaba entre tejidos de lana de oveja como los primeros pobladores de Francia que tal vez eran negros, y a pesar de una preparación literaria de muchos años, o quizás gracias a ella, conseguía percibir la intensidad de la pureza nocturna que pudo haber exaltado cualquier instante de la vigilia del hombre magdaleniano cuando, exiliado en su cueva familiar por haber infringido un rito religioso, erraba por el valle del Ródano no totalmente liberado todavía de los hielos, durmiendo bajo los árboles como Falcone, esperando el ataque de otra familia o el salto letal del tigre prehistórico."

*"En J. R. Wilcock —señala Luis Gusmán— la utopía se propone como un reverso del mundo."*³⁰ Es en este sentido que *La noche de Aix* resulta, como dijimos, la narración de un viaje imaginario hacia el otro lado del mundo urbano, hacia un espacio soñado donde el hombre vive libremente en estado de naturaleza, lejos de la multitud y del tedio cotidiano. Sin embargo, no ocurre en ella -como indica la convención del relato utópico- que el protagonista se interese en asumir a su cargo la descripción de lo ocurrido, por el contrario, el desinterés de Falcone en reproducir su experiencia forma parte de los efectos reparadores que la misma tiene sobre él: *"(...) sentía —dice el narrador— como un símbolo más de la noche la ausencia absoluta de cualquier deseo de expresar su soledad*

vertiginosa, de encarnarla en un esquema comunicativo cualquiera que no fuera un título sin más destinatario que el gusto de la evocación, por ejemplo 'La noche que dormí en un baldío de Aix', o simplemente La noche de Aix. Y esa certeza suya de que nadie en el futuro comprendería su experiencia, ni siquiera se interesaría en ella, constituía la mejor confirmación de la esencia misma de la experiencia, que era la soledad."

Sabemos que gran parte de la necesidad del relato utópico reside en que el narrador, que *"casi siempre habla en primera persona"*³², dé a conocer lo que ha vivido o experimentado en ese otro lugar al que tuvo acceso. *"Es necesario —dice Baczkó³³— que el prospector de tierras desconocidas regrese a su tierra natal, aunque sea provisoriamente para que nos cuente sus descubrimientos."* El regreso del protagonista y la consiguiente difusión de lo ocurrido se relacionan directamente con un rasgo constitutivo de la utopía: el anhelo de ser una opción, *"si no realizable, por lo menos representable"*³⁴, es decir, la intención de describir y dar a conocer *"una construcción multiplicable y modificable"*³⁵ de alteridad social. No obstante, está claro en lo que citábamos más arriba que no hay, ni en Falcone ni en el narrador, voluntad de presentar la imagen de una construcción utópica alternativa al mundo criticado. No hay, por tanto, ni promesas de futuro ni represen-

taciones de una sociedad mejor. En *La noche de Aix*, la imaginación utópica limita su alcance al deseo de recuperar una situación original, de *"revivir la beatitud y la exaltación de los comienzos"*³⁶ y a esta situación -y no al hecho de haber encontrado una opción social diferente y mejor- obedece la metamorfosis que el protagonista sufre a lo largo del relato.

Así, cuando Falcone *"salió del baldío por donde había entrado, con la sangre exaltada por la felicidad de la nieve"* la percepción de la ciudad le había cambiado. Ya no se mostró como el ejercitado habitante del paisaje urbano; su consternación le impedía moverse con certidumbre. La *"ciudad inmóvil"* no sólo parecía no ofrecerle señales sino que además se le presentaba como un verdadero atolladero. *"Se echó nuevamente a andar con el mismo criterio con que pasea un perro por Pompeya, o sea desvinculado por completo de la arquitectura que lo rodea y de su significado histórico, salvo bajo su aspecto de obstáculos de piedra que lo obligan, como al más consciente historiador, etnólogo o poeta, a atenerse al trazado inmemorial de las calles hasta el momento excavadas."* Pero, ¿cuál fue la transformación que la noche en el baldío provocó en él?, ¿de qué modo esta situación afectó su identidad? La experiencia de la soledad más radical, la sensación de ser *"el último sobreviviente de una campaña de la que todos los demás hu-*

bieran desistido”, resultó para Falcone una “prueba de iniciación” en el “ejercicio de desligamiento del ritmo social” que había emprendido inadvertidamente: “la primera jornada de un proceso de inversión que con la ayuda de la suerte podría hacer de él un verdadero viajero sobre la tierra.”

La posibilidad del viaje permanente, del desplazamiento continuo hacia un territorio imaginario, siempre más allá de los límites urbanos, en el que poder evitar las obligaciones y los deberes de la ciudad, describe la última pretensión de la alternativa utópica propuesta en el relato. Sin embargo, Wilcock sabe que no hay tal *más allá*, conoce la “inutilidad de la huida”³⁷ y esto explica que Falcone regrese a su punto de partida, “sostenido por la seguridad de su pureza” pero dispuesto a acostarse a dormir “con la noche guardada en su memoria.” La descripción del espacio retoma también su situación inicial: las calles pierden “su austeridad nocturna de telón poético de tragedia para retornar a su condición de hileras de casas sumisas al hombre.” El fin de la aventura anuncia los límites y el quiebre de la utopía.

Habrà que reconocer entonces en este relato, antes un gesto de resignada aceptación de parte de Wilcock, que la afirmación de las capacidades transformadoras y constructivas de la utopía. La utopía wilcockniana se frustra

en el mismo momento en que se concibe, surge para anunciar su fin. No proclama el advenimiento de la “Ciudad Nueva”, ni proyecta la descripción de la ciudad “modelo y distinta.” En su lugar, propone un malogrado camino de evasión, fundado en una prescindencia intencionada y en un aparente “desligamiento del ritmo social”, del cual algunos episodios de la propia vida de Wilcock parecen haber sido el mejor ejemplo realizable. “Otra persona sobria — escribe Ruggero Guarini en la “Evocación” que presenta *La sinagoga de los iconoclastas*³⁸ — es mi amigo Juan Rodolfo Wilcock, que lleva años viviendo en el campo, en una casita sencilla, con pocos muebles, escasos cacharros y estantes de libros.” Olvida decir Guarini que con este libro, el sobrio escritor alcanza su consagración definitiva en el campo cultural italiano, accediendo a la publicación en una de las más prestigiosas editoriales europeas. “A partir de 1972, — cuenta Héctor Bianciotti³⁹ — después de haber visto editadas sus obras por Bompiani y Einaudi, entre otros, Wilcock tuvo la suerte de ser publicado por Roberto Calasso, gran ensayista y factótum de una de las mejores editoriales europeas: Adelphi. Fue una oportunidad de privilegio, por cuanto Wilcock ha sido uno de los primeros escritores vivos que figuró en un catálogo consagrado a escritores de Mitteleuropa y, principalmente, a los muertos ilustres.”

Al menos en un aspecto — diremos para concluir — gran parte de la narrativa de Wilcock en el exilio puede ser leída a partir del eje *utopía y anti-utopía* en un progresivo y cada vez más definitivo acercamiento de su producción a la representación de sociedades contrautópicas. Si sus críticas a la vida urbana y el alcance limitado que la imaginación utópica posee en *La noche de Aix* prefiguran la visión pesimista y poco esperanzada que Wilcock tiene del mundo moderno, sus narraciones posteriores radicalizan esta visión presentando imágenes “cruelmente grotescas de sociedades que se proponen como ideales”⁴⁰. Los proyectos de Aaron Roseblum y Armando Aprile, los dos utopistas de *La sinagoga de los iconoclastas*, son una clara demostración de lo que decimos, así como también las declaraciones del narrador: “Los utopistas — sostiene con ironía⁴¹ — no reparan en medios; con tal de hacer feliz al hombre están dispuestos a matarlo, torturarlo, incinerarlo, exiliarlo, esterilizarlo, descuartizarlo, lobotomizarlo, electrocutarlo, enviarlo a la guerra, bombardearlo, etcétera: depende del plan.” En este sentido, se ha señalado más de una vez su afinidad con Swift y con la tradición satírica inglesa pero no se ha especificado el valor y el alcance que lo satírico posee en su narrativa. Para decirlo con Marthe Robert, si aceptamos que se trata de una obra satírica, falta preguntarse “¿al servicio de qué causa y contra cuál enemigo?”⁴² ejer-

ce su denuncia. No resulta simple contestar esta cuestión a propósito de Wilcock, ni siquiera, creemos, resulta pertinente. “La sátira presupone una manera de ver y de pensar que, por más que se exprese con amargura y virulencia, sigue siendo básicamente optimista, confiada en el triunfo final de un orden cualquiera (el de la naturaleza, de la razón, de la salud o del simple sentido común) y, por encima de todo, está persuadida de su propia enseñanza.”⁴³ La narrativa de Wilcock no sólo es profundamente pesimista sino que además se abstiene de cualquier pretensión pedagógica. La contrautopía se relaciona en ella más con la forma que la misma adopta en el siglo XX, en especial a partir del período de entreguerras, que con el modo en que se presenta en Swift, y en todo el siglo XVIII. En Wilcock no existe ese otro mundo ideal con el cual confrontar el actual, no hay entonces intención moralizante porque no hay posibilidad de distribuir culpas y razones. “Wilcock sabe — dice Pasolini⁴⁴ —, antes que nada, desde siempre y para siempre, que no existe otra cosa que el infierno. No se plantea ni siquiera en el modo más vago y genérico la hipótesis de que exista algo más que el infierno. No sueña ni remotamente en que pueda haber un modo, por ilusorio que sea, de no padecerlo o, al menos, ignorarlo. ¿Qué es lo que lo distingue entonces de la mayoría silenciosa? Algo evidente pero terrible: él acepta el infierno, como la mayoría

silenciosa, pero no forma parte de él, por eso lo reconoce. Así se delinea una condición de extrañamiento." Volviendo a Marthe Robert, Wilcock sustituye

"el o categórico de la sátira por un y desgarrador sostenido hasta los límites del absurdo"⁴⁵.

Notas

- Este trabajo fue realizado en el marco del Seminario "Espacios representados, espacios imaginados, espacios textuales en la literatura argentina del siglo XX", dictado por la prof. Beatriz Sarlo, en la Universidad Nacional de Rosario, en octubre de 1997.
- En *Extraterritorial. Ensayo sobre literatura y la revolución lingüística*, Barcelona, Barral, 1973.
- Prefacio, op. cit., pág. 10.
- Sobre matices y escrúpulos, op. cit., pág. 30.
- En *Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo, La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Bs. As., Manantial, 1997.
- En "This question of moving", en *Questions of travel*, London, Duke University Press, 1996.
- Williams, Raymond: op. cit., pág. 67.
- Kaplan, Caren: op. cit., pág. 30.
- "(...) the 'artist in exile' is never 'at home', always existentially alone, and shocked by the strain of displacement into significant experimentations and insights. Even more importantly, the modernist exile is melancholic and nostalgic about an irreparable loss and separation from the familiar or beloved." Idem, pág. 28.
- Idem, pág. 36.
- "Within this form of modernism, exilic displacement occupies a privileged position, legitimating points of view and constituting a point of entry into a professional domain." Idem, pág. 36.
- Nos referimos a Manuel Puig, que dejó Argentina en 1973 y vivió en el exilio hasta su muerte, en 1990, donde escribió una serie de cuentos en italiano para la revista de actualidad *Chorus*, el guión de una comedia musical en portugués (*Gardel, uma lembrança*, 1982) y, además de varios guiones cinematográficos, la primera versión de una de sus novelas en inglés (*Maldición eterna a quien lea estas páginas*, 1980); a Copi, quien se exilió en París en 1962 y, salvo una novela escrita en castellano (*La vida es un tango*, 1979), escribió toda su obra en francés; y a Héctor Bianciotti, que llegó a Francia en 1961 y no sólo escribió toda su obra residiendo en París, sino que luego de ver que sus primeros libros, escritos originalmente en español, fueron publicados antes en francés, empezó a escribir en esa lengua.
- Wilcock había recibido, en 1940, el Premio Martín Fierro, el Premio Municipal de poesía y el de la SADE por su primer libro titulado *Libro de poemas y canciones* y, en 1948, ganó el concurso de cuentos de la Revista *Sur*, con su relato *Hundimiento*.
- Steiner, George: *Extraterritorial*, op. cit., pág. 18.
- En *La literatura antiperonista* de J.R. Wilcock, *Revista Iberoamericana* 135-136, abril-septiembre, 1986, pág. 573-581.
- En op. cit., pág. 67.
- Recogido en *La opinión cultural*, 10/8/80, pág. 4.
- Contado por su amigo Antonio Requeni en *Coherencia rilkeana*, suplemento *Panorama cultural*, *La Prensa*, marzo 1978. En algunos momentos de su obra en italiano Wilcock insistirá, sin demasiado énfasis, en las limitaciones del español. "Después de todo —dice uno de los personajes de *Escriba—*, recuerde que usted escribe en castellano, a todas luces una lengua muerta." (En *El caos*, Bs. As., Sudamericana, 1974, pág. 156). "El Maestro era reacio a publicar libros en una lengua desprovista para él de toda lógica como el español (una lengua que ha renunciado desde hace siglos al máximo ornamento del pensamiento, que consiste, como es sabido, en concluir cualquier discurso con el verbo)." (En *La sinagoga de los iconoclastas*, Barcelona, Anagrama, 1981, pág. 48. Trad. Joaquín Jordá).
- "José Bianco recuerda que *Sur* le había concedido el premio por un cuento y que no pudo darle otro por su traducción del *Markheim* de Stevenson porque "parecía que a él se le daban todos los premios." En Piro, Guillermo: *El catecismo de Wilcock*, Dossier J.R. Wilcock, *Diario de poesía* 35, primavera 1995, pág. 14).
- "Tengo la certeza —afirma Wilcock en una declaración que realiza este ideal de *Sur*— de que la poesía mala no me gusta; pero no podría definir fácilmente los elementos que constituyen la gran poesía; quizás sean la concisión, la elegancia, la riqueza y flexibilidad idiomática, la penetración, la erudición; en fin, la buena educación unida al genio." (En "Noticia autobiográfica" recogida por César Fernández Moreno en *La realidad y sus papeles*, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 545).
- Wilcock, J.R.: "Poesía española", Dossier J.R. Wilcock, *Diario de poesía*, ed. cit., pág. 22. Traducción de Ana María del Re. Introducción a la antología en italiano de su obra española, titulada *Poesie*, que el mismo seleccionó y tradujo de sus seis libros publicados en la Argentina.
- Editado originalmente en Milán, Bompiani, 1960.
- En "Poesía española", Dossier J.R. Wilcock, *Diario de poesía*, op. cit., pág. 22.
- Idem, p. 22.
- Williams, Raymond: "¿Cuándo fue el Modernismo?", en op. cit., pág. 54.
- En "Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo", en op. cit., pág. 65.
- Wilcock, J.R.: *El Caos*, ed. cit., pág. 108-118. En adelante los términos entrecomillados pertenecerán a este relato salvo que especifiquemos lo contrario.
- Eliot, T. S.: *La tierra yerma (The Waste of land)*. Edición bilingüe. Versión y notas de Alberto Girri, pág. 17.
- Bajtín, Mijail: "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 244.
-
- En "La utopía del caos", Primer Plano, suplemento de cultura de *Página 12*, 1/11/92, pág. 8.
- Baczko, Brosnilar, "Utopía", en *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Bs. As., Nueva Visión, julio, 1991, pág. 81.
- Idem, pág. 82.
- Idem, pág. 117.
- Idem, pág. 67.
- Idem, pág. 76.
- Wilcock, J. R.: *Vulcano, El Caos*, ed. cit., pág. 74.
- Ed. cit., pág. 7. Versión original *La sinagoga degli iconoclasti*, Adelphi, Milán, 1972.
- En "La felicidad del poeta", *La Nación*, 1/2/98, pág. 1, sección 6.
- Baczko, B: Op. cit., pág. 83.

41. Ed. cit., pág. 22.
42. *Lo viejo y lo nuevo. De Don Quijote a Franz Kafka*, Caracas, Monte Avila, 1973, pág. 36.
43. Idem, pág. 36.
44. En "J. Rodolfo Wilcock, *La sinagoga de los iconoclastas. Historia Augusta*; Marcel Schowb *Vidas imaginarias*", *Descripciones de descripciones*, México, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 1995, pág. 33.
45. Opág. cit., pág. 39.

Bibliografía consultada

a) General:

- BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BACZKO, Brosnilaw: *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Bs. As., Nueva Visión, julio 1991.
- BENJAMIN, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980.
- BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Bs. As., Siglo XXI, octubre 1992.
- CAPLAN, Karen: *Questions of travel. Postmodern discourses of displacement*, London, Duke University Press, 1996.
- CLIFFORD, James: *Routes. Travel and translation in the Late Twentieth Century*, London, Harvard University Press, 1997.
- FRY, Northop: "Varieties of Literary Utopias", en *Utopias and utopian thought*, Boston, Beacon Press, 1965.
- ROBERT, Marthe: *Lo viejo y lo nuevo*, Caracas, Monte Avila, 1973.
- STEINER, George: *Extraterritorial. Ensayo sobre literatura y la revolución lingüística*, Barcelona, Barral, 1973.
- WILLIAMS, Raymond: *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Bs. As., Manantial, 1997.

b) Sobre Juan Rodolfo Wilcock:

- AAVV: "Dossier J. R. Wilcock", *Diario de poesía* 35, Primavera de 1995, pág. 13-25.
- BALDERSTON, Daniel: *Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock*, en *Revista Iberoamericana* 125, octubre-diciembre 1983, pág. 743-752.
- : *La literatura antiperonista de J. R. Wilcock*, en *Revista Iberoamericana* 135-136, abril-septiembre 1986, pág. 573-581.
- : *Civilización y Barbarie: un topos reelaborado por J.R. Wilcock*, en *Revista de temas hispánicos*, Oklahoma State University, 1989, pág. 57-61.
- CHITARRONI, Luis: *La nieve y su reflejo: un negativo del mundo. Notas desde (hacia) en El Caos*, Sitio 3, agosto 1983, ppág. 10-15.
- HERRERA, Ricardo: *Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica*, en *La ilusión de las formas*, Bs. As., El imaginero, mayo 1988, pág. 53-78.

El Caos

por J. R. Wilcock

"La tendencia natural de las cosas es el desorden"

Erwin Schroedinger

Desde muy chico me atrajo la filosofía. Debo confesar que padezco de algunos impedimentos físicos -por ejemplo en una mano tengo tres dedos y en la otra, por desgracia la derecha, solamente dos, lo que entre otras cosas me impidió aprender el piano, como hubiera sido mi deseo- y que esta circunstancia, si bien por un lado contribuyó a que mi infancia y mi adolescencia fueran algo menos movidas que las de la mayoría de los jóvenes, lo que por suerte me permitía disponer de más tiempo para el estudio, por otro lado constituía una seria traba para mi perfeccionamiento espiritual, ya que estos impedimentos míos me dejaban, por así decir; a la merced del mundo exterior.

A pesar de todo, mis investigaciones filosóficas se caracterizaban en esa época por una asiduidad y una seriedad poco comunes. Mi verdadera pasión ha sido siempre la metafísica. Último descendiente de una familia que otrora fue la más ilustre del país, el árido y sobre todo tortuoso sendero de esta ciencia era en efecto el camino que

mi natural aristocracia había elegido para reafirmar con nuevas conquistas espirituales el predominio de nuestra estirpe; jamás discutido hasta ahora en los demás campos.

Aunque no basta decir que me ocupaba de metafísica para definir el carácter de mis preocupaciones, ya que la metafísica abarca demasiadas ramas de estudio, demasiados problemas, demasiadas posibilidades. En realidad, a partir de cierta edad podría decirse que sólo un problema me interesó, y a él decidí dedicar toda mi actividad filosófica. Me refiero al viejo problema teleológico: ¿cuál es el verdadero sentido y cuál la finalidad del universo?

Hubiera podido, es cierto, conformarme provisionalmente con alguna de las tantas hipótesis que sobre este problema y sobre otros con él relacionados han formulado los filósofos, sin duda numerosos, que de ellos se han ocupado; pero las teorías que yo conocía no me satisfacían, y hurgar en los libros buscando otras teorías no me resultaba tarea fácil, por una serie de circunstancias que sería largo enume-

rar; basta recordar, para no abundar en detalles, que soy extremadamente bizco de nacimiento, lo que me obliga a leer de costado, es decir, con el libro casi al nivel de las sienes, y en esa posición -como cualquiera puede comprobarlo haciendo la prueba- el puente de la nariz constituye un obstáculo a menudo insalvable para la lectura. Las cosas habrían sido muy diferentes para mí, tal vez mi vida habría seguido muy distinto curso, si en vez de ser bizco para adentro lo hubiera sido para afuera.

Por otra parte, debo aclarar que este molesto defecto físico, el estrabismo, no es en mí tan marcado como podría suponerse, ya que afecta uno solo de mis ojos, el derecho. El izquierdo lo perdí cuando niño, mientras jugaba al histórico juego de Guillermo Tell y la manzana con el príncipe mi padre, que según dicen descendía del famoso guerrillero suizo. Una pérdida de todos modos sin importancia, si consideramos que el ojo en cuestión no se encontraba, perdonando la expresión, donde Dios manda, sino mucho más abajo, y además casi pegado a la nariz, lo que lo privaba en gran parte de su utilidad.

En el hueco que me quedó preferí hacerme colocar un hermoso ojo falso, de moderno material plástico (celeste, porque el verdadero que es negro no me ha gustado nunca mucho), cuya pupila ciega, siempre fija en el vacío, me permite mirar en cualquier direc-

ción (con el otro ojo) sin que nadie lo advierta; ventaja de la cual habría podido sacar partido como correspondía en mis años mozos, cuando todavía hervía en mi sangre el calor de la adolescencia, sino hubiera sido por mi natural discreto y retirado -especialmente en esos años- que me mantenía constantemente apartado de lo que yo entonces llamaba las frivolidades del mundo material. Sin contar que desde la edad de nueve años he perdido casi completamente el uso del oído, lo que también contribuía a mi aislamiento.

Sería una vana concesión al placer de la memoria entrar en una explicación detallada de mis estudios metafísicos. Me reduciré a decir que después de mucho cavilar, durante años, sobre las más contradictorias hipótesis (o por lo menos sobre lo que de ellas había podido entrever, lateralmente, en el curso de mis trabajosas lecturas), me vi obligado no diré a aceptar pero sí a examinar hasta qué punto eran válidas ciertas teorías modernas, en el sentido de que la investigación solitaria no puede revelarnos el enigma del universo, y que sólo a través de la comunicación con nuestros semejantes nos será permitido entender lo poco que nos es dado entender del mundo que nos rodea.

Ahora bien, nadie podría negar que, por una serie de circunstancias, algunas ya mencionadas y otras que sería demasiado largo referir, mi contacto con la gente había sido hasta el mo-

mento mínimo. Basta decir que sufrí de frecuentes ataques de epilepsia (durante los cuales los ojos se me ponen en blanco, la lengua se me sale de la boca, todo el cuerpo se me cubre de manchas violáceas, y hasta en algunos casos se me quedan las manos, durante días y días, torcidas para adentro); y que este pequeño inconveniente, por otra parte nada excepcional, no solamente me ha impedido asistir a los grandes bailes que una vez al mes organizaban mis primas las duquesas, lo que en sí no revestía mucha importancia, sino que además me ha obligado a mantenerme siempre alejado de la universidad y demás academias donde los jóvenes suelen encontrarse con otros jóvenes de su edad.

Pero una vez decidido a derribar esta barrera de aislamiento que me protegía, lo mejor que podía hacer era lanzarme en medio de la muchedumbre y de ese modo comprobar, de la manera más violenta pero también más eficaz posible, si era cierto o no que sólo por medio de la comunicación con mis semejantes me sería dado llegar a alguna especie de verdad. Y para ello elegí una noche de Carnaval.

No se trataba, debo aclarar, del Carnaval descolorido y desanimado de nuestros días, sino de uno de aquellos carnavales frenéticos, licenciosos y avasalladores de antes, cuando la tradición no se había todavía replegado sobre sí misma, para refugiarse en los míseros clubes de barrio, o peor toda-

vía, en los cinematógrafos populares transformados en pista de baile. Las avalanchas de provincianos que para la ocasión se volcaban sobre la capital, convertían las calles en un verdadero caldero en ebullición, un vertiginoso remolino donde todas las edades y las clases sociales se confundían. Estruendo de petardos, guirnaldas de serpentinatas, bandas de máscaras, hoy todo eso ha desaparecido; hasta los fuegos artificiales que inundaban de color el cielo de la noche han desaparecido, y lo más curioso de todo es que han desaparecido por culpa mía.

Impulsado, como he dicho, por esa impaciencia intelectual que es después de todo mi más simpática característica, me hice transportar una noche en mi literita a la ciudad vieja, un laberinto de callejuelas que la gente de mi clase muy pocas veces visitaba, pero que en ocasión de los carnavales se transformaba en el centro mismo de la animación popular. Llegar a la plaza de la Catedral no fue tarea fácil; mis lacayos debían abrirse paso entre las máscaras enloquecidas, tropezaban con los cuerpos de los borrachos tendidos sin recato y a menudo sin conocimiento en las alcantarillas de las estrechas callejas medievales, y a duras penas conseguían deshacerse de los impúdicos abrazos de las criaditas disfrazadas de mariposa o de odalisca. El estruendo debía ser tan ensordecedor que yo casi lo oía; por lo menos una especie de zumbido me oprimía las sienes, como

una vez que por un capricho se me había ocurrido sentarme debajo de la Catarata del Arcoiris, en el hueco que la naturaleza ha formado entre la roca y la lámina de agua de la cascada.

Por fin llegamos: pero una vez en la plaza era tal la confusión, que apenas hubieron depositado los lacayos mi sillita en un nicho de la fachada de la Catedral, para que desde allí gozara como pudiera del colorido espectáculo, empecé a preguntarme si después de todo no habría sido mejor quedarse en el palacio, tranquilamente sentado en un balcón, mirando las pocas más caras que por casualidad pasaban por los alrededores. En efecto, la tumultuosa visión de toda esa gentuza que a la luz de innumerables linternas y antorchas se entregaba al desenfreno, dando rienda suelta a los instintos contenidos durante todo un año, no era en verdad tan placentera como mis amigas me habían asegurado; aunque tal vez contribuyera a mi malestar el hecho de no oír absolutamente nada de sus cantos ni sus músicas, los cuales como ya he dicho se convertían en la delicada caja de resonancia de mi cráneo en un indistinto zumbido. Lo cierto es que después de unos minutos de trabajosa contemplación, me decidí a dar a mis lacayos la orden de volver a casa.

En ese momento advertí con horror que mis lacayos habían desaparecido: tal vez arrastrados por el incontenible empuje de la multitud, tal vez por su

propia y desconsiderada voluntad; el hecho es que me habían dejado solo, sentado en mi sillita estilo Imperio, expuesto en un nicho de la Catedral a las miradas curiosas, y tal vez a los comentarios insolentes, de la plebe enloquecida. No es fácil para mí, como ya he explicado, mirar en más de una dirección a la vez, y así como los lacayos se habían alejado de mi angosto campo visual sin que yo lo advirtiera, así podían volver en cualquier momento; quizá estaban a dos pasos de mí, quizá se habían refugiado en uno de los pórticos de la iglesia. Lo mejor que podía hacer, por el momento, era llamarlos, y así lo hice: "¡Felpino! ¡Toscok! ¡Felpino! ¡Toscok!"; un poco avergonzado sin embargo de tener que gritar delante de toda esa gente nombres tan ridículos.

Ni Felpino ni Toscok acudieron a mi llamado; mientras tanto, se iba formando a mi alrededor un grupito de curiosos, que después de un rato de muda contemplación empezaron a aclamarme, o tal vez a gritarme improperios; no era fácil, en realidad, deducir de sus viles expresiones qué diablos estaban gritando. En pocos minutos el grupo se convirtió en una multitud; los que estaban más cerca de la iglesia, tomándose por las manos, se pusieron de pronto a cantar, con horribles manifestaciones de alegría, una canción probablemente alusiva. Sin duda esta canción les gustaba sobremanera, ya que poco después toda la

multitud se balanceaba rítmicamente, hombres y mujeres, todos abriendo la boca de par en par y al mismo tiempo. La escena me recordaba un extraño relato que una vez me había leído el profesor de inglés, acerca de un hombre que descende al fondo del mar en un batiscafo, y allí se queda prisionero, suspendido sobre las ruinas de una antigua ciudad sumergida, poblada de inmundos seres verdosos que lo observan balanceándose rítmicamente como las algas de las profundidades.

No recuerdo qué le ocurre después al hombre del batiscafo, pero recuerdo perfectamente lo que me ocurrió a mí. Por más que me esforzaba en mirar en otra dirección, haciéndome el distraído, la gente de la plaza seguía agolpándose en semicírculo alrededor de mí. Quizá lo hacían sencillamente impulsados por la curiosidad, quizá no habían visto nunca tan de cerca una persona de mi rango; de todos modos, ya empezaba a sentirme nervioso, cuando un joven disfrazado de limpiachimeneas se trepó al friso de piedra que me circundaba, y con una especie de plumero todo sucio de hollín me refregó la cara; el público, naturalmente, se echó a reír a carcajadas.

Más esfuerzos hacía yo, impedido como estaba de descender del nicho, por limpiarme la nariz con el pañuelo de seda, más se reían los espectadores, o en todo caso más grande abrían la boca, mostrando unos dientes cariados y negros, tan distintos de los míos que

por lo menos son falsos. En ese momento, y por primera vez en mi vida, agradecí al destino que me costara tanto trabajo verlos.

Apenas había bajado del nicho el limpiachimeneas, cuando ya se había trepado otro individuo, vestido de jugador de fútbol, para colocarme en la cabeza un gorro adornado con casaca-beles, y sobre los hombros un manto de tela ordinaria, a rombos rojos y verdes, con lo cual sin duda creían conferirme un gran honor. Resignado a aceptar el grosero homenaje de esos patanes irrespetuosos, ya me disponía a rogarles que trataran de encontrar a mis lacayos Felpino y Toscok, cuando un joven más atrevido que los anteriores se subió al nicho para volcarme sobre la cabeza el contenido de un tarro de miel, y a continuación todas las plumas de un almohadón. Quién sabe dónde o cómo se lo había procurado; recuerdo que me llamó bastante la atención la idea de que alguien saliera a pasear por la plaza de la Catedral con un almohadón de plumas. Pero era Carnaval, y todas las locuras estaban permitidas.

En cambio no recuerdo tan bien lo que ocurrió después. Sé que me golpearon, tal vez sin querer; sé que me hicieron bajar del nicho y que al ver que no podía caminar, dos muchachos se apoderaron del cómico manto que me habían atado al cuello, cada uno de una punta, y así tirando me arrastraron por toda la plaza, con grandes

muestras de hilaridad; sé que a continuación me echaron en la pileta de la fuente del Reloj, y allí seguramente perdí el sentido, porque cuando volví en mí me encontré en un lugar completamente desconocido, suspendido a medio metro del suelo en una posición tan ridícula como nueva para mí, aunque conjeturo que para un joven de baja condición social la cosa habría sido hasta cierto punto admisible y aun divertida.

Me rodeaba una multitud en cierto modo distinta de la que pocos minutos antes me había aclamado en la plaza: los hombres eran más torvos, las mujeres de ojos más aviesos y fríos. El lugar era una especie de parque polvoriento, de canteros pisoteados y altos árboles sucios, con ese aire de jardín de nadie que a veces presentan las fondas al aire libre, con sus senderos barrocos cubiertos de papeles grasientos y sus mesas de tablas manchadas de vino. En el centro de este jardín miserable habían instalado una especie de asador, de esos que hacen girar a mano con una rueda o manivela, para asar pollos y lechones; y allí estaba yo, rigurosamente atado con alambres al fierro transversal del aparato. Para colmo, completamente desnudo, como un lechón cualquiera. Por suerte no se les había ocurrido atravesarme con el asador, como suelen hacer con los pollos, y además las brasas del fogoncito abierto despedían un agradable calor, que hacía más tolerable mi total desnudez,

tan inadecuada en realidad a la estación. Un hombre de anchas barbas negras, vestido como un gitano, hacía girar en esos momentos la manivela del asador, con un lento movimiento circular que me permitía observar más cómodamente todo lo que ocurría en torno.

En realidad, debían de ser todos gitanos; las mujeres ostentaban gruesas trenzas negras, y los hombres unos bigotes exagerados que se prolongaban hasta las patillas, formando una especie de barboquejo negro a través de la cara facinerosa. "¿Estarán por comerme?", me preguntaba yo, con más curiosidad que temor, habiéndome enseñado la experiencia que el destino ama demasiado los golpes bajos e inesperados; basta estar por lo tanto moderadamente atento para que se desinterese por completo de nosotros: basta prever una desgracia para que la desgracia no ocurra. De todos modos, no me habrían comido crudo, y por ahora el fuego parecía más propenso a apagarse que a cocerme.

El hecho de no entender nada de lo que decían, si bien por una parte me evitaba oír quién sabe qué tonterías y groserías, por otra parte era un inconveniente: ante todo, porque me resultaba imposible descubrir, por más que escrutara las hoscas facciones de los gitanos, si se habían propuesto rendirme alguna especie de exótico homenaje, o sencillamente asarme para devorarme, siguiendo un rito bastante di-

fundido entre ciertas tribus salvajes, que una vez al año se comen a su rey para fortificarse y purificarse mágicamente incorporando en sus viles organismos las preciosas entrañas, testículos y demás adminículos del soberano. Verdad que yo no era el rey de nadie, todavía; pero mi clarísimo linaje muy bien podría haberles inspirado esta peregrina idea: así como el populacho me había elegido Rey del Carnaval, así ellos, habiéndome rescatado de las aguas de la fuente -en circunstancias para mí todavía oscuras, ya que en el momento del rescate me encontraba, por así decir, en las nubes-, me habían probablemente nombrado Rey de los Gitanos.

De todos modos la idea no me gustaba nada, y les grité que me desataran y me devolvieran mis ropas; inexplicablemente, en vez de obedecerme, apareció un jovencito apenas vestido con un taparrabos de piel de leopardo, que sin decir esta boca es mía, se puso a echar carbón y hojas secas en el fuego. Las llamas crepitaron, y ya estaban por alcanzarme, con las consecuencias que fácilmente son de imaginar, cuando una verdadera horda de cerdos salvajes, que impelidos quizá por qué misterioso instinto habían aprovechado justamente ese momento para bajar de la montaña, atravesó el parque del restaurante, dispersando a los gitanos y derribando todo lo que encontraba a su paso, asador incluido. Por suerte fui a caer dentro de la ca-

nasta del carbón, que el adolescente del taparrabos había dejado al lado del fuego, lo que me salvó de ser pisoteado por los salvajes animales.

No terminó allí la cosa. El carbón era sucio y lleno de puntas cortantes, para peor entremezclado con astillas de leña que a cada movimiento que yo hacía me pinchaban las carnes desnudas. Atado como estaba todavía a la varilla del asador, salir de la canasta con la ayuda solamente de mis brazos, musculosos pero cortos, habría sido tan inútil como trabajoso; por otra parte, dormir así desnudo bajo los altos árboles no era una idea que me atrajera aún suponiendo que con filosófica paciencia me decidiera a extraer del canasto, con la mano que en la caída se me había por suerte liberado de los alambres, los trozos de carbón y de madera que tanto me fastidiaban. En este dilema estaba, cuando empezó a llover, primero despacio y después con tanta fuerza que en cierto momento hasta cayó granizo, unos pedazos de hielo gordos como huevos de paloma, que amenazaban llenar el canasto y cubrirme totalmente; pero por suerte el granizo duró poco, y con el calor del cuerpo los trozos de hielo terminaron por fundirse. Al rato empecé a estornudar; por más que lo intentara, no conseguía distraerme pensando en mis problemas filosóficos favoritos. A ratos me asomaba al borde de la canasta, pero no se veía un alma: el restaurante había apagado todas las luces, y de los

gitanos y los jabalíes no quedaban más rastros que una gran confusión de mesas derribadas y papeles mojados.

Así pasé la noche, maldiciendo la estúpida idea que había tenido de salir de casa para ver si el contacto con mis semejantes me revelaba el sentido del universo. Cuando vinieron a buscarme los emisarios de mis tías, angustiadas por mi prolongada ausencia y sobre todo por la noticia de que un mayor-domo había hallado a los lacayos Felpino y Tosco completamente borrachos en los alledaños de la plaza de la Catedral, era ya de día. Una semana me duró el resfriado, para no hablar de los arañazos y contusiones sufridos durante esa noche de perros; y no una sino mil veces, mientras yacía en mi camita adornada con plumas de avestruz y de faisán, juré no volver a intentar el más mínimo contacto con el populacho. Y debo confesar que por muchos años no me costó ningún esfuerzo mantener el juramento.

Discutidores no faltan en este mundo, personas que no sólo no se contentan con la opinión de sus interlocutores sino que además pretenden, en cualquier ocasión que se les presente, imponer la suya propia, como si por el solo hecho de ser suya fuera más valiosa o más fundada; no me asombraría por lo tanto que, llegados aquí, alguien alzara la voz para objetarme que los hechos materiales, incidentes u ocu-

rrencias personales del filósofo poco pueden influir en su visión del mundo, cuando ésta es un producto imparcial de la especulación introspectiva sobre la realidad que nos rodea. A esos disidentes me apresuro sin embargo a responder que en ningún caso dicha especulación es imparcial, y que nuestras ideas son desdichadamente una consecuencia directa de nuestra educación, de nuestro ambiente, de nuestras circunstancias. Demasiado se ha visto que la frustración, ya sea ésta de origen económico o simplemente sexual, conduce al marxismo; que el odio a los valores sociales o la afirmación de estos valores dependen casi siempre de los sentimientos que en nuestro subconsciente infantil han sabido suscitar nuestros padres o nuestros familiares; que los hombres de baja estatura son en general más violentos, que las mujeres sin hijos escriben versos; que las personas de edad manifiestan una cierta propensión a creer en la inmortalidad del alma; y así sucesivamente.

No es raro por lo tanto que el recuerdo de mis aventuras carnales me indujera a rechazar de plano la hipótesis de que sólo a través de la comunicación con nuestros semejantes nos será dado comprender el enigma del universo. Para esa época había empezado sin embargo a llamarme la atención una hipótesis más atrayente. En pocas palabras, se trataba de la posibilidad de llegar al sentido recóndito

de las cosas por medio del éxtasis místico; si la divinidad era, como decían mis tías princesas, la única fuente de verdad, pues entonces lo mejor que podía hacer era tratar de comulgar con la divinidad.

Así fue que, después de haber leído y estudiado con detención las obras de los místicos más famosos de los siglos XVI y XVII, en parte por consejo de mis tías, y en parte por mi propia inclinación, ya manifestada durante la primera infancia, para no hablar de los años decisivos de la adolescencia, decidí un día renunciar francamente no sólo a los placeres del mundo material, como hasta ahora había hecho, sino también a los placeres del pensamiento sistemático, para sumergirme en los calmos y abiertos lagos de la pura contemplación. Con este propósito -no había pasado un año todavía del episodio antes mentado- me trasladé a un monasterio de la costa, un tranquilo asilo suspendido en la ladera boscosa de unos montes que descienden casi a pico hasta el mar, eternamente agitado por los vientos contrarios característicos de la región.

Desdeñando sin embargo el consejo de los monjes, todas las tardes me hacía transportar en mi sillita de ruedas hasta un promontorio que sobresalía a gran altura sobre los acantilados de la costa; allí me dejaban solo, bien envuelto en mi bufanda blanca, sumido en la pura contemplación del crepúsculo y de la inmensidad de la natura-

leza en general. En realidad, tanto los monjes como los textos místicos, que en esa época constituían mi única lectura, me recomendaban insistentemente la conveniencia de entregarme a la contemplación, siempre que me fuera posible, encerrado entre las cuatro paredes de mi diminuta celda; pero hasta el momento este forzoso encierro no me había dado ningún resultado digno de mención: abandonado a mí mismo, entre esas paredes blancas y sin adornos, si se exceptúa una horrible cruz de madera comida por la polilla, me aburría espantosamente, y en vez de ser visitado por las prometidas iluminaciones, después de una o dos horas de mirar la cruz terminaba durmiéndome, masturbándome o leyendo algún místico divertido, especialmente los españoles que describen la unión con la divinidad en términos francamente eróticos y a menudo excitantes.

En cambio frente al mar -si bien no me fuese dada en ningún momento la prometida trasfiguración, el éxtasis que por fin me permitiría contemplar la realidad frente a frente, y no como en un espejo oscuro- el mero espectáculo de las nubes, de las sombras que éstas proyectaban sobre las olas, y de las mismas olas, bastaba para entretenerme durante horas. Nervioso y difícil de carácter como soy por naturaleza, no puedo decir que el magnífico espectáculo de ese mundo virgen me concediera inmediatamente la posibilidad de comulgar con su infinita cal-

ma, la calma grandiosa de todo lo que se mueve sin obedecer ni a directivas ni a finalidades; pero de todos modos debo confesar que en ninguna parte me había sentido más cerca del anhelado éxtasis contemplativo que en ese promontorio sólo habitado por las águilas marinas.

Allí estaba pues un día, admirando un sol pálido que se sumergía no exactamente en las aguas sino en una faja azulada de nubes que como una zona vaporosa ceñía el horizonte, cuando de pronto, con un estremecimiento avieso cuyo recuerdo todavía me hiela la sangre, todo el promontorio sobre el cual me encontraba se desprendió del flanco de la montaña y se precipitó a pico en el mar. En realidad, el desastre no me habría tomado tan de sorpresa (ya que hacía por lo menos media hora que mis oídos, aunque sordos, percibían la interna vibración de unos desgarramientos o crujidos premonitores, a menudo acompañados de un rodar de piedras y escombros desprendidos de la pared de roca), si no hubiera sido justamente por ese estado singular de alejamiento de las cosas terrenas en el cual el esfuerzo de contemplación me había sumido. Es más: extasiado en la serena intemporalidad de ese crepúsculo inmóvil, una especie de presentimiento, incapaz sin embargo de expresarse en palabras, parecía anunciarme que por fin estaba por producirse en mí la soñada trasfiguración, la revelación de la Verdad. La sangre

empezaba a hervir en mis arterias, el pulso se me aceleraba, el vaivén de las olas se hacía cada vez más lejano e indistinto; y no me habría asombrado si me hubieran dicho que en vez de estar sentado en mi sillita con ruedas en realidad estaba flotando sobre una nube. ¿Qué podían importarme en ese momento, por lo tanto, esas vibraciones y esos guijarros que se soltaban de las grietas para hundirse sin ruido en la vorágine inaudible del oleaje espumoso? ¡Ah, quién se hubiera imaginado que en el instante mismo en que yo creía por fin desprenderme de la tierra, era la tierra la que se desprendía de mí!

No había casi terminado de percibir el desgarramiento definitivo, cuando ya me encontraba cincuenta metros más abajo, al nivel del mar. Cómo fue en realidad mi caída, cómo se produjo el derrumbe, no sabría explicarlo, dado que no se encontraba en las cercanías testigo alguno que supiera más tarde describirme lo sucedido, y yo, por mi parte, sentado como estaba en la punta del promontorio, mal podía ver lo que ocurría debajo. Sólo sé que al final de la rápida caída, durante la cual la única sensación que pude experimentar fue la de un acelerado traslado en ascensor, mi sillita con ruedas se detuvo de improviso, con un golpe tremendo y seco; tuve la impresión de haber llegado al fondo del mundo, sentí que todos mis miembros se dispersaban por los aires, como si una bomba hubiera

explotado en el centro mismo de mi cuerpo, y me desmayé.

Cuando volví en mí, el sol ya se había ocultado por completo detrás del horizonte velado, pero una vaga luz muriente subsistía todavía en las capas superiores de la atmósfera. Mi sillita se había deshecho, yo estaba sentado en el suelo sobre mi hermoso almohadón de cuero -que por suerte había amortiguado el golpe- con la cabeza caída entre las rodillas, y alrededor de mí saltaban las olas como perros alegres que saludan el arribo del amo; ni qué decir que ya me habían empapado todo de espuma. Detrás de mí se erguía el oscuro acantilado, del cual me separaba ahora un ancho brazo de mar, para colmo rabiosamente agitado. Y los negros escollos puntiagudos, en cuyo centro por un feliz milagro mi frágil persona acababa de desplomarse, aparecían enteramente cubiertos de horribles alimañas, también ellas negras, que se movían con fascinadora lentitud, como deseosas de acercarse al recién llegado, a la presa deliciosa y nutritiva que bien podía decirse caída del cielo: eran cangrejos, unos inmundos cangrejos negros que se trepaban los unos sobre los otros, a medida que iban emergiendo de los siniestros agujeros en cuyo interior al parecer vivían.

Si no enloquecí en esos momentos de absoluta desesperación, se lo debo sin duda a los horribles cangrejos que tan amenazadoramente me rodeaban. En efecto, ocupado como estaba en es-

pantarlos con uno de los barrotes niquelados de la silla rota, mal podía detenerme a reflexionar en lo incómodo de mi posición: solo, con todo el cuerpo magullado por la caída, con mis dos piernas inútiles tendidas frente a mí como la cola hendida de una sirena, empapado de agua de mar en la oscuridad creciente de la noche que ya se descorría por el cielo como un telón de terciopelo. Y lo que es aún peor, incapacitado de oír el grito reconfortante de los monjes, que sin duda ya habrían venido a buscarme al promontorio, o mejor dicho al lugar donde poco antes se erguía el promontorio.

Sin duda el cataclismo había turbado profundamente, y tal vez enfurecido a los cangrejos, porque de costumbre -por lo menos así me ha enseñado mi profesor de ciencias naturales- estos animales rehuyen el contacto con el hombre; en cambio los míos parecían más bien decididos a atacarme, y hasta diría a devorarme. Por suerte, cuando ya me estaba cansando de aplastar cangrejos con mi barrita de fierro, apareció en el cielo una banda excepcionalmente numerosa de águilas marinas, que se puso a revolotear sobre mi cabeza en cadenciosas evoluciones. Tal vez advertidos por el instinto, los cangrejos se apresuraron a esconderse en sus agujeros, o a lanzarse de costado al mar, dejándome en pocos segundos completamente solo en el escollo, bajo la amenaza sin embargo de las águilas marinas.

Estas aves son, como es sabido, negras y fuertes; moran en las anfractuosidades de la costa, y aunque a veces llegan a robar ovejas y cabras, especialmente cuando el hambre las apremia, en general viven de la pesca, sobre todo de atunes que salen a jugar a la superficie del mar. Seguramente me habrían confundido con uno de estos peces, porque apenas me vieron allí abandonado, en el centro del escollo negro, se lanzaron sobre mí para afeerrarme. Yo me defendía como podía, blandiendo en todas direcciones mi barrita niquelada, con la izquierda que es la mano donde tengo más dedos. Pero justamente cuando me encontraba más empeñado en la lucha con dos enormes águilas marinas a la vez, una tercera, más grande todavía que las anteriores, me atacó a traición y afeerrándose por el cinturón me levantó por los aires.

Evidentemente, aunque soy más bien pequeño de proporciones, yo pesaba demasiado para el ave, porque de cuando en cuando descendíamos hasta rozar las olas; pero con un supremo esfuerzo de sus anchas alas el águila negra conseguía recuperar la altura perdida. De este modo me salvé varias veces de caer al mar, lo que me colocaba en la curiosa situación de tener que rezar porque a la infame bestia no le faltaran las fuerzas antes de tiempo. Por suerte llegamos en seguida a la gruta donde vivía el ave marina.

Era una ancha cavidad, a unos ocho metros sobre el nivel del mar, y en ella el águila se había instalado un cómodo y abrigado nidito de ramas y algas, en cuyo interior brillaban, a la luz de la luna que ya empezaba a alzarse sobre el horizonte, tres grandes huevos blancos. Seguramente me había llevado allí para que, apenas nacieran sus polluelos, yo les sirviera de alimento; destino que al fin de cuentas no debía sorprenderme, ya que mis antepasados habían tomado parte en muchas aventuras y combates con águilas, algunos de ellos hasta habían adoptado los orgulosos apodos de "Águila" y de "Hijo del Águila"; y un águila también campeaba victoriosa en el escudo de mi familia. Sólo que hasta ahora siempre se había tratado de las otras águilas, las de tierra, pájaros de más respetable tradición; en cambio en el nido de ésta (y seguramente lo mismo debía ocurrir con los nidos de todas sus compañeras) reinaba un olor tan fuerte a pescado podrido que en un primer momento creí desmayarme.

Pronto me acostumbré sin embargo al mal olor de la gruta. El águila me había dejado a un costado, como quien deja una bolsa de patatas al regresar del mercado, y a continuación se había acostado tranquilamente sobre los huevos. Desde allí me miraba, con una expresión pensativa de gallina burguesa, que en otras circunstancias menos patéticas me habría sin duda divertido sobremanera; se trata

ba, al fin de cuentas, de una pobre ave campesina que cumplía sus deberes familiares: incubar los huevos, ir a buscar la comida para los hijos. No había en ella, evidentemente, ninguna malignidad, y por eso mismo me prometí, suponiendo que consiguiera salvarme de mi difícil situación, no olvidarme de hacerle mandar alguna cosita, por ejemplo un cabritillo o un atún recién pescado, como una especie de recompensa, ya que después de todo me había salvado de los cangrejos, y también para que sus aguiluchos no vinieran al mundo completamente desprovistos de alimento.

De todos modos, lo importante por el momento era escapar de la gruta. ¿Las aves cuando empollan estarán siempre despiertas?, me preguntaba yo, con curiosidad no solamente académica. Y suponiendo que el horrible bicho se quedara de pronto dormido, ¿cómo podía aprovechar su desatención? Debajo de la gruta rugía el mar enfurecido; encima y a los costados, solamente se divisaba la pared desnuda del acantilado. Teniendo en cuenta que no dispongo de tanta libertad de movimientos como las personas a quienes la suerte ha concedido la prerrogativa de poder trasladarse de un lugar a otro con ayuda de las piernas; teniendo en cuenta que en última instancia no soy más que un ser humano como los demás: débil, impedido, sordo y casi ciego, abandonado a la merced de las circunstancias, una voluntad insegura

plantada en un cuerpo inadecuado, una ilusión de orden y de existencia en medio de un caos de desorden y de inexistencia, un suspiro de la naturaleza, y para peor un suspiro incompleto, ¿qué probabilidades tenía de salvarme? Prácticamente ninguna; hoy o mañana o dentro de diez años, esta irregularidad del cosmos que es mi persona estaba destinada a borrarse, a desaparecer bajo las siempre renovadas avalanchas de fenómenos y manifestaciones que componen la majestuosa, incommovible indiferencia del universo.

Mejor entonces desaparecer así, comido por las águilas, lejos de todo testigo humano, frente al mar, frente a la luna tormentosa, ignorado como una ola que se forma y se extingue y cuyo paso nadie registra, porque al fin de cuentas no es más que un ordenamiento casual y momentáneo de materia insensible; lejos sobre todo de inmerecidos afectos y de erróneos respetos, lejos de cualquier sentimiento; lejos en fin de la falsa vida que me habían inventado los hombres.

Y en ese momento, delante del mar de mercurio que la luna y la espuma adornaban con superior distracción, vigilado por un águila, suspendido entre el cielo y los escollos en una gruta que hedía desesperadamente a pescado podrido, me pareció entrever una especie de verdad, una vislumbre de verdad, un pliegue por así decir de la túnica transparente de la Verdad que

hasta entonces me había eludido. Y esa verdad era el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada, la suprema inexistencia de nuestra existencia. Ante esa inmensidad de la nada, ni siquiera el águila marina era importante, ni siquiera el mar, ni siquiera la roca, ni siquiera la luna. Eran, éramos todos caprichos, insensatas curiosidades, momentos del caos, relámpagos fugitivos de una conciencia igualmente fugitiva, cómicamente ilógica.

Pero esto duró sólo un instante, porque algo acababa de aparecer sobre las olas, frente a la gruta: era una barca de pescadores, con varios monjes a bordo, que escrutaban ansiosamente los escollos al pie del acantilado, para ver si descubrían algún rastro de mi presencia. En cuanto los vi, me asomé al borde de la cavidad y les hice señas con la bufanda blanca. Los monjes me divisaron en seguida, y rápidamente, con ese sentido de las cosas prácticas que sólo poseen los hombres de vida sencilla, ingeniaron un plan de rescate. No los vi alejarse, porque apenas había conseguido hacerles notar mi presencia, cuando ya el águila se había levantado del nido y tirándome del cinturón con el pico me arrastraba nuevamente hacia el interior de la gruta.

La espera sin embargo no fue larga. Ya me disponía a acurrucarme en un rincón, para protegerme por lo menos del viento que traspasaba mis ropas empapadas, cuando frente a la entrada, recortándose sobre el cielo ilu-

minado por la luna, apareció un joven pescador, suspendido de una soga. Sin decir una palabra, el hombre entró en la cavidad, me tomó en sus brazos poderosos y se volvió por donde había venido; curiosamente, el águila marina no hizo nada por retenerme: se quedó donde estaba, empollando sus tres huevos, con la misma expresión de siempre, una expresión de gallina sería que a veces vuelvo a encontrar en la cara de las jóvenes esposas encintas, próximas al parto, y que indefectiblemente me recuerda la facilidad con que esas jóvenes madres me ofrecerían a sus hijos como alimento, si se les presentara la oportunidad, y si los recién nacidos comieran carne humana.

Mi reacción, una vez repuesto del susto y del frío de esa noche, fue como siempre característica: me compré una hermosa peluca rubia, con una aureola de sedosos y dorados bucles, y decidí dar una gran fiesta en el palacio; decisión que sorprendió grandemente a mis tías. Y más aún se sorprendieron cuando les expliqué que me parecía llegado el momento de cambiar de vida: no era posible dejar que la incuria y el olvido siguieran herrumbrando el escudo de mis mayores; ya que la suerte y la prudencia en las inversiones habían hecho de mi familia una de las más ricas del país, era sin duda injusto que el fasto de nuestra casa se mantuviera tan por debajo de nuestros medios. Por lo tanto, ordené que todas

las noches una profusión de luminarias alumbrara la fachada del palacio, y que todos los días, a mediodía, mis lacayos sirvieran una escudilla de sopa y un plato de guiso o asado a los pobres del barrio.

Lo poco que de la realidad del universo me había sido dado entrever en la cueva del águila, me había impresionado como una revelación total. Ha dicho un poeta que nadie puede soportar demasiada realidad; con un atisbo solamente, todo mi mundo metafísico se había subvertido. ¡Qué absurdo seguir preguntándonos, como lo había hecho hasta entonces, si el único camino a la Verdad era el sadismo, o el amor a la humanidad, o la pasión, o el escepticismo, o la ciencia objetiva, o la actividad febril, o el poder, o la perfecta obediencia, o el placer de los sentidos! Todos los caminos eran buenos, puesto que la sola realidad era el caos, o su equivalente la nada, y a la nada, tarde o temprano, llegaremos todos.

Lo mismo daba entonces llegar cantando y bailando. Ciertamente que yo bailar no podía, pero podía hacer bailar a mis invitados. Y así empezó la larga serie de fiestas que habría de ser por muchos años el comentario obligado de todos, jóvenes o viejos, ricos o pobres. Porque también los pobres participaban en estas ocasiones de regocijo, a veces desde afuera, y a veces también desde adentro. Poco a poco, mi nueva vida de lujos y diversiones fue revelando en mi carácter inclinaciones y

capacidades hasta ese momento insospechadas; y en especial el gusto de la mistificación.

Tan es así que la historia de mis mistificaciones se confunde, en el curso de los últimos quince años, con la historia de mi país. Todo empezó de la manera más infantil. En una fiesta, cada cuatro bailables la orquesta repetía (naturalmente, por orden mía) un viejo vals que nadie podía soportar: poco antes de medianoche, todos los invitados se habían ido, alegando dolores de cabeza y otros pretextos, pero en realidad casi enloquecidos por las repeticiones del odiado vals. En otra ocasión, los refrigerios eran un poco más salados que de costumbre, y los refrescos y bebidas contenían una fuerte proporción de alcohol, de modo que unas dos horas después de iniciada la reunión todos los invitados estaban ebrios, y el duque de R. orinó en el centro del gran salón. Otra vez hice tender un alambre finísimo a través del arco de entrada al salón, a unos treinta centímetros del piso: uno tras otro, a medida que iban llegando, mis encoquetados huéspedes terminaban en el suelo. Esta broma fue muy festejada, pero a mí en cambio me pareció demasiado pueril, y cuando la vieja marquesa de L. se rompió un brazo, ordené inmediatamente que retiraran el alambre.

En realidad estos inocentes e imprecisos intentos no eran más que una preparación; ni siquiera yo sabía en el

fondo cuál era la verdadera intención que me impulsaba a obrar así. Porque muchas veces procedemos obedeciendo a impulsos no formulados, y sólo cuando nos detenemos a pensar en los motivos de ciertos actos nuestros, al parecer inexplicables, logramos -aunque no siempre- vislumbrar la secreta finalidad que nos induce a cometerlos. Hasta que un día comprendí: mi profunda fe teleológica, desde aquella noche en que me había sido revelada la verdad, se había convertido en una especie de religión del Caos, del cual yo ahora, con el poder de mis riquezas y el prestigio de mi casa, me sentía algo así como supremo sacerdote. Administrar el azar, introducirlo, imponerlo, implantarlo, difundir como un misiонерo el respeto y la devoción que merecía, sería a partir de ese momento mi vocación y mi destino.

Fue entonces cuando me decidí a organizar mi primera fiesta realmente caótica. Ante todo, los lacayos tenían orden de no conducir a los invitados directamente al gran salón, sino a las diversas dependencias del palacio, cada uno a un lugar distinto: al cuarto de las lámparas, a la cocina, al dormitorio de una mucama en el último piso, a la capilla, al gallinero. Allí los dejaban, que se arreglaran como mejor pudieran. Para los que a pesar de todo lograban llegar al gran salón, donde ni yo ni nadie de la familia los esperaba, la orquesta debía tocar piezas de baile que empezaban normalmente,

para volverse cada vez más lentas, hasta un punto en que el baile se hacía imposible. Los criados ofrecían atra-yentes refrigerios, en las tradicionales bandejas de plata, que luego resultaban ser -pero no siempre, porque entonces no habrían causado tanto efecto- sándwiches de gusanos, albóndigas de aserrín, o bocadillos con tajadas de víbora. Además circulaban por los salones labradores y mozos de mercado, con sus ropas de trabajo, y una multitud de obreros que efectuaban reparaciones en las puertas, los techos y los muebles de las habitaciones, sin preocuparse por la presencia de la flor y nata de nuestra aristocracia. En los jardines hice instalar además una cantidad de trampas: pozos disimulados con hojas, lazos atados a las puntas de los árboles, jaulas como cenadores que se cerraban apenas entraba en ellas la pareja adúltera deseosa de aislamiento.

La fiesta en cuestión fue un gran éxito; superado el primer momento de desconcierto, los invitados se entregaron a la exploración del caos con renovadas energías y -exceptuando claro está a los más ancianos y a los hipócritas, que se retiraron en seguida- tanto se divirtieron que era ya de día cuando hubo que echarlos con mangueras y regaderas, porque no se querían ir. Pero yo, en cambio, no estaba plenamente satisfecho del resultado: me parecía que al fin de cuentas se había tratado de una fiesta un poco más movi-

da que las anteriores, y nada más. Nada, en verdad, que pudiera compararse con un verdadero caos. Debía refinar mis métodos, aplicar en mayor escala mi ingenio; debía, sobre todo, convertir a los infieles: no era admisible que los huéspedes se volvieran a sus casas, a proseguir la existencia ordenada de todos los días. Debía introducir el azar hasta el fondo mismo de sus vidas.

Una empresa imposible; es decir, imposible para cualquiera que no contara con mis infinitos recursos y mis casi infinitas energías. Creo, aunque más no fuera porque lo he demostrado, que con suficiente dinero y suficiente voluntad, son pocas las cosas que no se pueden obtener en este mundo. Y con paciencia; porque no fue a la primera fiesta, ni a la segunda, que di con el verdadero método que me permitía llevar adelante mi plan de confusión, sino mucho después, como resultado por un lado de la observación, y por otro de la práctica. Pero una vez hallado el método, lo demás era fácil.

Mi método consistía, ni más ni menos, en una imitación, sólo que mucho más confusa, de la vida: si la única realidad de la vida era el azar, la intrascendencia, la confusión y la continua disolución de las formas en la nada para dar origen a nuevas formas igualmente destinadas a la disolución, no hacía falta exprimirse el cerebro inventando artificios: bastaba ofrecer a mis huéspedes una imagen tolerable

de la vida que nos rodea, un poco más desordenada que de costumbre, para sumirlos en el caos.

Alguien podría objetarme que ya la fiesta en sí era una imagen desordenada de la vida, y que por lo tanto bastaba dejarlos que hicieran lo que quisieran, para que ellos mismos, sin ayuda de nadie, se encargaran de crear el caos, de difundirlo y de mantenerlo. Hasta cierto punto la objeción es válida; solo que parecía pasar por alto un detalle importante: el hecho de que mis invitados, una vez en mi casa, no hacían nunca lo que querían, se comportaban de acuerdo con normas que no habían inventado ellos, normas impuestas por la tradición, siempre conservadora; es decir, opuesta al azar. Y en consecuencia, apenas se hallaban en mi presencia, o mejor dicho en presencia de los demás, cesaban por así decir de vivir, se convertían en muñecos, en prototipos, en abstracciones. Había ante todo que hacerlos vivir.

Fue así que mis huéspedes empezaron a encontrarse con toda clase de sorpresas, algunas agradables y otras en un primer momento desagradables. En un rincón del gran salón se exhibía una multitud de jóvenes desnudas que se ofrecían graciosamente a los caballeros, y también a las damas; en otro rincón, los más fuertes y hermosos mocetones de la ciudad, vestidos con ropas deportivas, e igualmente promiscuos o accesibles, competían en atracción con las mencionadas jóvenes. A

continuación surgía una especie de capilla, donde los concurrentes podían recibir los consuelos de varias religiones al mismo tiempo, y sin solución de continuidad seguía un comedor espléndidamente provisto de manjares y licores; un mercado de objetos usados, donde los huéspedes podían entregarse libremente al dulce vicio de comprar y vender ropas y adornos; un pequeño banco, donde depositar el producto de las transacciones, y una sala de juegos de azar, donde disiparlo; rompecabezas y ajedreces para los más reposados, aparatos de gimnasia y mesas de ping-pong para los más inquietos; teléfonos y altoparlantes para los habladores, niñitos recién nacidos en sus cunas para las mujeres de instintos maternales. Y todo esto mezclado, superpuesto, confundido; había para todos, y si alguien pedía alguna cosa, mis criados tenían orden de procurársela inmediatamente.

Uno de los primeros resultados de esta liberalidad fue que, por lo menos mientras se encontraba en mi casa, nadie era lo que había sido hasta el momento de entrar: los más eminentes políticos se volvían peluqueros de señoras, los actores de teatro salían al jardín a jugar a la pelota con los cocineros, las famosas libertinas resolvían problemas de ajedrez. Naturalmente, esta transformación no tenía lugar en seguida: porque si bien es cierto que nadie es lo que quisiera ser, también es cierto que son muy pocos los que

saben lo que realmente quisieran ser. Poco a poco, a medida que asistían a mis fiestas, y a medida también que éstas se hacían más complejas, más totales, las personas iban aproximándose a su verdadero ideal.

Y ésto, aunque en un principio no se contaba entre mis intenciones, me los volvía cada vez más esclavos, más sumisos, más supeditados a mi voluntad. Es así que cuando, satisfaciendo a uno de los tantos anhelos tácitos que yo me entretenía en descubrir en los ojos de mis invitados, me decidí a incorporar a las ya múltiples actividades del salón una "salita de conspiradores", éstos terminaron por derribar al gobierno constituido para instaurar otro, cuyos componentes eran todos asiduos concurrentes a mis fiestas, lo que en poco tiempo me convirtió en virtual dictador del país. Privilegio que en realidad yo no había buscado, ya que soy el primero en reconocer que el poder es un vano espejismo, una ilusión organizada; pero que de todos modos me servía para dar un carácter más oficial a las fiestas. Las cuales fueron así adquiriendo proporciones nunca soñadas.

En mi primera época, o sea el período de las bromas inocentes, muchos personajes de la aristocracia y de las clases gubernativas, ofendidos por alguna trivialidad de mi invención (por ejemplo porque al salir se habían encontrado un monito en el sombrero, o sencillamente cuatro terrones de azú-

car en el bolsillo de la capa), preferían mantenerse alejados de mis fiestas, y algunos ni siquiera se excusaban de no poder venir. Pero con el correr del tiempo la curiosidad fue más fuerte que el orgullo. No en vano he hablado de una religión, la religión del caos; porque en efecto sólo podría dar una imagen adecuada de lo que ocurría recordando la curiosa observación de una de mis viejas tías: que, tarde o temprano, todos se convertían a mis fiestas.

Sin excluir, por supuesto, al pueblo. Al principio me conformaba con dejar entrar algunos grupos de vecinos, escogidos entre los centenares de curiosos que al anuncio de una fiesta indefectiblemente se agolpaban frente a las verjas del palacio. Costureras, pequeños comerciantes, repartidores de pan, soldados, o sencillamente obreros de alguna fábrica cercana, estos intrusos se diseminaban, al principio con respeto y desconfianza, luego con creciente aplomo, entre los más refinados exponentes de nuestra aristocracia, que empeñados cada uno en su peculiar diversión ni siquiera se daban cuenta de esta contaminación social, de esta nueva confusión que en otras circunstancias les habría parecido intolerable. Gradualmente fui aumentando el número de estas personas que no habían sido invitadas oficialmente; por suerte el palacio era grande, y en el caso necesario podía extender la fiesta a las casas y las calles contiguas.

Mientras tanto, en una sillita de manos criselefantina, mandada a hacer especialmente para estas ocasiones, yo me paseaba entre mis huéspedes, con mi peluca rubia y mi severo smoking de seda negra, los dedos de las manos cubiertos de piedras preciosas, y un dictáfono portátil a mi lado, con el cual grababa las conversaciones y los comentarios, para después oírlos amplificadas por medio de un aparato especial que se aplica directamente sobre la caja craneana. Por suerte, y en esto me parecía advertir la mano de la Providencia, desde la noche terrible en que había tenido la visión del caos universal en la gruta del águila marina, mis ataques epilépticos habían cesado completamente, y ya no era tan fácilmente presa de resfíos como antes. Gozaba, para decir verdad, de una salud de hierro; de modo que en ninguna ocasión me encontré impedido de asistir personalmente a las fiestas que con tanta asiduidad organizaba.

Las cuales me ofrecían, como es de imaginar, motivos continuos y siempre renovados de satisfacción; sobre todo cuando se me ocurrió la idea de soltar entre los invitados no solamente personajes reclutados entre las clases más bajas de la sociedad, sino también animales: perros, gatos, gallinas, patos y pavos; ovejas, cabras y lechones; papagayos, palomas, perdices, y uno que otro caballo. Con el agregado, más tarde, de algunas bestias salvajes moderadamente peligrosas, que

hice traer del jardín zoológico nacional.

Provistos de escopetas, que mis mismos lacayos les ofrecían, los apasionados de la caza se pusieron naturalmente a cazar en el interior del palacio, lo que provocó de inmediato numerosos heridos, y me permitió agregar al ya complicado servicio de las fiestas un puesto de primeros auxilios, que a causa sobre todo de las mordeduras de las bestias, pronto adquirió proporciones de hospital. Pero una vez instalado el hospital, nada me impedía organizar modestos accidentes, pequeños asaltos de bandidos, y hasta algún incendio en las casas de los alrededores (ya que para esta época las fiestas abarcaban todo el barrio). Recuerdo que me sorprendió la extraordinaria cantidad de financistas que se presentaban como voluntarios para desempeñar el cargo de bomberos, al parecer no solamente impelidos por la secreta ambición de vestir el llamativo uniforme rojo con galones verdes.

En una antigua iglesia de esta ciudad puede verse un fresco medieval llamado "La danza de la Muerte"; en él el anónimo pintor, movido por quién sabe qué impulso profético, parecería haber querido representar una de mis fiestas. Sólo que en el fresco en cuestión quien conduce la danza es la muerte, y en mi palacio era yo quien la conducía. Por lo demás, los personajes son los mismos, fijados para la eternidad en las mismas actitudes: la vieja aper-

gaminada que se abraza al jovencuelo inexperto, el invertido que se depila las cejas frente al espejo, el avaro que cuenta sus monedas y el ebrio que rueda bajo la mesa, la beata que se planta el cilicio en las carnes y la Venus que se acuesta con el mono.

Fue justamente delante de este famoso fresco, mientras reflexionaba una mañana en la extraordinaria semejanza entre la danza imaginada por el pintor y la fiesta permanente que pocos días antes un decreto mío acababa de extender -respondiendo a los innumerables pedidos de los pobladores- a todo el perímetro metropolitano, cuando muy chico me atrajo la filosofía. Debo confesar que padezco de algunos impedimentos físicos -por ejemplo en una mano tengo tres dedos y en la otra, por desgracia la derecha, solamente dos, lo que entre otras cosas me impidió aprender el piano, como hubiera sido mi deseo- y que esta circunstancia, si bien por un lado contribuyó a que mi infancia y mi adolescencia fueran algo menos movidas que las de la mayoría de los jóvenes, lo que por suerte me permitía disponer de más tiempo para el estudio, por otro lado constituía una seria traba para mi perfeccionamiento espiritual, ya que estos impedimentos me dejaban, por así decir, a la merced del mundo exterior. No surgió en mi mente la duda. Hasta ese día había creído ser yo el que conducía la danza, pero ¿quién me aseguraba que no fuera en realidad una presencia invisible, como

tal vez lo era la muerte en el fresco medieval? ¿Acaso no era yo también una figura del fresco? ¿Quién, sino yo, era ese rey sentado en un trono al borde del abismo, a punto de precipitarse en el vacío, empujado por la misma multitud de sus cortesanos enloquecidos?

Y esa fiesta permanente de ficción y extravío que algunos días antes tan generosamente yo había decretado, ¿qué sentido podía tener sino el de un retorno a la vieja vida, rutinaria y al fin de cuentas ordenada, de antes? ¿Qué importaba si ahora los verduleros eran ex marqueses y los bomberos ex financistas; qué importaba si el verdugo había sido obispo y los ministros basureros? El caos era siempre el mismo; el viejo orden solo se había llamado orden porque al hombre le encanta usar esa palabra, pero con un poco de buena voluntad también podía haberse llamado el viejo caos. El fresco que tenía delante de los ojos me demostraba que no bastan cinco o seis siglos para cambiar la fisonomía del hombre; probablemente cuarenta siglos antes

Venus ya se acostaba con el chimpancé, y la humanidad danzaba al borde del abismo, y alguien se hacía la ilusión de dirigir la danza.

Nadie en efecto se dió cuenta cuando el estado de fiesta permanente se convirtió en estado de normalidad. Los más habían perdido la memoria, o preferían creer que la habían perdido, ya que lo que ahora hacían todos los días estaba más de acuerdo con sus verdaderas inclinaciones. Ninguna condesa vino a verme para quejarse de su obligada reclusión en un lupanar; ningún escritor abandonó la pocilga que le había sido confiada en calidad de porquerizo; los almaceneros no eran menos atentos que sus predecesores en sus nuevas obligaciones de sacerdotes, y en la función de la Ópera los jockeys no cantaban con menos brío que los pretenidos tenores y barítonos de antes. Y yo, por mi parte, no encontré mayor dificultad, con el correr de los años y el acumularse de la experiencia, en resignarme a desempeñar el papel de gobernante justo, laborioso y progresista.

por J. R. Wilcock

Paseo sentimental (1946)

XI

Nunca nos vio esta lámpara reunidos,
nunca este libro de áridas bellezas
leímos, reclinando las cabezas,
en esta misma luz agradecidos.

Oh nunca en este cuarto conversamos,
y no vimos la noche oscurecerse
ni aquel jazmín que perfumado tuerce
su solícita flor en blancos ramos.

Y sin embargo tu anterior presencia
subsiste entre sus formas conocidas;
siempre se enlazarán a nuestras vidas
con gesto de una suave interferencia.

Aquí te esperaré, oh presuroso,
hasta que otro silencio más profundo
restituya las cosas de este mundo
a un inmortal, más íntimo reposo.

Los hermosos días (1946)

II

Oh que fuera este instante la eternidad inmutable,
siempre, siempre ante mí tu cuerpo tan hermoso,
como lejanas músicas que ascienden exaltadas
entre luces movientes e irisados vapores.

Quiero inclinar mi frente, y besarte las manos
mientras detrás de tus ojos pasa un jardín increíble,
un lugar voluptuoso por donde el pensamiento
se sumerge en las aguas dulcísimas y en un sueño.

Y acercarme a tus labios, y conocer la muerte,
un espacio de ángeles, el olvido.

El firmamento

Estoy sentado en medio de la noche
que sube desde el campo hasta el espacio
diáfano del universo.

Y como una asamblea de diamantes
en mí convergen las constelaciones,
como un palacio de mármol
donde se guardan el destino y el tiempo.
Por ellas elegido
debo en la noche abandonar mis miembros
y contestar, oh contestar, sin nada
más que el dolor; y nada más entiendo!

Enero

IV

De nuevo en mí,
oscureciendo mi vista, levantando nubes
de polvo sobre un río dormido,
el amor,
como una flor cálida que se abre en mi pecho.
De nuevo solo, con una rama en la mano,
y envuelto por los círculos de un viento que se lleva
el mundo
arrastrado, deshecho en pedazos grises.
Esperando, midiendo el curso de las estrellas,
cantando como si no tuviera un cuerpo
ni un nombre; desaparecido.

Marzo

II

Que me infunda la noche, que traiga un recuerdo
de mi juventud conteniendo sus heridas,
las catástrofes envueltas en sonidos melancólicos
debajo de los álamos de primavera:
cuando cantaba para ocultarme la cara entristecida,
cuando era un árbol con estrellas
en las raíces, con diamantes y vidrios;
sin ramas, triste planta, sin nada
que alguien quisiera! Suavemente
no quiero ver a nadie, que mi alma
se cierre sobre la noche brillante.

Sólo escuchar tus pasos, doncella,
adolescente azul que iluminaba el sueño
sin decir una palabra. Ahora comienzo
a recordarte hasta cuando estoy corriendo,
a mostrar el amor que me desciende de los hombros
como amatistas considerables.

A la tierra

Surgidos de la Tierra hace más de mil años,
ya no están más los dioses que otrora despleaban
sus velos por la tarde y que eran como el fuego
de hermosura y justicia, y de esplendor.

Y yo, que ayer llevara las cuerdas doradas del canto,
he perdido sus labios, sus miembros como el agua
alejando la noche entre los sauces.
Oh ya tu polvo inerte
buscan mis brazos que han perdido todo;
quiero girar entre los días y las noches
contigo, tierra, lejos, lejos, muerto.

Junto a mí estan llorando
el deseo y la muerte.

Tierra, oh tierra, yo he visto todo lo que se ha ido,
los dioses, y el amor como los últimos reflejos
de las nubes; y ahora escucho en la penumbra
el viento de la noche, Madre, he marcado
mis dientes en la hierba; cuántos otros
han besado su boca menos el vástago tuyo sagrado,

el que antaño elegiste para anunciar la primavera
que se pierde entre el sol y los hilos del aire.

Y tú, desaparece,
desvanece en la sombra el recuerdo
del césped junto al lago,
de mis primeros besos.

Cómo se van los años y cómo el pensamiento
huye, tan lejos de mis pobres pasos;
su pelo rubio, el eco de una noche
siempre que apoyo mi cabeza en el pasto,
¡oh niño que yo era, adolescente entre piedras,
adorando a los dioses sin saber que habían muerto!

Tierra, señora, en tus brazos terminará algún día
todo lo que hoy es hermoso, todo el ruido
de las ciudades, los felices amantes;
salvo mi voz, mi tristeza.

Estos poemas fueron extraídos de la versión bilingüe *Poèmes* (collection Nadir, édité par le soins du Centre Culturel Argentin, Paris, 1984)

Rodolfo Walsh y Eva Perón: “Esa Mujer”*

por John Kraniauskas
University of London

¡...voy a evocarte para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta, las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo!

Facundo, Civilización y barbarie (1845) [D.F. Sarmiento]

Mi gran amor se desbordaba.

El fiord (1969) [Osvaldo Lamborghini]

Un imaginario real

El prefacio escrito por Juan José Sebreli para señalar la intencionalidad crítica de su libro *Los deseos imaginarios del peronismo* (1983) escenifica de una manera particularmente personal, dramática y *negativa* el quehacer del crítico de la ideología o de la cultura. El autor sugiere allí que “*toda una generación, que es la mía, está indisolublemente unida al peronismo para siempre*”, y continúa: “*Hoy podemos justificarlo o combatirlo pero no permanecer indiferentes ante él. Es una parte de nuestro destino; está ahí, ineludible y tenemos que develar su enigma para saber lo que somos*” (p. 11). Este trabajo de *develamiento* es de

particular interés para Sebreli. Empieza el libro con la siguiente declaración: “*Este libro no es sólo una crítica del peronismo, sino también una autocrítica del autor*” (p.11). A la reflexión histórico-política se añade entonces una reflexión biográfica. En forma de ejemplar Sebreli señala para sus lectores el lugar desde donde hace su crítica – “*un militante sin partido*” (p.15)– y la posición – “*de un socialista solitario*” (p.15) que la sustenta.

De hecho, Sebreli nos explica que él también fue fascinado por “*el hecho maldito de la política argentina*” (John William Cooke), por su *aparente* carnavalización de las estructuras

político-culturales del liberalismo oligárquico-burgués. En otras palabras –y como queda bien establecido en dos libros escritos por Sebreli en los años sesentas: *Buenos Aires. Vida cotidiana y alienación* (1964) y *Eva Perón ¿Aventurera o militante?* (1966)–, fascinado por el contenido cultural de la forma particular de modernización (y masificación) de la sociedad argentina negociado políticamente por el peronismo. Aunque un “adorador desde la distancia” (p.14), nos dice Sebreli que su propio peronismo “no era más que un peronismo imaginario, en el que el peronismo real no podía de ningún modo reconocerse” (p.13). El contenido de ese gesto crítico –el trabajo de *develamiento*– queda claro: se trata de quitarle al peronismo el “velo” de su *imaginario seductivo* para así iluminar su formación político-económica y su estructura estatal excepcional (su *realidad*): “El peronismo participó en realidad de los tres tipos del Estado de excepción, surgió como una dictadura militar de corte clásico, derivó hacia el bonapartismo, aspiró siempre a ser un fascismo y realizó la mayor cantidad de fascismo que le permitieron la sociedad argentina y la época en que le tocó actuar” (p.24). A este nivel, cabe subrayarlo, el análisis es sumamente valioso. El problema reside –por lo menos para este lector– en el hecho de que en su prefacio Sebreli nombra a un objeto –el “peronismo imaginario” para después deshacerse de él en cuanto objeto de la crí-

tica ideológico-cultural. Es decir, la operación crítica de develamiento e iluminación produce un imaginario concebido meramente como el engaño (la ‘no-verdad’) del peronismo “real” (la ‘verdad’) aunque, en *verdad* –según el testimonio del propio Sebreli (a través de la fascinación fue en cierto sentido transformado como sujeto)– tuvo efectos *reales*. Por un lado, reconoce que existe una *relación* entre el imaginario y las estructuras económico-políticas del peronismo pero, por el otro, le niega al imaginario su poder constitutivo de la realidad histórica peronista (la producción de un “pueblo”).¹ Paradójicamente, entonces, uno de los objetos privilegiados de la crítica ideológico-cultural –la formación de subjetividades económicas, políticas y sociales– desaparece.²

Sebreli relata que como intelectual pequeño-burgués fue atraído al peronismo, no “por lo social y político” sino más bien oblicuamente, a través de su “gusto por la literatura” (p.11-12) –es decir, por razones “imaginarias”–. Para empezar a entender los elementos constitutivos del “enigma” peronista y la “realidad” de su imaginario quizás sea útil volver, entonces, a su propio punto de partida, a la literatura, y seguir así las claves de los imaginarios políticos dramatizadas y ofrecidas para la crítica histórico-cultural –sin las restricciones disciplinarias de los saberes institucionalizados– por obras como las de Manuel Puig y Osvaldo Lambor-

ghini y novelas más recientes como *Reuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso y *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez.

Esta estrategia interpretativa incluirá aquí otro retorno: a la figura de Eva Perón. Literatura y Eva Perón: concretamente, al relato de Rodolfo Walsh publicado en 1965 (un año antes de la publicación del libro arriba mencionado de Sebreli sobre Eva Perón): *Esa mujer*.³

Una “fuente de producción simbólica”

Aparte de compartir el mismo objeto político-cultural, la figura de Eva Perón, los textos de Walsh y Sebreli fueron escritos en el mismo contexto pos-peronista de los años 1955-1965, cuando emerge, entre la intelectualidad argentina, una Nueva Izquierda. Como lo ha descrito Oscar Terán, entre otros, esta nueva formación fue el producto de una crítica y revalorización del peronismo:

“Fue así como la recomposición que operó el golpe de 1955 sobre la escena política acarreó efectos profundos en las vinculaciones de la intelectualidad de izquierda con la élite liberal, con la cual había mantenido relaciones ineludibles en su mutua oposición al régimen peronista. Aún en la primera y fugaz etapa del nuevo gobierno de la llamada Revolución Libertadora... era

evidente que para los triunfadores de la hora el régimen depuesto estaba signado por la ilegitimidad... No menos dudoso e inquietante lució el despliegue de antiperonismo a ultranza del ala liberal que desde noviembre de 1955 reemplazó en el gobierno al elenco anterior. Esta cruzada dispuesta a ‘sellar a cal y canto hasta las fuentes de la producción simbólica peronista’ sólo pudo apoyarse en un deseo respaldado por un mito. Ese mito se obstinaba en relatar una y otra vez que el peronismo era un fenómeno que no formaba mundo dentro de un escenario nacional normalizado, por más que por su duración y apoyos populares gritara lo contrario.”⁴

Fue la confrontación con la magnitud de este mito por parte de la Izquierda, y los procesos de modernización cultural experimentados durante los años sesentas (también descritos por Terán), que dinamizó su transformación, y la integración después –durante la dictadura militar (1966-1973)– de un gran número de la clase media joven en las filas más radicales del peronismo.⁵

Los caminos tomados por Walsh y Sebreli en este proceso fueron, a fin de cuentas, opuestos. Si Walsh se integró a los movimientos peronista y montonero, y en 1977 fue asesinado como tal, tras haber difundido su “Carta abierta de un escritor a la Junta Mili-

tar” (un año después del golpe militar de 1976), para entonces Sebrelí, por el contrario, luego de haber sido momentáneamente “seducido”, ya se había distanciado radicalmente del peronismo —para más tarde desarrollar críticas del nacionalismo e irracionalismo políticos.⁶ Es de notar, sin embargo, que cuando sus recorridos políticos se cruzan es en función de una de las más poderosas “fuentes de producción simbólicas” del peronismo: Eva Perón. También es de notar que en ese momento preciso, cuando se publica *Esa mujer* (en 1965), Walsh todavía *no se había identificado* plenamente con el peronismo de izquierda; aunque sí había sido definitivamente marcado por el contexto político descrito arriba por Terán, distanciándose por su lado de ciertas categorías claves del discurso liberal:

“Al redactar el epílogo para una nueva edición de *Operación Masacre*, en 1964, Rodolfo Walsh verificaba que la impunidad ante los fusilamientos del '56 lo conducía a incluir en el censo de sus desilusiones aquellas expectativas que alguna vez había colocado “en la justicia, en la reparación, en la democracia, en todas esas palabras...” (Terán, p.66)

En su nota introductoria a *Los oficios terrestres* Walsh explica que “esa mujer” fue escrito en dos días: un día en 1961 y otro en 1964. Estos datos lo ubicarían dentro de un período de tran-

sición política definido por su acercamiento al peronismo (de izquierda). A nivel de su práctica literaria, según el esquema de Aníbal Ford, entre una “literatura de inteligencia” borgeana (relato de tipo detectivesco) y una narrativa “en función de un mayor acercamiento a la realidad, que ahora será la ‘argumentadora’ de una mayor reflexión sobre ella evitando en lo básico su congelación en articulaciones retóricas.”⁷ Es decir, y todavía según Ford, el arco de su transformación literaria parte del “esteticismo” para terminar en el “compromiso”: “una crítica básica pero frontal y muy concreta al sistema, a una realidad alienada, clasista y dependiente” (Ford, p.273).

Quisiera añadir otro elemento en forma de hipótesis a este esquema: la transformación en la escritura de Walsh también describe un arco que empieza con una escritura organizada en confrontación con el “libreto del mercado” (factor constitutivo de la autonomía “esteticista”) para terminar organizada en función de una crítica del “libreto estatal” en su *Carta abierta*...⁸ Finalmente, una revisión de la obra de Walsh —y aquí su filiación con el periodismo y la novela negra, ambos cultivados por el escritor— muestra que es también organizada como conjunto por un deseo de saber, dramatizando la búsqueda de cierto conocimiento y/o el desciframiento de un enigma por parte de un narrador.⁹ La importancia de *Esa mujer* es que fue escrito en el

momento de la transición político-literaria de Walsh —a mitad de camino entre el liberalismo-esteticismo y el peronismo-compromiso— cuando *todas estas lógicas* —“inteligencia”, “saber”, “compromiso”, “mercado” y “Estado”— están presentes en el texto sin ser todavía subordinadas a la realidad como “argumentadora” (es decir, y creo que ésta es la implicación del artículo de Ford, al peronismo de izquierda).

La idea de lo “enigmático” nos sitúa nuevamente frente a los objetos de Sebrelí y Terán: el peronismo y, más particularmente, una de sus “fuentes de producción simbólicas” —el objeto, a su vez, de *Esa mujer*. Pues, está claro, *Esa mujer* es nada menos que Eva Perón —pero transformada en fetiche político—. Leído como *texto histórico-cultural*, ¿de qué trata *Esa mujer*, qué tematiza? Precisamente el hecho de que Eva Perón, como fetiche político, era una de las “fuentes de producción simbólica” más importantes del peronismo! Es decir, un elemento fundamental del “peronismo imaginario” —y fascinante (como queda bien claro, además, en la obra de Sebrelí, tanto que en 1966 puede escribir que “la clase obrera encontrará en ella un espejo donde mirarse”).¹⁰

Fetiche y relato

El 25 de julio de 1952 los programas de radio en Argentina fueron interrumpidos por la siguiente declara-

ción: “La Subsecretaría de Información cumple con el triste deber de informar que a las ocho y veinticinco la señora Eva Perón, Jefa espiritual de la nación, pasó a la inmortalidad”.¹¹ Juan Perón y la cúpula peronista ya se habían preparado para tal eventualidad. A la mañana siguiente en la residencia presidencial, según lo relata John Barnes, Perón se dirigió al patólogo y agregado cultural español en Buenos Aires Dr. Pedro Ara, y preguntó: “dígame, doctor, ¿cuánto tiempo cree usted que el cuerpo se mantendrá así antes de comenzar a descomponerse?” El Dr. Ara respondió con confianza, “General, nunca se descompondrá” (Barnes, 291). Algunos años después Pedro Ara pudo escribir en sus memorias:

“Amaneció. Por las ventanas que daban al jardín y al Río de la Plata vimos como un sol indeciso y pálido ascendiendo tras la rosada neblina comenzaba a iluminar las apretadas filas populares que pasaron la noche contra las verjas del parque o la barrera militar. Dieron las siete y las ocho...El cadáver de Eva Perón era ya absoluta y definitivamente incorruptible.”¹²

Muerta, Eva Perón, o por lo menos su cuerpo canceroso, había en cierto sentido —y con un poco de preparación política y ayuda científica— “pasado a la inmortalidad”. Poco después, el cuerpo fue transportado al edificio de la CGT (donde esperaba la construc-

ción de un monumento para su definitivo alojamiento, que nunca se terminó). Allí se quedó hasta el derrocamiento de Perón en 1955. Después del golpe, el nuevo gobierno militar decidió deshacerse del cuerpo “incorruptible” y, entonces, en diciembre de 1955 desapareció. Se supo después que recién en septiembre de 1956 fue transportado a Bonn, y de allí a Italia, donde fue enterrado (“a cal y canto”) con el nombre operativo de María Maggi de Magistris. El problema para la dictadura militar —en primera instancia para el General Lonardi y después para el General Aramburu— era que grupos armados de peronistas y antiperonistas buscaban el cadáver. Los primeros para usarlo como símbolo político, los segundos para destruirlo simbólicamente. Aún muerta, quedaba claro que Eva Perón todavía constituía un organizador de deseos políticos, una poderosa “fuente de producción simbólica” peronista.

Esa mujer se ocupa particularmente del misterioso período entre el secuestro del cadáver del edificio de la CGT en diciembre de 1955 y su entierro. Pregunta: ¿dónde está... “esa mujer”?

El discurso del relato emerge con el encuentro entre un escritor y un ex-oficial del Estado, un coronel. Este posee conocimientos que el escritor desea, y el escritor algunos nombres. Al parecer un intercambio de información tendrá lugar, y una revelación. El relato dramatiza —en forma predomi-

nantemente dialogizada— el fracaso de este intento de intercambio. Termina sin ninguna revelación, o por lo menos la revelación deseada por el escritor-narrador. Lo que quiere, dice, es “una muerta, un lugar en el mapa” (p. 10). En cuanto escritor, quiere también el renombre social que vendría con la publicación de esa información. Lo mueve una fantasía (“la clase de fantasía perversa que algunos sospechan que podría ocurrírseme” [p.10]) fundada en el fetichismo político configurado por una declaración de Eva Perón —“volveré y seré millones”— y que prefigura eventos políticos de los años sesenta y setenta. En fin, seducido por el mito de la “noticia exclusiva” (scop) periodística, quiere transformarse en catalizador político:

“Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, y no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra.”

“El coronel”, continúa, “sabe donde está” (p.10). O, por lo menos, es lo que insiste en pensar el narrador. Pero, lo que narra no es la revelación del

Habla: Beba: Eva

Antes de desenredar la estructura del fetichismo político dramatizado por el texto es necesario señalar la importancia de la ausencia de los nombres propios. Han sido tachados y, más bien, reemplazados en el relato por funciones sociales: el “escritor” y el “coronel”. El nombre de Eva Perón no aparece —escrito— tampoco. En la “Nota” que introduce los cuentos de *Los oficios terrestres*, sin embargo, Walsh dice con respecto a “Esa mujer” que “se refiere, desde luego, a un episodio histórico que todos en la Argentina recuerdan. La conversación que reproduce es, en lo esencial, verdadera” (p.7).

Sugiere de esta manera que la ausencia de nombres propios constituye, por un lado, la ficcionalidad del relato mientras que, por el otro, también señala que sus lectores tendrán los conocimientos históricos suficientes para confirmar su veracidad esencial —sugido por la nota misma— y así identificar a los personajes.¹⁴ Hay, sin embargo, ciertas indicaciones en el relato mismo: aunque borra los nombres propios —marcas de la referencialidad— deja sus huellas. Empieza de la siguiente forma:

“El coronel elogia mi puntualidad: —Es puntual como los alemanes— dice.

—O como los ingleses. El coronel tiene apellido alemán.” (p. 9)

lugar del entierro sino un acto de posesión por parte del coronel que re-alimenta su propio deseo. *Esa mujer* termina con las siguientes palabras:

“Y mientras salgo derrotado, pensando que tendré que volver, o que no volveré nunca. Mientras mi dedo índice indica ya ese infatigable itinerario por los mapas, uniendo isoyetas, probabilidades, complicidades. Mientras sé que ya no me interesa, y que justamente no moveré un dedo, ni siquiera en el mapa, la voz del coronel me alcanza con una revelación: —Es mía— dice simplemente —Esa mujer es mía. (p.19)

Entre fantasía y fantasía, el relato traza una interrelación particular que cruza el deseo político y el deseo sexual estructurado por el fetichismo. Aunque el escritor obsesionado le ofrezca riquezas y la oportunidad de “quedar bien” en la Historia, el coronel persiste en su fantasía político-sexual, revelando —eso sí— el poder emotivo del enigma imaginario. Lo que los dos hombres —escritor y militar— tienen en común, dice el escritor, es el “amor”: “Pero no es ninguna forma concebible de amor lo que nos ha reunido” (p.9). Es perversa, pero como la fantasía política del narrador, también verdadera.¹³

Al leer estas líneas, inmediatamente pensé que podría haberse añadido otra línea al diálogo: “Yo tengo apellido inglés”. La referencia a las cualidades nacionales de los actores funciona aquí como índice de sus nombres propios. Uno se encuentra en la portada del libro: Walsh. El otro es más misterioso, pero se refiere al coronel Moori-Koenig, quien fue brevemente jefe de los Servicios de Información de los gobiernos de Lonardi y Aramburu, y encargado de sacar el cuerpo embalsamado de Eva Perón del edificio de la CGT en 1955*. Es esta “toma de posesión” que el coronel cuenta al narrador de *Esa mujer*.

La escritura del relato se organiza alrededor de dos actividades orales: la representación del diálogo de los actores y la descripción obsesiva del acto de beber —especialmente por parte del coronel perseguido y paranoico:

“El bebe con vigor, con salud, con entusiasmo, con alegría, con superioridad, con desprecio.” (p. 10)

“El coronel bebe, con ira, con tristeza, con miedo, con remordimiento.” (p. 11)

“El coronel bebe, con ardor, con orgullo, con fiereza, con elocuencia, con método.” (p. 13)

Y, finalmente, en un eco de la fantasía política del propio narrador (comparten el mismo código deseante):

“El coronel está de pie y bebe con coraje, con exasperación, con grandes y altas ideas que refluyen sobre él como grandes y altas olas contra un peñasco y lo deja intocado y seco, recortado y negro, rojo y plata.” (p. 17)

Rojo y plata, porque afuera hay un anuncio eléctrico de Coca Cola que ilumina el escenario donde hablan y beben: *“Miro la calle... ‘Coca’ dice el letrero, plata sobre rojo. ‘Cola’ dice el letrero, plata sobre rojo. la pupila inmensa crece, círculo rojo tras concéntrico círculo rojo, invadiendo la noche, la ciudad, el mundo”*. ¿Qué dice entonces? Dice *“‘Beba’. –Beba– dice el coronel. Bebo”*. La palabra que se repite —“Beba”— es fonéticamente muy próxima a “Eva”: *“Se ríe. La mano se vuelve roja. Beba”* (p. 18). El mundo “rojo y plata” de los personajes es dominado por “Eva”. Y bebiendo —“Eva”— es la actividad que dinamiza su habla. La economía libidinal del relato es oral, pasa por la boca y la voz (el cuerpo).

Así, los nombres propios al ser tachados (ficción) dejan sus rastros (verdad): el escritor —Rodolfo Walsh—, el

coronel —Moore-Koenig— y su objeto de deseo político —Eva— cuya ubicación fuera del escenario constituye el *enigma* —un significante que exige la interpretación— que organiza la trama narrativa y la búsqueda del narrador. Parafraseando una vez más las palabras de Terán, podríamos decir que una “fuente de producción simbólica” peronista y nacional —irónicamente vestida aquí con los colores de una de las mercancías más internacionales— se inscribe dentro del diálogo (el habla) para constituir el relato (la escritura).

Fetichismo e historia

Según Marx, la mercancía es *“una cosa misteriosa...una relación social definitiva entre hombres que asume, a los ojos de ellos, la forma fantástica de una relación entre cosas”*. Comentando estas observaciones Terry Eagleton ha señalado que *“Marx no pretende que en el capitalismo las mercancías ‘parecen’ ejercitar un control tiránico sobre las relaciones sociales: sostiene que en realidad tal es el caso”*.¹⁵ *Esa mujer* dramatiza este fetichismo de la mercancía: la organización “tiránica” del relato y del deseo de los personajes por “Eva” al ser hablado —“Beba”— por el mercado. Pero también hay otro tipo de fetichismo —el teorizado por el psicoanálisis— que opera en el texto. Este se revela especialmente en una frase que sostiene, de manera extremadamente condensada,

el contenido histórico-político del relato. Al insistir que el coronel revele el lugar en donde se enterró el cadáver, éste le responde al escritor:

“¡Está parada!... La enterré parada, como Facundo, porque era un macho!” (p. 18)

Con este “grito” del coronel, “esa mujer” internaliza la tradición política y cultural denominada “barbarie” por el liberalismo autoritario argentino, cuya figura paradigmática fue Facundo Quiroga. Pero, hay más. Esta tradición, es, primero, feminizada, e inmediatamente después, masculinizada: ELLA —EVA (como FACUNDO) —PARADA — “porque era un macho”. La feminización de la “barbarie” (“Beba”) se corresponde con su transformación en objeto fascinante: una mujer fálica (“Bebo”).

La imagen de Eva Perón, configurada como mujer fálica, ha sido abundantemente diseminada a través de la iconografía peronista y anti-peronista.¹⁶ Y es evidente también, por ejemplo, en el título del libro de Mary Main, *Evita. La mujer con el látigo* (1952)¹⁷ y en una declaración del modisto de Eva Perón, Paco Jamandreu: *“En la vida hay que tener ‘cojones’ como ella los tuvo”*.¹⁸ Otro ejemplo supuestamente más científico se encuentra en un libro que parece repetir la configuración paranoica del coronel:

“Habíamos visto en Eva la dificultad de superar la conjuntura pree-

* En 1977 Miguel Bonasso y Tristán Bauer, en su video *Evita, la tumba sin paz*, entrevistaron al coronel Cabanillas, quien realizó el operativo de enterrar el cadáver de Eva Perón en un cementerio de Milán (nota de Redacción)

dípica, dando paso a las emociones pasivas en detrimento de las activas. La envidia del pene en estas mujeres se mantiene hasta épocas increíblemente tardías y a veces durante toda su vida; este último sería el caso de Evita... La historia no siempre encuentra al individuo capaz de cumplir con la tarea que ella le impone; en nuestro caso la Argentina encontró a Evita con su personalidad fálico-narcisista: arrogante, dominadora, agresiva, etc. (...) El cabal acceso a la primacía de lo genital, la maternidad, la transformación de la mera pasividad en activa receptividad vaginal, representan mociones activas integradas al pleno desarrollo de la femineidad. No es el caso de Eva. (...) Lo femenino en Eva puede ser visto, al menos en parte, como un aspecto complementario de su carácter fálico. (...) lo decisivo es aquí la vivencia inconsciente de poseer un falo, o aún de serlo..."¹⁹

Es importante subrayar que los lugares sociales e institucionales de estos discursos son muy diferentes. Pero todos se "reúnen" percisamente —y este es el trabajo del imaginario— alrededor de una identificación imaginaria con Eva Perón como mujer fálica. Es decir, con una mujer que ha ocupado un espacio político que ha sido rigurosamente codificado como masculino.

Es bien conocido que el psicoanálisis freudiano está fundado sobre una teoría de la formación de sujetos que son *toujours déjà* masculinos. Esto ha causado problemas teóricos, inicialmente para Freud —dando lugar a conceptos como la "envidia del pene"— y más recientemente para una crítica cultural feminista interesada en temas como el género (*gender*) y la subjetividad. Hay un aspecto del trabajo de Freud, sin embargo, que ha sido productivo como terreno radical para el análisis feminista de formas y prácticas culturales: su teoría del feticheismo. Especialmente en cuanto marca el lugar de una amenaza aparente —la castración— a la formación de identidades masculinas.²⁰

Fundamental en la estructura del feticheismo, según Freud, es la instancia de "desmentida" (*disavowal*), cuya manifestación sintáctica se da en frases como "lo sé...pero sin embargo..." o la del escritor en "esa mujer" citada más arriba: "Ella no significa nada para mí, y sin embargo..." —sintomática de la habilidad de la psique para mantener simultáneamente dos ideas contradictorias en un equilibrio inseguro.²¹ Freud dice del fetiche que:

"[it] is a substitute for the woman's (the mother's) penis that the little boy once believed in and...does not want to give up... for if a woman had been castrated, then his own possession of a penis was in danger..."

he has retained that belief, but he has also given it up."

Para subrayar el sentido de la sustitución, dice:

"Yes, in his mind the woman has got a penis, in spite of everything; but this penis is no longer the same as it was before. Something else has taken its place, has been appointed its substitute, as it were, and now inherits the interest which was formerly directed to its predecessor. But this interest suffers an extraordinary increase as well, because the horror of castration has [y éstas son las palabras más importantes aquí], set up a memorial to itself in the creation of this substitution."

De manera algo triunfal Freud concluye que el fetiche:

"remains a token of triumph over the threat of castration and a protection against it"^{22*}

El problema es que la "desmentida" nunca puede triunfar plenamente porque la sustitución —el proceso de producción del fetiche— siempre lleva consigo la huella de su historia para amenazarlo. Como dice Laura Mulvey:

"Al proveer un sustituto y un reemplazo y literalmente una pantalla contra la memoria traumática, el fetiche es también un recuerdo de pérdida y sustitución." (p. 147)

El fetiche es, entonces, *simultáneamente* el signo de una amenaza a la identidad y el producto de su negociación.

Lo que menos interesa aquí es el lugar del feticheismo en la narración mítica que funda el psicoanálisis: Edipo. Más interesante, creo, es el proceso de "desmentida" en la estructura de sustitución feticheista como *tropo* en *Esa mujer*. Es decir, en cuanto facilita una estrategia crítica que despliega históricamente al texto. Aquí, concretamente, los efectos dramatizados del embalsamamiento y "posesión" del cadáver de Eva Perón, su objetivización como fetiche político amenaza constantemente con desbordar lo que contiene: la "barbarie" política. Ayuda, entonces, a identificar y entender la erotización de la política y la politización del deseo que marca la frase del coronel —que *reconoce* un poder político "feminizado" que procede a negociar masculinizándolo, y así repetir en su discurso la secuencia del embalsamamiento inventado por las cúpulas peronistas— como "desmentida": "Está parada!... La enterré parada, como facundo, porque era un macho!"

El coronel cuenta al escritor que —como representante del Estado— tuvo que negociar e imponer su orden al deseo desatado por el cadáver embalsamado de "esa mujer" cuando, con sus ayudantes, lo recoge del edificio de la CGT. Veneración, pavor y ansiedad: todos se producen en la escena que

describe cuando se enfrenta con el cadáver desnudo:

“—Pero esa mujer estaba desnuda... Tuve que taparle el monte de Venus, le puse una mortaja y el cinturón franciscano.

Bruscamente se ríe.

—Tuve que pagar la mortaja de mi bolsillo. Mil cuantrosientos pesos. Eso le demuestra, ¿eh? Eso le demuestra. Repite varias “Eso le demuestra”, como un juguete mecánico, sin decir qué es lo que eso me demuestra.” (p. 15)

Mientras narra su historia recorre el apartamento empuñando una metralleta para protegerse de los “roñosos” que buscan el cadáver. Quiere impresionar al narrador —quien, piensa, escribe la Historia— con su respeto para con “esa mujer”:

“Uno se desmayó. Lo desperté a bofetadas. Le dije: “Maricón, ¿esto es lo que hacés cuando tenés que enterrar a tu reina?...” Después me agradeció.” (p. 16)

Le cortan un dedo al cadáver para identificarla legalmente. *“Igualita parecía que iba a hablar, que iba...” (p. 16)* El discurso del coronel se traba en el recuerdo que lo fascina, y al imponer el orden al deseo su propia ansiedad emerge con violencia. Cuenta cómo asalta con furia autoritaria *“al gallego que la embalsamó” (p. 13):*

“...se le tiró encima, ese gallego asqueroso. Estaba enamorado del cadáver, la tocaba, le manoseaba los pezones. Le di una trompada, mire —el coronel se mira los nudillos—, que lo tiré contra la pared. Está todo podrido, no respetan ni a la muerte.” (p. 14)

Finalmente toma posesión del cadáver y se lo lleva:

...siempre cuidándola, protegiéndola. Me la querían quitar, hacer algo con ella. La tapé con una lona, estaba en mi despacho, sobre un armario, muy alto. (p. 17)

¿Cómo podemos desplegar históricamente los elementos “reunidos” por Walsh en su relato? La historia del peronismo ha sido narrada muchas veces y es imposible repetir o producir otra versión aquí. Pero es posible que el texto de Walsh señale —a través de su teatralización literaria—²³ algunos de sus aspectos “imaginarios” que valdría subrayar. Primero, el lugar de Eva Perón en los procesos de modernización socio-culturales en Argentina: como punto particularmente significativo de conexión o sutura entre *industria cultural* y *régimen político* (y los deseos y necesidades que ambas instituciones sociales organizan según *lógicas diferentes*). En este sentido la figura de Eva Perón es híbrida. Eva Perón no sólo parte del campo para la ciudad, también pasa por la industria cultural —radio, revistas y cine— antes

de llegar a ser “mujer-de-estado” en la esfera política. Su recorrido biográfico entonces se inscribe: (a) en los procesos de modernización conservadora que forjaron los agentes sociales del peronismo, y (b) en los medios comunicacionales que —en una prefiguración del cinismo menemista— convirtieron a la política en un espectáculo melodramático y visual de masas en el cual participó como personaje central. En este sentido, es oportuno que su nombre sea —casi— hablado por la publicidad. Como muestra la obra de M. Puig en particular, la industria cultural fue (y es) una fuerza considerable en la organización social del deseo sexual. No es casual entonces, que en este contexto, el peronismo trate de controlar esta industria, nacionalizándolo.

Segundo, el lugar de Eva Perón en las transformaciones políticas que el peronismo movilizó y controló: “Esa mujer” se desplazó por el escenario político de manera polivalente (“actriz”, “señora” y “compañera Evita”),²⁴ espectacular y ritual.²⁵ Su recorrido político generó así —como sugiere la historia política de su imagen— una diversidad de necesidades, deseos y rechazos en un horizonte de expectativas elástico. Si, según Sebrelli, Juan Perón representó el momento bonapartista conservador del peronismo, y Eva Perón su ala plebeya, ¿no sería el caso de que su transformación en fetiche político (embalsamado), cuya imagen se disemina a través de los aparatos ideo-

lógicos del estado, fuese un intento de *contener* tales deseos sociales moviliados por el propio peronismo para consolidarse?

Siguiendo el proceso de “desmentida” que estructura el fetichismo, el cadáver embalsamado de Eva Perón se convierte en este contexto en *sustitución* y *recuerdo* de estas mismas fuerzas políticas y culturales que constantemente amenazan su recuperación bonapartista —de ahí su particular poder de atracción sexual y político (especialmente para los Montoneros en los años setenta). Finalmente, si el peronismo fue un régimen de acumulación excepcional —como el fascismo— habría que ver en las peripecias de su imaginario un elemento constitutivo de su identidad *como peronismo*.

Como señala Terán, las dictaduras militares pos-peronistas reconocieron el poder de los símbolos peronistas y quisieron sellarlos “a cal y canto”. En este caso el general Aramburu manda al coronel Moori-Koenig para que se encargue de enterrar a uno de los más importantes de estos símbolos.²⁶ Pero el coronel —seducido— tomó posesión del cuerpo de Eva Perón y se la llevó —entre otros lugares— a su oficina *“siempre cuidándola, protegiéndola, escondiéndola.”*

Amor

"Pero lo cierto es que yo identifico en tal forma a Perón con el Pueblo que ya no sé si sirvo al Pueblo por amor o si sirvo a Perón por amor al Pueblo."

Comentando esta declaración de Eva Perón, Silvia Sigal y Eliseo Verón dicen:

"Si Eva puede simultáneamente ser portavoz del pueblo e incondicionalmente leal a la palabra de Perón es porque su relación con ambos está construida alrededor de lo único que permite anular toda contradicción posible: 'el amor, la pasión'... es en su cuerpo y en su corazón donde tiene lugar la identificación entre Perón y el Pueblo... en el interior de esta mediación amorosa... El amor de Evita por Perón es obviamente el de una esposa y, en consecuencia, 'único y natural'. Al establecer la equivalencia entre su amor por Perón y su amor al Pueblo, Evita produce el carácter único y natural del lazo entre Perón y el Pueblo. Su figura simboliza entonces, sobre todo después de su muerte, la posición única y natural donde el amor por Perón y el amor por el Pueblo son un mismo amor."²⁷

Los autores señalan en su reconstrucción de la estructura del discurso Eva-peronista el lugar de su enunciación (voz) y de su cuerpo como lazo

entre el "pueblo" y Perón. Era dicen, una "mediación amorosa" que califican de "única y natural". De ahí el intento por parte de la Revolución Libertadora de "desidentificar" esta relación —fetichizada por el peronismo— atacando su mediación y —el objeto principal del análisis de Sigal y Verón— la necesidad por parte del peronismo de izquierda de evocar su figura en los años setentas.

Como hemos visto todos los personajes en el relato de Walsh —incluyendo el narrador— son reunidos por el "amor". Pero explica el narrador que "no es una forma concebible de amor lo que nos ha reunido". En efecto su texto funciona como una teatralización de discursos y deseos fetichistas estructurados por la "desmentida". De discursos trabados y atrapados por el deseo político y sexual. "Esa mujer" figura, no un discurso localizado unívocamente en una estructura discursiva, pero un palimpsesto complejo —historias dentro de historias— de interferencias (sustituciones) que amenazan con desatar la violencia (ansiedad). También —si es "verdad"— el relato marca un momento en la historia del deseo del propio autor en su transformación política hacia el peronismo.²⁸ Pero aquí, quizás, fue precisamente su distancia del compromiso político-literario y el trabajo en ese momento de la "inteligencia" que da al texto su autonomía para, desde allí, producir su saber e iluminar ciertos factores determinantes del peronismo "imaginario".

* Este artículo fue extraído de *Nuevo Texto Crítico* Vol. VI N°12-13, julio 1993 a junio 1994

Notas

1. El proyecto de Sebrelli en *Los deseos imaginarios del peronismo* (1983), Editorial Legasa, Buenos Aires, 1984, es mostrar que el peronismo y el fascismo no son antinómicos, pero incluso los fascismos italiano y alemán generaron sus imaginarios para constituir y movilizar su apoyo interclasista más allá de la satisfacción de ciertos intereses materiales y políticos. El problema, entonces, cae bajo lo que Gramsci llamó "hegemonía". (Véase nota 2.)
2. "Perhaps we should invert our interpretation of the Marxist thesis. Instead of representing the capitalist division of labour to ourselves as what founds or institutes human societies as relatively stable 'collectivities', should we not conceive this as what destroys them? Or rather as what would destroy them by lending their internal inequalities the form of irreconcilable antagonisms, if other social practices, which are equally material, but irreducible to the behavior of homo oeconomicus —for example the practice of linguistic communication and sexuality, or technique and knowledge— did not set limits to the imperialism of the relation of production and transform it from within?" Etienne Balibar, "Preface", en Etienne Balibar & Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*, Verso, London, 1991, pp. 7-8. Para la idea de la "producción del pueblo". véase pp. 93-95.
3. Rodolfo Walsh, *Esa mujer* en *Los oficios terrestres* (1965), Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1986, pp. 9-19.
4. Oscar Terán, *Nuestros años sesentas*, Puntosur, Buenos Aires, 1991, p. 45 (subrayado nuestro).
5. Véase también el libro de Ricard Gillespie: *Soldiers of Perón. Argentina's Montoneros*, Clarendon Press, Oxford, 1982.
6. Véase Juan José Sebrelli, *Tercer Mundo, mito burgués*, Siglo XX, Buenos Aires, 1975.
7. Aníbal Ford, "Walsh: la reconstrucción de los hechos", en Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva Novela Latinoamericana*, tomo II, Paidós, Buenos Aires, 1972, p. 274.
8. En cuanto a su relación con el mercado, véase "La aventura de las pruebas de imprenta" (1953) que empieza de la siguiente manera: "En la Avenida de mayo, entre una agencia de lotería y una casa de modas, se yerguen los tres pisos de la antigua librería y editorial Corsario.", en *Obra literaria completa*, p. 11.
9. Ricardo Piglia, *La ficción paranoica*, *Clarín* (Cultura y Nación), Buenos Aires, 10 de octubre, 1991, p. 4.
10. Juan José Sebrelli, *Eva Perón ¿Aventurera o militante?* (1966), Editorial La Pleyade, Buenos Aires, 1971, p. 33.
11. Citado en John Barnes, *Eva Perón*, Ultramar, Madrid, 1982, p. 289.
12. Pedro Ara, *El caso Eva Perón (Apuntes para la historia)*, CUS Editores, Madrid, 1974, p. 65.
13. En 1970 durante una visita a Europa Rodolfo Walsh fue —con otro escritor, Tomás Eloy Martínez— a Bonn en busca del cadáver de Eva Perón.
14. Según Ricardo Piglia la obra vanguardista de Walsh tiende a "trabajar la relación entre ficción y verdad, a pensar el objeto libro como el objeto que entorpece esta discusión"; citado por Andrea Pagni, *Zonas de discusión* en Karl Kohut/Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Vervuert Verlag, Frankfurt, 1989, p. 290.
15. Terry Eagleton, *Ideology. An Introduction*, Verso, London, 1991, pp. 84-85, (traducción de J.K.). Esto significa que la ideología es real: "Ideology is now less a matter of reality becoming inverted in the mind [como en la célebre definición de Marx en *La ideología alemana*], than of the mind reflecting a real inversion".

16. Véase el libro de Alberto Ciria, *Política y cultura popular: la Argentina peronista 1946-1955*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1983.
17. Este texto fue la fuente principal para el drama musical *Evita*. (Cabría añadir aquí que más recientemente Madonna se ha interesado en hacer el papel de Eva Perón.)
18. Recogido en Ricardo Halac y J. C. Cernadas Lamadrid, *Yo fui testigo*. Tomo I: Eva Perón, Editorial Perfil, Buenos Aires, 1986, p. 58.
19. Mario Deutsch et. al., *Eva Perón: una interpretación psicoanalítica*, Imago, Montevideo, 1983, pp. 51-55.
20. Véase especialmente los trabajos de Laura Mulvey recogidos en *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London, 1989.
21. Laura Mulvey, *A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman*, *New left Review*, No. 188, July/August 1991, p. 146.
22. Sigmund Freud, "Fetishism" in *On Sexuality*, Penguin, Harmondsworth, 1991, pp. 352-353, (subrayado mío).
- * *Fetischismus*, publicado originariamente en 1927, ha sido traducido al castellano en cuatro oportunidades. Transcribo por: Sigmund Freud, *Obras completas*, Buenos Aires, Amarrortu Editores, que sigue el ordenamiento de James Strachey y que tradujo del alemán José L. Etcheverry: *Fetichismo*, en I. 21, pp. 141-162.

En la traducción de su artículo John Kraniauskas utiliza el término "desconocimiento" (por el inglés *disavowal*); me he tomado la libertad de sustituirlo por "desmentida", que se emplea en la mencionada traducción de Etcheverry para *Verleugnung* (el verbo *disavow* -como el alemán *verleugnen*- admite tanto "desconocer" como "desaprobar", "desautorizar" o "desmentir").

Trad.: "el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre) en que el varoncito ha creído y... rehusó darse por enterado... pues si la mujer está castrada, su propia posesión de pene corre peligro... ha conservado (su creencia en el falo de aquella), pero también la ha resignado". Para subrayar el sentido de la sustitución, dice: "Sí, en lo psíquico la mujer sigue teniendo un pene, pero este pene ya no es el mismo que antes era. Algo otro lo ha reemplazado; fue designado su sustituto, por así decir, que entonces hereda el interés que se había dirigido al primero. Y aún más: ese interés experimenta un extraordinario aumento porque el horror a la castración [y éstas son las palabras más importantes aquí] se ha erigido un monumento recordatorio con la creación de este sustituto". De manera algo triunfal Freud concluye que el fetiche "perdura como el signo del triunfo sobre la amenaza de castración y de la protección contra ella" (pp. 148-149; se han mantenido los subrayados de J. K.). J. L.

23. El relato de Walsh no tiene que resolver el problema de los "mecanismos transformativos" que permitirían pasar de un nivel de análisis del fetichismo -del sujeto individual- a otro -sujetos histórico-sociales-; puede, en la literatura, registrar y dramatizar su percepción de comportamientos fetichistas a nivel social sin necesariamente fundamentarlo epistemológicamente. El problema queda vigente, sin embargo, para la crítica de la ideología o de la cultura. Véase Roger Dadoun, *Fetichism in the Horror Film* (1970) en James Donald 9(ed.) *Fantasy and the Cinema*, British Film Institute, London, 1989.
24. Véase Sebreli (1966).
25. Para el contenido religioso del discurso peronista de y sobre Eva Perón, véase Marily Martínez de Richter, *Historia del Cóndor y los Gorriónes y de cómo Dios bendijo a los argentinos en Actas del primer simposio internacional sobre literatura y crítica literaria de mujeres de latinoamérica*, Lateinamerika-Institut, Freie Universität, Berlin, 1989, pp. 47-67.

26. Pedro Ara dice del coronel que "pude darme cuenta de estar tratando con un militar de no común inteligencia, de gran cultura literaria y filosófica, distinguido sin afectación y de cautivante simpatía", p. 195.
27. Silvia Sigal y Eliseo Verón, *Perón o muerte*, Hyspamérica Ediciones, Buenos Aires, 1988, pp. 190-192.
28. "A Rodolfo Walsh la historia primero lo sorprende y enseguida lo seduce...", dice Roberto Ferro en su "Prólogo" a Rodolfo Walsh, *Yo también fui fusilado...y otros textos*, Los Libros de Gente Sur, Buenos Aires, 1990, p. 3.

Escritura Cautiva

por Carlos Gazzera

*"Las armonías del viento
dicen más al pensamiento
que todo a cuanto porfia
la vana filosofía
pretende altiva enseñar
¿Qué pincel podrá pintarlas
sin deslucir su belleza?
¿Qué lengua humana alabarlas?
Sólo el genio su grandeza
puede sentir y admirar."*

[Esteban Echeverría, *La Cautiva*,]

*"¡En vano quiero reemplazar tu horrible imagen con
la aparición halagüeña y dulce de la esperanza!
¡Oigo el gemido de tus víctimas! ¡El humo de la
sangre enrojece el horizonte! ¡Veo los niños,
los ancianos, las mujeres caer hacinados con los
guerreros bajo tu hacha desoladora,
bajo tu espantosa posadera! ¡Desesperado y lleno
de coraje pretendes conservar el último
altar, que no cubre el augusto Templo de la Ley,
de la noble dependencia! ¡Maldición eterna sobre ti!"*

[Fray Mamerto Esquiú, *Sermón* (9 de julio 1853)]

" Cuando yo
era
un niño
aún,
un pajaroncillo
imberbe
que se...pajeaba
día con día
me saqué un...
¡Insuficiente!

¡Insuficiente!
¡Insuficiente!
en un país de
¡Suficientes!

Y esa
vergüenza
me persigue
todavía..."

[Leónidas Lamborghini,
Odiseo Confinado]

0. Hacia una "Máquina de Lectura"

La tentación de leer *El niño proletario* NP de Osvaldo Lamborghini como un capítulo-parte de un texto mayor (¿novela?): *Sebregondi retrocede*, forma parte de los fantasmas de la crítica. Nuestra propuesta, en este sentido, será leer su discurso como una textualización de la cultura argentina, como un relato-valija en el cual es posible rastrear las huellas de una enun-

ciación cuyo sujeto está profundamente preocupado por confundirse con los sujetos del enunciado pero re-enviando permanentemente señas de sus "diferencias" en el plano enunciativo. El NP es, en nuestra lectura, un "contra-Aleph", un topos en donde el mundo se ordena y reorganiza con una "materia" similar y con una "lógica" inversa¹ al texto borgeano. En esta inversión, el *Fantasy* propuesto por Borges explota y el movimiento vertical –*paradigmático*– (centrífugo / centrípeto) que lo caracteriza², se vuelve un movimiento horizontal –*sintagmático*–, llano, "hiperreal".

1. Corpus

En *Sebregondi retrocede* hay una principio de unidad genérica que podríamos denominar **neo-grotesco**. Allí confluyen: el realismo, (el hiperrealismo), el discurso de la perversión, la tradición canónica de la literatura argentina, el discurso político y el "silencio de la pampa". Todos ellos se tensionan, desde afuera, con la propuesta escritural del NP. Veamos como cada uno de estos elementos confluyen a nivel genérico.

1.1. Realismo. Se sabe que la eficacia del grotesco reside en su capacidad por escenificar la vida "real" en su desintegración moral y política. Para ello, el autor debe penetrar en el drama del marginado asumiendo el uso de

su voz. En este sentido, lo grotesco³ como encriptamiento, supone, al hacerse género literario en la Argentina, un doble cruce: uno histórico, cuando el sainete como discurso literario/teatral comienza a perder la eficacia narrativa frente a la nueva realidad nacional (el impacto de la segunda corriente inmigratoria [1890-1910]) otro semiótico, cuando el drama pasa del espacio social del patio (el del sainete) al espacio privado de la pieza del conventillo⁴ (en el grotesco). Cambio que se traslada, también, al uso de la lengua y al uso de los cuerpos. Un ir del realismo al "hiperrealismo" podría ser la forma de nombrar estas dos operaciones de cruce.

1.2. El discurso de la Perversión.

Usar la voz del marginado fue siempre el recurso que el poseedor de la escritura tenía para penetrar en el mundo del "otro": en la literatura argentina esta operación se remonta a la gauche-sca (cfr. Ludmer). Usar, entonces, la lengua del otro en el grotesco supone inscribir el fantasma de la escritura (de una *lengua*) para saturar el efecto de lo "real". Pensemos de qué modo Lamborghini "cita" a Sade en su personaje "El Marqués de Sebregondi", re-densificando el enunciado de la novela y re-enviando esos significados a un enunciado literario-político. Como ha dicho Nicolás Rosa sobre Sade, "*El desarrollo de la escritura sadiana está basado en un sentido único que se pliega a la ficción –a la enunciación–*

sentido que está determinado provocativamente por la realidad fantasmática de la aberración. Ese sentido único, esa línea de escritura, más allá y más acá del texto explícito y toda sus connotaciones, está elaborado sobre una credulidad fundamental con respecto a los materiales de la ficción y no con respecto a la ficción misma"⁵. En una operación similar, el texto de Lamborghini juega con los "materiales" de la ficción que no son otros que los "materiales" del género (vicios, virtudes, pasiones, miserabilidades) cuestionando no el estatuto de ficción sino el de la serie literaria argentina en la cual es la "verdad" lo que se jaquea y no la "verosimilitud"⁶. En este sentido la "materia" del "grotesco" (Miseria y Perversión) se refunda en el discurso del NP. Sin embargo, es la lógica del género la que ha cambiado: el fracaso del inmigrante (a nivel económico –"hacer la América"– y a nivel cultural –como minoría "dominada"–) se mueve de paradigma al convertirse en el "*triunfo*" (simbólico –en el NP no hay sanción por el crimen– y político –demuestra que como Búrguesía es una minoría "dominante"–)⁷.

1.3. Política y Literatura. Afirma Julia Kristeva: "*A partir de Platón es sabido que la política es aquello que prescribe una medida de referencia común y hace existir, por lo tanto, a una comunidad. Ahora bien, la medida común de base es el lenguaje. Luego, el animal es político en la medida*

en que habla”⁸. Un aspecto que vemos específicamente al analizar el NP es de qué modo en ese relato se pliegan las series enunciativas de la “política” y de la “literatura”. En este sentido tenemos que preguntarnos qué está proponiéndonos Lamborghini al publicar su texto en 1973, en una época en la cual el campo cultural está “saturado” por discursos (políticos/literarios/sociales/económicos) cuyos tópicos proponen “*ficciones orientadoras*”⁹; es un momento de grandes fisuras y los intelectuales –según la tradición argentina– son llamados a intervenir con sus voces. Lamborghini, por lo tanto, propone también con su escritura una política. ¿Pero de qué tipo? Dice Kristeva: “*La política conservadora es una preservación de la medida de referencia (...) la política de revisión reemplaza una medida común por otra (...) La revolucionaria es cuando la medida común, y por lo tanto el lenguaje, se desintegra*”¹⁰. En esta última, creemos, se inscribe el NP: una política que hace estallar la **Lengua** (el “idioma” de los argentinos), una política que borra los géneros previos y la **Literatura** que se monta sobre ellos.

1.4. “**El silencio de la Pampa**”. Echeverría fue el primero en describir el “silencio de la pampa” como espacio interno en el que los cuerpos y la escritura son cautivos: “*Todo estaba silencioso./ La brisa de la mañana/ recién la hierba lozana/ acariciaba, y la flor;/ y, en el oriente nublado, la*

luz apenas rayando, iba el campo matizando/ de claroscuro verdor.” [*La Cautiva*, Cuarta Parte, “La Alborada”]. Y no por casualidad Echeverría elige un doloroso e hiperbólico fragmento de *Los Novios* de Alejandro Manzoni: “*Già la terra è coperta d’uccisi; Tuta è sangue la vista pianura*”. Muertos y sangre: cuerpos y “tinta”, las materias de una literatura. Sin embargo, no está todo dicho: es el “silencio” lo que materializa, en nuestra hipótesis de lectura, la entrada al grotesco del NP. Recordemos que ya Bajtín había señalado cómo este género le permitía a las “culturas populares” construir una contra-voz para distanciarse y socavar las voces genéricas de la doxa. En este sentido hablábamos, más arriba, del NP como un “contra-Aleph”: es el silencio “de la pampa” frente a los inmigrantes; es todo aquello que Borges no puede leer en la Lengua y lo que no puede dejar hablar en su literatura¹¹.

2. El Niño Proletario

2.1. “Avances” y “retrocesos”.

El texto de *Sebregondi retrocede* es el discurso de un psicótico: en él no hay relato sino pura enunciación. El único “relato” al que está obligado el lector es el de, justamente, *El Niño proletario*. “Único” en el sentido de “narrable”. Un espacio escritural que se sostiene y ordena por lo que hay “afuera”: lo “inenarrable” construye un

conjunto de órbitas que se centran en el relato, en la “anécdota” que cuenta el NP. No se intenta narrar lo inenarrable, operación a la que sí aspira Borges en su cuento “*El Aleph*”¹².

En este punto conviene preguntarse, primero: ¿qué retrocede?, y, segundo: ¿qué política de la literatura se juega en ese título? Arriesguemos dos puntos de partida: 1) El “retroceso” habla “en presencia” y a nivel semiótico de la erotización de los cuerpos masculinos: la cópula como sodomización. Siguiendo esta lógica, a nivel de la escritura, el NP recupera la trama de *El Matadero* como fundación literaria. “*Retroceder*” para Sebregondi es “*huir de sus ruinas*” (la infancia asesina, la cocaína, los vicios y el fantasma de su homosexualidad); “*Retroceder*” es también una forma de undir su escritura en la tradición literaria argentina. 2) En ese sentido, su escritura es, en el corpus de nuestra literatura nacional, una propuesta política de leer; es una “fundación política” de una literatura que Deleuze y Guattari denominarían una “literatura menor”¹³.

“Menor”, “retorcede”, son, sin duda, términos de una “negatividad”. Negatividad que se vuelve rentable en el cruce política-literatura. Por ello, hay en *El niño proletario* un juego de doble paradoja: a nivel del *cuerpo* y a nivel de la *escritura*; el “retrocede” marca la candencia de los cuerpos en la cópula pero habla de un “avance” en la sensibilidad; el “retrocede” se

remonta a *El Matadero* y a *La refalosa*, pero también al grotesco de Armando Discépolo y Roberto Arlt y es un “avance” a nivel de lo que instaura en la literatura argentina.

2.2. Literatura/Política: “operaciones”.

2.2.1. La primera operación literaria es el reemplazo del “gaucho” por el “niño”. Aunque en *El Matadero* de Echeverría la violación se concreta en la figura de un “joven” unitario a manos de mazorqueros rosistas, y Ascasubi ya había hablado de un “niño perverso”, la transformación gaucho-niño pertenece más al orden del paradigma que al orden del sintagma. En esencia, Lamborghini no hace otra cosa que remontarse a la metáfora fundacional de nuestra literatura (narrativa): la violación¹⁴.

2.2.2. La operación política correlativa a esta transformación es aquella que indica que los bandos siguen existiendo más allá que las razones de confrontación hayan mutado: en el plano semiótico, el violado es ahora “proletario” y el violador, un “burgués”. Sin embargo, en el plano simbólico permanecen algunos elementos que re-envían los significados a la enunciación histórica: hay dos bandos “azul” (Unitarios) “rojo” (Federales); “azul” el ejército liberal/profesional de Onganía y “rojo” el ejército nacionalista/peronista, cercanos en la época de enuncia-

ción. Azul es la “bicicleta”, “la tarde de sol menguante” el “ombigo”; roja es la “corbata”, la sangre, el punzón (que opera aquí como el puñal del *matarife*). Los colores y los ejes de “Civilización/Barbarie” permanecen.

2.2.3. La segunda operación literaria es el juego de palabra entorno al “niño proletario”: Stroppani cambia por ¡Estropeado! y el cambio en el relato se hace desde un “nosotros” (burgueses) hacia un “él/otro” (proletario).

2.2.4. En correlación a este cambio, ¡Estropeado! es eje de la desintegración política de dos instituciones: la familia y la escuela. En la familia, su padre es alcohólico, su madre prostituta; su única herencia la sífilis. El niño proletario es el que sostiene el hogar con su trabajo (canillita) mientras su padre es un desocupado: son los tiempos de la marginación. La relación de la familia del gaucho primero, y las familias hacinadas en los conventillos es clara: la “pieza que se cae a pedazos” es la lógica del “fracaso”.

2.2.5. Una operación literaria más: el “nosotros” que opera como bando o facción en la violación del “niño proletario” está compuesto de un Yo-narrador y de dos nombres muy significativos: **Gustavo** (que nos remite a Flaubert) y **Esteban** (que nos envía a Echeverría).

2.2.6. La otra operación política es la que nos remite al espacio del crimen: la zanja. Hablamos de un lugar

simbólico: aquel que se vuelve no-lugar, aquel que se ubica en un “abajo” (sótano-baño-sala de tortura) en el que el terror se junta con la suciedad y la impunidad de los poderosos para ejercer el asesinato al “aire libre” y a la “luz del día”. El estancamiento con el alambre se hace desafiando los límites: “en la calle de tierra donde empieza el barrio precario de los desocupados”. La zanja también es una frontera (aquella que viene de la lucha contra el indio).

2.2.7. Con todo, la operación central del cruce literatura/política se da en **NP** a nivel del uso de los cuerpos: primero, el “cuerpiño” de nalgas “amargamente desnudas” y “El ombligo raquítico” que no sólo sirve como vehículo de excitación y de violencia sexual/política. El espacio de la zanja permite que la carne sea tajeada con el vidrio, abierta hasta el hueso y violada múltiplemente. Por otro lado, también los cuerpos sirven para hermanar a los “niños burgueses”: los intercambios (“algo brillante del estómago de Esteban” que come el yo-narrador y la materia fecal del yo-narrador que es comida por Esteban). Luego, y a medida que se comete el asesinato, el cuerpo de ¡Estropeado! se vuelve animal faenado, tajeado, cortado: la lengua queda “colgando” y tras la larga acumulación de “placer” (como pulsión de vida) termina con el “goce” (pulsión de muerte): “Hasta que de puro estremecimiento pude gozar”. Es

el camino que lleva por la cópula al orgasmo.

3. Género, Cuerpo y Lengua.

Cuando planteamos nuestro concepto de *neo-grotesco* lo hicimos a instancias de no encontrar un término mejor. En primer lugar, el *neo* responde a una necesidad real de cómo definir el uso que hace del género Lamborghini. Y en segundo término, porque creemos que el uso de la tradición literaria en Lamborghini se descentra, se retuerce y fuga a otros lugares. Y es en esta fuga como estallido en donde se puede reconocer la política de Lamborghini como revolucionaria. Así, la gauchesca y el grotesco estarían en los cimientos de la escritura lamborghiniiana ya no como archi-géneros a “refundar”, sino como rocas a estallar, como materias a disolver.

Bajtín ha insistido en cómo el *cuerpo* es el eje de la operación político-cultural del grotesco. Trabajado, fundamentalmente en Rabelais, el cuerpo del grotesco es la exageración, el exceso, y cómo estos signos del “estilo grotesco” se tocan con una intencionalidad “extra-literaria” al volverse, al devenir en representación satírica. Bajtín también habla de “ambivalencia”: el grotesco sería el género por excelencia capaz de mostrar lo “positivo” y lo “negativo”, lo “bueno” y lo “malo”, lo “feo” y lo “lindo”, lo “su-

cio” y lo “limpio”. El grotesco como el género de lo heterodoxo. Para ello, el cuerpo del grotesco aparece siempre resaltado por partes y nunca como una totalidad, como una unidad. Claro que esas partes corporales son siempre los lugares que tienen que ver con las grietas del cuerpo, con sus orificios, con los lugares en los que el cuerpo absorbe y execra: boca, ano, axilas, garganta, pene, vagina, oídos, nariz y sus cicatrices. Ahora bien: esas representaciones corporales exigen a nivel de la lengua un uso del lenguaje no oficial, y como dice Bajtín, “*su articulación lingüística está desprovista de toda connotación*”; en efecto: el lenguaje del género es el lenguaje del habla popular, y en esta operación, el grotesco se vuelve un género que enfrenta al canon.

De este modo, el planteo bajtiniano es sumamente rentable para pensar de qué modo Discépolo y Arlt trabajan la categoría de lo grotesco. Más aún: buena parte de las descripciones y de las consecuencias enunciativas que describe Bajtín del uso del género por parte de Rabelais, son pensables en Arlt y, especialmente, en Discépolo. Sin embargo, al pensar el uso del género en nuestra literatura llegamos a la conclusión de que el grotesco se introduce con la inmigración de fines del siglo XIX y principios del XX, y que si bien en la literatura española hay antecedentes muy precisos y muy concretos del grotesco (Cervantes-Quevedo), el

género no se filtra en la lengua y emerge en las pampas sino cuatro siglos después. Este retraso se explicaría, según creemos, en la construcción periférica de nuestra doxa política y cultural a la hora de elaborar un nuevo orden corporal —y por lo tanto lingüístico— del mundo. Es recién a partir de las guerras de independencia cuando América Latina comienza a pensarse como algo distinto de Europa y por lo tanto necesita darse un nuevo orden. En la búsqueda de ese nuevo orden, la definición de un nuevo cuerpo pasa a ser una necesidad interna, americana¹⁵. En esta línea, la gauchesca como trabajo sobre el cuerpo será: pre-sexual, como lógica cultural: pre-moderna, como organización política: pre-capitalista. Es importante pensar, siguiendo esta inflexión, qué quiere hacer Lamborghini con esos cuerpos y qué pretende con el uso de una nueva voz en la literatura argentina. A nuestro modo de ver, el grotesco se instaura en un proceso de modernización socio-cultural y la literatura como campo de tensión se muestra allí. Nuestro concepto de *neo* se vuelve entonces una categoría utilitaria al pensar en la materialidad que se arrastra a través de la tradición: materialidad lingüística y materialidad política que evita la repetición revisionista y se coloca en la antinomia de la política conservadora. El *neo* es, en este sentido, un *neo-cuerpo*. Lamborghini escribe un neo-cuerpo porque con su escritura debe pensar un nuevo orden. El cruce neo-cuer-

po/neo-lengua funda un nuevo género: el neo-grotesco.

Una diferencia final: el cuerpo del neo-grotesco lamborghiniiano se distancia del grotesco de Roberto Cossa (*La Nona*, por ejemplo, es de la misma época que *El niño proletario*) y de los distintos realismos en juego de esa época. Lamborghini no abusa de las fisuras y exacerbaciones corporales, no presenta una orgía sexual/gastronómica, sólo exagera, hiperboliza las penetraciones sexuales, apela a efectos de sentidos propiamente grotescos, pero fundamentalmente, “desterritorializa” la lengua en la que se habla. En el grotesco de Discépolo y de Arlt la enunciación se fija como una política de separación de los cuerpos en la heterodoxia de la lengua en los bordes de la ciudad: es la lengua del conventillo atestado de inmigrantes, es la lengua del “arrabal” tal como las voces de esa frontera se hacen oír: allí no hay pose, pero por ejemplo, tampoco hay “voseo”. El voseo aparece en *Sebregondi retrocede* y se extiende hasta *Sebregondi se excede* en un titubeo, en un balbuceo perpetuo: ese es el camino de una escritura que es goce; allí hay sólo jadeos, suspiros, dolorcitos que se vuelven grafemas que están de más o de menos en la escritura; el yo de la escritura deja paso a los otros. En eso hay exceso pero también “falta”. Un exceso de escritura “joycesca”, un exceso de realidad metida en la enunciación y que de todos modos no

alcanza para representar lo “real”, la miserabilidad de lo real. Una “falta” porque la literatura argentina no tiene aún su Rabelais.

Para concluir, podemos decir que es necesario pensar este texto en relación a la serie literaria argentina y de qué modo ese neo-grotesco como género se instaura a instancias de *El niño proletario*: como una escritura contra-

borgueana (en el sentido de lo “clásico”). Un género que no tuvo seguidores de gran trascendencia pero que aún está profundamente presente en la escritura argentina de los años '80 y '90: Fogwill, podría ser el hermano mayor, César Áira el hermano menor. Mientras tanto, y ese es el horizonte que nos llena de esperanzas, algunos viudos seguirán buscando quién fabrique un nuevo “contra-Aleph”.

Notas

1. Pensamos en Josefina Ludmer: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Editorial Sudamericana, Bs. As. 1988. “Y una materia y una lógica es un género.”
2. Rosmary Jackson señala que hay dos grandes figuras que nos permitirían catalogar la “extrañeza” en el fantástico moderno según la relación del “yo” y el “otro”: 1) movimiento *centrífugo* donde la transformación parte del “yo” y se traslada hacia un afuera “otro” como un problema individual; 2) movimiento *centrípeto*, en donde la extrañeza viene del mundo exterior a modificar el “yo”, regresando al mundo exterior convertido en un problema social. Rosmary Jackson: *Fantasy. Literatura y subversión*, Catálogos editora, Bs. As., 1986, p. 55-57.
3. Para pensar la noción de “grotesco” cfr. M. Bajtín y sus lecturas sobre Rabelais, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* que aporta ideas generales sobre el género; en particular para la literatura argentina, cfr. [1] David Viñas: “Grotesco, inmigración y fracaso”, (introducción a la *Obras Escogidas* de Armando Discépolo, Editorial Jorge Alvarez, Bs. As., 1969, pp. 7-63) donde nuestro crítico trabaja la obra del inaugurador del género en argentina: el grotesco teatral de Armando Discépolo [*Mateo*, -1923-, *El organito*, -1925-, *Stéfano*, -1928-, *Cremona*, -1932- y *Relojero*, -1934-] y [2] Ana María Zubieta: *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Hachette, Bs. As., 1987, quien con una mirada bajtiniana aborda el discurso narrativo arltiano y su relación con el grotesco y la utopía.
4. Recordemos que la serie etimológica de “Grotesco” viene del latín *crypta* y éste del griego *Kripté* —“bóveda subterránea”—.
5. Nicolás Rosa: “El texto falso”, introducción a Marqués de Sade: *Carta de un ciudadano de París*, Editorial Aries, Rosario, 1969.
6. Extrapolando, esta idea resume —en parte— la operación del Marqués de Sade respecto a la racionalidad de Kant, según la lectura de J. Lacan: cfr. “Kant con Sade”, en *Escritos 2*, p. 744 y ss. Allí, la metáfora más importante se plantea en la lectura de Lacan al pensar cómo las “pirámides sexuales” reemplazan las “pirámides racionales” y de este modo socavan los pilares de la modernidad occidental. Más acá, Michel Foucault le atribuye al “divino Marqués” ser el fundador, en Occidente, de la noción de “transgresión”. Cfr. *De lenguaje y literatura*, Paidós, Madrid, 1996, pp. 63 y ss.
7. Cuando hablamos del “fracaso” como la lógica del grotesco, pensamos en David Viñas cuando habla de la arquitectura “teatral” y cómo “los tres momentos clásicos, planteo (1), nudo (2) y

desenlace (3), se torna en otros tres más interiorizados como aspiración, proyecto y fracaso: el sainete —exuberante en sus variaciones pero estereotipado en su concepción— al refinarse en grotesco gana en potencia simbólica lo que pierde en referencia social". [*"Inmigración, Grotesco y fracaso"*, *Op.Cit.*]

8. Julia Kristeva, "Sujet dans le langage et pratique politique", en *Tel Quel*, n° 58, París, 1974, pp. 22-27; traducción de José Luis Caccia, "Sujeto en el lenguaje y práctica política", (mimeo), Córdoba, 1994.
9. Tomamos este concepto de Nicolás Shumway: cfr. *La invención de la argentina: historia de una idea*, Emecé, Bs. As. 1993.
10. Julia Kristeva, *Op. Cit.*
11. Anotaba Gombrowicz en su diario, en 1959 en un capítulo en el que reflexionaba de nuestro país y de nuestros escritores, fundamentalmente de Borges: "Se han escrito volúmenes enteros sobre la psicología del sudamericano, a veces metafísicos, casi siempre demasiado "profundos" —el conocimiento del hombre o de la nación no siempre es un pez de aguas profundas—, a veces condimentados con un sabroso misticismo de fabricación casera (por ejemplo, que en el "silencio" del argentino se oculta una verdad aún no descubierta). Witold Gombrowicz, *Diario 2*, Alianza, Madrid, 1989, pág. 178.
12. Permanentemente Borges habla de "ir", de "tender", de "hacerse", "clásico" y esa es una formulación de ese intento de "narrar lo inenarrable", cfr. "Jorge Luis Borges/Roger Caillois: Diálogo fugaz", en *Vuelta Sudamericana*, Año I, n° 10, Mayo de 1987, p. 23 y ss.
13. Deleuze, G. y Guattari, F.: "¿Qué es una literatura menor?", en *Kafka-Por una literatura menor*, Era, México, 1978.
14. Cfr. David Viñas: *De Sarmiento a Cortázar*, Siglo Veinte, Bs. As., 1971, p. 15.
15. Es interesante pensar cómo reacciona Europa frente al hombre americano: éste no era blanco (amo) ni era negro (esclavo); en su indefinición ese "otro" (¿era hombre o animal?) impacta de tal manera que Rousseau debe re-pensar todo el derecho positivo sobre el que se fundaron los pactos sociales en Europa: el "buen salvaje" había hecho su aparición.

Néstor Perlongher y la cuestión Malvinas: ¿Puede desertar un extranjero?

por Andrea Guiu

*"Una mitología de entendidos,
de sobreentendidos, se desata"*

[N. Perlongher]

Integrar a Néstor Perlongher dentro de este conjunto de escritores heterogéneos articulados en torno al colectivo *Generaciones Perdidas* nos induce a adoptar un punto de mira que considere sólo parcialmente las condiciones históricas afines de formación: la mayoría de los "nacimientos" intelectuales de los escritores que interesan a este número se ubican en los años '50, con lo que la experiencia del peronismo es casi una marca en el orillo de sus obras y problematizaciones. Nacido en el '49, es decir, más joven que Wilcock, Di Benedetto o Bianciotti, por citar sólo algunos, Perlongher es un "perdido" de la lengua y el país; sus trayectos describen una geopolítica personal que opera fronterizamente.

Hablamos, entonces, de "pérdida" en términos de exilio, bajo la evidencia de una lengua que se vuelve barroca —¿se extranjeriza?—¹ se contamina y convive con la lengua del país adoptante —el portugués de Brasil—. Pero es

tas intensidades que fulguran en cada provocación poética perlonghiana, cada uso hiperbólico, cada torsión sintáctica —recursos no privativos de su poesía—, suponen movimientos en sí mismos, incluso anteriores a la situación de extranjería concreta, cuando se radica en San Pablo en 1981. Estética neobarroca o "neobarroso" rioplatense, término paródico con que Perlongher enfatiza una voluntad de escritura enfrentada a "una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río"², es uno de los nombres para "viajar" por los márgenes: ser "barroso" se insinúa como otra manera de ser culto sin ser sobrio, de salir de la biblioteca-mundo para encontrar sentidos en la calle. Depredador tras su presa: lumpen en lugar de *flaneur*³.

Dos de sus escritos más polémicos y emblemáticos, *Evita vive* y *Cadáveres*, dan cuenta de estos desplazamientos

tos. Un remover la tierra para desencarnar a La Mujer y encontrarla en un ámbito de prostitutas, cafishios, drogones, abanderada de las diferencias, en la zona del puerto (donde los barcos llevan y traen, las botellas flotan con sus mensajes a la deriva en las aguas barrosas). Resurrección que es parodia sombría del mito.

Resucitar significa invertir el camino natural de la carne: polvo serás... Otro desplazamiento del que no son ajenos los *Cadáveres* del '76 al '81: voces que dicen lo que se dice sobre las víctimas; voces mismas de las víctimas; una voz que salmodia: "*Hay Cadáveres*" en todos los rincones, en todas las palabras. Resulta al menos sugestivo pensar que Perlongher escribió este largo poema sobre los desaparecidos argentinos durante un no menos largo viaje en ómnibus desde Buenos Aires hacia San Pablo.

El espacio será percibido como un límite a forzar. Desde allí y hacia allí —la calle, el país-frontera fronteriza del exilio, el barro en que chapotea la lengua, el tránsito creador que hiende la memoria— el autor de *Parque Lezama* construye su propia extranjería: en los bordes de legibilidad de una escritura que provoca, que posa, que se pliega. *Austria-Hungría* —título de su primer libro poético, de 1980— es un imperio desmembrado para personajes históricos cuya vida jamás tuvo un pasado imperial. Pero allí ubica a los nuestros, desterritorializados —como Evita y los

cadáveres insepultos— personajes anónimos: los obreros y costureras que metían sus patas en la fuente, por ejemplo; un mapa en que se cruzan Alemania con Lavalle donde yace Patroclo, antes de seguir rumbo por Laprida. Y, en *Alambres*, de 1987, Camila O'Gorman, Moreira, Rivera... recuperando tradiciones (la gauchesca, entre ellas): marcas de un lugar que se mueve, de lugar "contaminado" por otros lugares de escritura: Enrique Molina, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima... Una definición certera al respecto de esta integración poética en el caos de la contaminación de tradiciones es la de Roberto Echavarren, "*No hay identidad, sí un precario cerco de alambres que son países que son campos cercados: un guiñapo desgarrado, el que huye*".⁴

Dentro de este recorrido, el objeto del presente trabajo es analizar la estrategia de extranjería en Perlongher para polemizar con sus compatriotas intelectuales alrededor de una situación extrema: la Guerra de las Malvinas. De los tres artículos en los que Perlongher se pronuncia sobre la "cuestión Malvinas", reunido en el libro *Prosa plebeya*, consideraremos particularmente la polémica sostenida con los editores de la revista *Sitio*, publicación aparecida entre los años 1981 y 1987, dirigida por Ramón Alcalde, Jorge Jinkis, Luis Gusmán, Eduardo Grüner, Hugo Savino, Héctor Grisafi y Mario Levin. Perlongher colaboró con regu-

laridad en esta revista, enviando —ya vivía en Brasil— poemas y traducciones. Sus opiniones sobre el texto editorial de *Sitio*, dedicado a evaluar los supuestos cambios de lugar que afectaban a la literatura, los intelectuales y la sociedad en su conjunto, a raíz de la guerra austral, produjo un debate del que se hizo eco el siguiente número, que reprodujo, junto a la carta enviada por el escritor, las respuestas de dos de los autores del *Entredichos*, tal el título de apertura al editorial en discusión.

Este cruce de opiniones es ilustrativo de la crisis que vivía, por aquellos años transicionales de la democracia, la intelectualidad enfrentada a la dictadura militar, una vez que el factor común de oposición comenzaba a resquebrajarse. De un enemigo a otro: la guerra desestabiliza las fronteras internas frente a un enemigo que ha tomado el poder ilegítimamente —inconstitucionalmente, con el uso de la represión y la censura— y otro al quien se considera apropiador de un territorio soberano al que urge recuperar... por la fuerza de las armas. Un usurpador construye la emergencia de otro usurpador, como último recurso para ganar su batalla frente al "enemigo" interno. Entonces, apoyar la guerra ante el agresor extranjero ¿implica legitimar al poder militar que la construyó?

Este es uno de los interrogantes que articulan las tensiones políticas que emergen del campo intelectual, durante la transición, como señala Roxana Pa-

tiño en su tesis doctoral: "*El nuevo escenario no es ya un espacio hegemónico por el autoritarismo pero, al mismo tiempo, tampoco es un espacio frente al cual los intelectuales que provenían del peronismo y la izquierda pudieran seguir desplegando, sin una reflexión previa, el mismo fundamento revolucionario que había legitimado las prácticas culturales durante los sesenta y setenta*".⁵

La polémica es la guerra

Perlongher envía su misiva desde San Pablo, solicitando su publicación en la revista. En ella descalifica los argumentos que Alcalde, Grisafi, Jinkis, Grüner, Gusmán y Savino exponían en el *Entredichos* titulado *Las Malvinas argentinas. Del trabajo a la guerra y de la guerra al trabajo. Argentinos a recomponer!*.⁶ En el número siguiente,⁷ su texto comparte espacio con las réplicas de Jorge Jinkis (*A la tibia musa de un vate desencantado*) y Ramón Alcalde (*Ilusiones de isleño*). El tiempo transcurrido en el intercambio de opiniones, sumado al de su edición —que en la mayoría de las revistas independientes suele estar sometido a postergaciones— traza un arco que no deja de ser elocuente: el *Entredichos* comenzó a redactarse el día mismo de la "recuperación" de Islas Malvinas, el 2 de abril de 1982. Al pie del texto editorial consta la fecha 5 de noviembre (seguida del horario 15.30, precisión

que sugiere, acaso, la vertiginosidad de los hechos históricos y su condicionamiento sobre la palabra en la Argentina de posguerra). La réplica perlonghiana es de enero del '83; el texto de Jinkis, de junio de ese mismo año y el de Alcalde, del 1ro. de setiembre. La caída de la cúpula militar procesista, a raíz de sus conflictos internos tanto como de su bochornosa derrota en la conflagración austral, traía nuevos vientos de restauración democrática. Un clima de euforia y culpas, de militancia juvenil, de regresos, de revelaciones; la Conadep a plena marcha y el preanuncio de la "primavera alfonsinista".⁸ Este veloz y parcial *racconto* intenta evocar una atmósfera para señalar la perplejidad de los intelectuales, no sólo al momento de verificar sus bajas, sino en asumir y cotejar sus posiciones ante la dictadura.

La guerra es un articulador central en el problema de la identidad política y el compromiso intelectual. De hecho, a través de ella se discuten en los citados artículos de *Sitio* varios puntos: el *locus* desde el cual se interpela, por consiguiente, un derecho (quién tiene derecho a hablar desde dónde); la constitución del *nosotros* (sujeto plural de quienes editorializan la revista frente al colectivo de intelectuales en el exilio, aún de un colaborador regular de *Sitio* como Perlongher)⁹, aún el inclusivo *yo* que intenta asumir su propia personería por parte de Alcalde; los "malentendidos" y errores de dudosa fe en la

interpretación tras los cuales se insinúan "entre nos" muy sutiles entre viejos conocidos; la defensa de la soberanía como instancia de compromiso político frente al imperialismo, uno de los aspectos más delicados, teniendo en cuenta que quienes llamaban a combatirlo eran los mismos militares que la izquierda enfrentaba con buena parte de sus propios cuerpos. Y los mismos que, a la hora de concretar sus negociaciones económicas, no tenían en cuenta el poder de las banderas.

La guerra era el horizonte extremo de una discusión; instancia totalitaria en cuanto no permitía ubicarse "fuera" de ella, o "al margen" de ella. Había que discutirla. Guerra y polémica (*polemos* = guerra) son consanguíneos de la lengua.

De esa imposibilidad habla inicialmente el *Entredichos*¹⁰ colectivo: "Ahora nosotros, en guerra, pasábamos a ser un hecho del que la literatura tendría que dar cuenta". Porque "nosotros no seríamos los mismos, habría otros lectores, otras conciencias, otro acceso a ellas; otros objetivos (...) un nuevo deber ser." Primer punto, entonces: el carácter ineludible y novedoso de la guerra como problema.

La rendición en tan breve lapso cambia tal (¿auspicioso?) programa y trae la decepción: "Estos celajes se desvanecieron...". O sea: se ha perdido una guerra y ha variado la coyuntu-

ra. Se interrogan los firmantes sobre la pertinencia de un texto que discuta Malvinas. La decisión es rebovinar, para no olvidar. Estas son las ideas planteadas en la introducción del texto organizado en siete partes. Desde la segunda, cambia el tono en la redacción: paródico, hiperbólico, confidente, culto, chabacano por momentos: correlato textual de la voluntad de heterodoxia que animó al consejo editor de *Sitio*. Clave a este respecto es considerar la diferencia planteada entre los *Entredichos* del primer y del segundo número. Como señala Roxana Patiño en su investigación, la guerra (un hecho extraliterario) modificó las condiciones discursivas de la política editorial de la publicación: "(...) la revista se diferencia de las anteriores por su resistencia a actuar como 'cuerpo'. La homogeneidad de un discurso colectivo está excluida de su mira: la misma declaración de principios que constituye el Editorial es reemplazada por un 'Entredichos' (tres artículos firmados por Gusmán, Jinkis y Grüner), es decir, un entramado de textos individuales de los responsables de la revista que evita un autor colectivo"¹¹. Malvinas colectivizó esas voces enunciándose desde un "nosotros", sin sacrificar la complejidad de su textura discursiva, como crítica a la univocidad del discurso autoritario¹².

Estas diferencias se observan en las tensiones tonales, de niveles de lenguaje, de referencias eruditas y populares;

la página de apertura en el *Entredichos* desparrama citas verificables (Kant junto a Reagan y la Biblia) y apócrifas (dos diálogos imaginarios: entre John Ward y Juan López del poema de Borges al que discutirán los editores y otro sobre los motivos para abstenerse del suicidio).

El sujeto "nosotros" es polivalente: los "letrados" —la ironía es de *Sitio*—, los firmantes, los argentinos, los soldados. Un rápido e indignado *racconto* lleva al tiempo (presente de la polémica) en que "la literatura está otra vez sola". Las V y VI partes escogen dos muestras de intentos literarios inmediatos para "asimilar" Malvinas: el de Osvaldo Rossler, que publica dos poemas titulados *Cambalache* en el diario *La Nación*, y Jorge Luis Borges en *Clarín* hace lo propio con *Juan López y John Ward*¹³.

Diferencias sociolectales que devienen políticas (antes que el consabido "cambalache" discepoliano, los autores prefieren la metáfora de "quilombo" para definir el estado de cosas en el país) objetan a Rossler. Pero esta operación de lectura aplicada al seguramente olvidable poema alusivo es menos interesante que la que realizan sobre el de Borges, quien imagina a ambos Juanes enfrentados absurdamente por la guerra, suponiendo que, de no mediar tan inoportuno hecho, acaso hubieran sido amigos. Lo importante, a pesar de todo, es que "Los enterraron juntos. La nieve y la corrup-

ción los conocen". Lo que la literatura pudo haber unido (el inglés aprendió el español leyendo *El Quijote*; el argentino hizo lo propio con el inglés leyendo, vaya detalle, a Joseph Conrad, un extranjero adoptado por la lengua de su país de exilio) la guerra separó; aunque la muerte vuelve a unir los destinos borrando (¿corrompiendo?) las diferencias. Es interesante verificar que la estrategia crítica de *Sitio* tanto para discutir a Borges, como para discutir con Perlongher, se focaliza en los límites de la pertenencia, reproduciendo en la discusión del "nos/otros" el litigio de la frontera con el otro desde lo que se considera propio –identitario– para un conjunto. El pro-nombre colectivo, cuando *Sitio* lee a Borges, es definido como "la clase lógica que el poeta constituye mediante la acción de enunciar"; clase que va excluyendo determinados alcances plurales: ni plural de autor, ni plural mayestático, ni plural de encubrimiento. Según los editores, el plural borgiano es de generalización, de la clase de "todos los que no pueden entender el tiempo en que les cupo morir a los dos Juanes". El "nosotros" de *Sitio*, pues, se encabalga sobre la diferencia, es decir, sobre la Historia. Sería el de todos aquellos que, al menos, intentan entenderla "desde adentro".

Perlongher discute a ese "nosotros" satíricamente. Desde la primera frase: "Estábamos lejos de las remotas Y en compota!"¹⁴. Nosotros (es decir, los

otros) somos quienes tenemos "La ilusión de unas islas", ilusión escolar (caricatura metonímica de una inspectora de primaria, cuyo tapado "les hubiera venido bien a los reclutas") de la que no es posible "desertar" ... o así parece (para ellos, los reclutas, "sedentarios en un desierto del que no se deserta"). El "se" impersonal coloca la acción (¿el deseo?) del otro lado de su frontera: "se discute, se va a las manos", para concluir, leyendo siempre las supuestas entrelíneas del *Entredichos*, en la definición de ese "nosotros" firmantes como exclusivamente acotado a los autores del editorial.

La interpelación satírica crece y se focaliza, aunque en algún momento parezca vacilar el margen acotado a los interlocutores discutidos, como cuando se diferencia, él también, de Borges ("el profesor de Viamonte"), quien no aclara, según Perlongher, "qué funebreros, ni en qué féretros se entierra a las víctimas de una deliciosa conjugación" (el subrayado es del autor). La composición de lugar de ese "nos" esgrimido como parodia de *Sitio* ante lo que sería una suerte de "traición" a sus postulados originales ("La desalada guerra ¿nos ha cambiado el Sitio de lugar?", se preguntará más adelante) prosigue con la ubicación del grupo firmante en un "término medio. A medias entre Florida y Boedo (...)". Fuera de (ese) lugar, Perlongher sospecha: "Todo muy familiar, demasiado cercano". Y en uno de los puntos

más urticantes de su carta, afirma que "siempre hubo guerras, pero no siempre (he) estado", jugando su propio "sitio" fuera del compromiso intelectual frente a la guerra, al mismo tiempo que minimiza el rol del Estado escribiéndolo con minúsculas y tornándolo pasivo participio. La distancia (de extranjero) ¿legitima su visión de la postura adoptada por sus compatriotas interlocutores, que optaron por permanecer y pronunciarse? Veamos su lectura geopolítica de aquella posición, que reclamara asumir el cambio de relaciones sociales que habría de producir en el país la guerra: "¿Es ése un problema de los juristas, de los poetas, de los soldados, de los amantes, de los accidentados? (...) La escritora, por salvaguardar la Historia, zambúllese en las marcaciones de una Geografía colorinche (...), de una Geopolítica enseñante. Que se diseña sobre un desierto sedentario, del que no se puede desertar. ¿Se puede? Aparentemente no es problema para algunos de los firmantes de este Entredichos colectivo." Pero sí es su problema.

El Sitio de la polémica

¿Qué dice y cómo *Sitio* a quien los increpa del otro lado de la frontera? Precisamente, de territorios en litigio se trata. Notemos, por empezar, que la réplica a quien cuestiona y solicita la publicación de su carta en el mismo

Sitio, refrendando, con tal gesto, su interés por discutir "dentro" de un espacio que lo incluye entre sus colaboradores regulares (así como a Arturo Carrera, los dos Lamborghini, Luis Chitarroni, Antonio Oviedo, Jorge Monteleone, Liliana Heer, Noemí Ulla, por citar algunos), ya no se formula colectivamente, aunque prosiga por otros medios en el resto de la edición. Sólo Jinkis y Alcalde "se hacen cargo" de responder a Perlongher; y lo hacen por separado. No obstante, destierro y exilio serán ejes que marquen pautas, recorridos de lectura a lo largo de todo el número; desde el texto introductorio (colectivo y con formato poético), titulado *Localización*¹⁵, hasta los trabajos de Luis Gusmán (*Del destierro al exilio: versiones e inversiones*) y de Eduardo Grüner (*La Argentina como pentimento*), que bien podrían leerse como respuestas laterales a la "cuestión Perlongher". Del mismo modo es incitante el poema de Rodolfo Wilcock –ya fallecido entonces– que antecede a ambos textos del Dossier, *El exiliado*.

De un vate desencantado

Litigio alrededor del "nosotros" y su impostura satírico-crítica; acusa Jinkis¹⁶ el enmascaramiento que, según su réplica, malinterpreta, tanto al sujeto colectivo como al "lugar" que reclamara *Sitio*, como "deber ser", tras la guerra que, además, no es una guerra más. Lugares y retóricas, o lugares

que son retóricas: si *Sitio* se presenta como construcción interrogante del lugar en tanto praxis de lectura, el litigio por ese lugar no puede ignorar la retórica dispuesta a modo de artillería bélica. A Perlongher (la “*tibia musa*”), el “*vate desencantado*” responde con apelaciones directas: el discurso irónico anuda la sátira dirigida a la *tibia musa* (¿devolución de gentileza al insinuar un sitio de término medio en que se ubicaría el polemista, a salvo en tibio territorio tropical?), con el tuteo (“*Si el problema es de los juristas, los poetas no tienen problemas. Al menos los poetas de las películas que te gustan...*”) y la explicación “didáctica” a los lectores en tercera persona: “*Hablar Perlongher, no es quedarse en un lugar (...) Hay gente que busca el lugar, cree elegirlo, para luego echarse un parrafito*” (el subrayado es del autor).

Parodia de retórica, Jinkis “dice” a la manera perlonghiana (“ese portorriqueño básico que tienta a Perlongher”) y dibuja una pantomima sobre un fondo lejano, un “más allá”: “*donde el alma delicada del liberalismo progre ha encontrado en estos últimos años el clima tibio en el que pueden florecer sus manifestaciones expresivas. Es, también, otra política*” (el subrayado es del autor). La principal imputación, que tanto Jinkis como Alcalde comparan contra Perlongher, es la de haber sido malinterpretados. Lengua y lugar se corporizan en una *praxis* política.

¿Discurso de exiliado? Discurso, mejor, de desertor de una guerra, pues nunca se ha reconocido en esa causa. A Perlongher también se lo malinterpreta. Su estrategia es pensarse a sí mismo como extranjero de la ilusión de unas islas, fuera del “*mapa de un patriotismo infanto-juvenil acneico*”.

De un isleño a otro

La de Alcalde¹⁷ es una respuesta mucho más extensa que la de Jinkis; y más sistemática y rigurosa su presentación. Tal formato argumentativo es parte de la polémica; la artillería de Alcalde se asume adversaria de una discursividad “*disociativa, delirante, atáctica*”, rasgos cuya atribución deja de ser apenas una cuestión de libres opciones de gusto estético para convertirse en decidida elección tonal ante un tema tan serio como Malvinas. A Perlongher, el “vate” admirado y convocado para participar en *Sitio* —“*uno de los mejores y significativos poetas argentinos actuales*”, escribe Alcalde en el primer párrafo de su réplica— no se le perdona “el estilo” fuera del marco de la creación poética.

La polémica es la guerra armada de palabras. “*Anarquista estetizante*” estigmatiza Alcalde, para definir la trinchera político/estética desde la cual increpa a sus colegas el autor de *Parque Lezama*.

Hechas estas interpretaciones de orden retórico, Alcalde explica las razones del “cambio”¹⁶ de *Sitio* sin olvidar, prolijamente, de aclarar que se pronunciará en primera persona singular, aunque su texto oscile hacia el plural. Habrá que leer en la persona colectiva el horizonte de sus “ilusiones” e imperativos; un “nosotros” vocativo que se pretenderá solidario con un tipo de lector futuro (soldados, sobrevivientes, generaciones futuras). De ese lector traza un rápido perfil: el joven que combatió en la guerra austral, desde Corrientes al infierno del Crucero General Belgrano. En este inserto, el autor intenta reproducir el habla popular de la clase social/cultural a la que pertenece el ex combatiente. Digamos que se crea una especie de dramatización a la manera de prueba. Este recurso es muy interesante ya que se conecta con la argumentación que le sucede: 1) el autor aún no ha podido encontrar “*el pulso diferente*” para hacerse cargo por escrito de Malvinas y las relaciones sociales nuevas que ha generado (sabemos ya que no ha de ser bufonesco: “*Opino, nomás, que la literatura en Argentina —o algunos escritores argentinos a los que les interesa— tenemos que aprender o a reaprender, a ser trágicos, si no queremos terminar en bufonescos*”); 2) seguro que no ha de hallarlo mediante el gesto del exilio; 3) si de guerra hemos de hablar, si de “otra” guerra —sugiere a Perlongher, leyendo entre líneas el reproche de éste—, hablemos, pero **aquí**:

“*Pero con una condición: usted me presta por un tiempo su deptito en Sao Pablo, por si las Tres Moscas*”. El riesgo de hablar ha sido claramente explicitado. Y, por tanto, las diferencias de riesgo que juegan los polemistas.

Desde ese lugar de riesgo enunciará Alcalde sus “ilusiones de isleño” (ilusiones “*personales*”, aclara el texto) que son, básicamente, dos: haber tenido la posibilidad de ganar la contienda frente a un enemigo poderoso y el cambio de conciencia social que, según el firmante, este hecho implica.

Fuera de su “zona”, Alcalde cuestiona severamente el discurso del exilio y su mediatización a través de los suplementos y revistas culturales. La base de la impugnación de ese “discurso”, que será un tema divisorio de aguas entre buena parte de los intelectuales en la transición¹⁸, es su silencio frente a la guerra: “*¿Qué hiciste allá con Malvinas?*” tutea a un exiliado imaginario. Desde “acá” se formula la hipótesis (devenida “ilusión”) de una causa nacional (dice, “*mal que le pese a Borges y a Perlongher*”, pasando por alto la crítica perlonghiana a las elucubraciones antibélicas de Borges) que pudo ser articulada *legítimamente* en torno a las islas.

Territorios diferentes aparecen en juego, artillerías diversas; el Enemigo no pareciera ser el mismo. Malvinas ha complicado un poco (más) las co-

sas. "(...) para los que llegan tarde, los huesos", es la advertencia final de Alcalde a quien reconoce un interlocutor (alguien con quien se dialoga). "(...) **nuestra guerra no tarda en transformarse en Nuestra** –mayusculizando la Ironía– del destino" (el subrayado es del autor). Este es un límite excluyente de pertenencia para Perlongher, desertor de un desierto del que no se deserta. Esa imputación de "extraterritorialidad", que leímos ya en Jinkis, es retomada por Alcalde como lectura político/estética: "anarquismo estetizante" que es escribir "como si viviera fuera de todo Estado. Como los animales y los dioses (...) Manténgase en su ínsula, Perlongher, con su ilusión extraterritorial (...)".

Chez Perlongher

A diferencia de muchos intelectuales que optaron por el silencio, Perlongher alentó esta polémica alrededor de la guerra, al menos en dos artículos más, incluidos, junto con *La ilusión de unas islas*, en *Prosa plebeya*.

El primero de ellos precedió a la carta enviada a *Sitio*, y fue publicado inicialmente en la revista feminista *Persona*, Nro. 12, el mismo año de la guerra, con el título *Todo el poder a lady Di*, subtítulo *Militarismo y anticolonialismo en la cuestión de las Malvinas*. El tono es menos satírico que en la discusión con Alcalde y Cía.; diríamos que es, prácticamente, didác-

tico en su afán por desenmascarar la ironía del gesto de la cúpula procesista y el apoyo a la guerra como sospechosa legitimación de la izquierda –también habla de "las masas"– a la dictadura militar. Sin detenernos en este trabajo, observamos la insistencia en el supuesto carácter "artificioso" de la contienda, a la cual enuncia también como "sainete" y propone, como elegante salida, el humor al estilo de Borges –sobre quien, según vimos, se discutiría en la polémica con *Sitio*–: ceder las islas a Bolivia para dotar a ese país de una salida al mar. De este desplazamiento, producido por un sentimiento de ajenidad frente a lo que otros consideran de su patrimonio, también responde este "lugar" otro de extranjero. Extranjero de una causa que mira a la guerra como espectáculo: sainete y no tragedia.

La ficción rondará esos desiertos de los que no se deserta: fetiches de *Las tías*¹⁹, los peines de los muchachos guardan, inútilmente, los restos de sus pelos (del pubis, de los jopos). Una "guerra amorosa" que es "vicio fronterizo" los ha muerto. La circularidad juega en este poema mostrando, una y otra vez, los objetos-fetiches en manos que portarán armas –aquí eludidas– y que han de pasar a manos sobrevivientes (las tías). Objetos que esas manos amorosas limpian "sin objeto".

Más adelante, en *Chez Guevara*²⁰, las causas se mezclan en un cóctel delirante de la historia de las fronteras

argentinas; los 33 Orientales y una gesta que "ensaya" otra, fallida: "en la acuática arena las artes de la guerra que tantos despanzurramientos adelantarían en desiertos de la legión dunesca, danubiana, perdida como si hubiese alguna chance de ir a recuperar el doradillo en el medio del mar (...)"; San Martín y el Che; el aborigen exterminado y "el rostro de la

muerta" al que hay que aplicarle cremas para calmar el ardor...

Chez Guevara quedará en París. Allí, si creemos la datación consignada al final del poema, escribe el autor sobre las fronteras ideológicas de su extranjería. Un ¿desertor? cuya escritura no olvida las vidas de quienes interpeplan con sus muertes al país ancho, ajeno y barroso. Chez Perlongher.

Notas

1. Cfr. Julia Kristeva: *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1991. En especial, recomendamos para este punto el capítulo "Toccata y fuga para el extranjero", donde la autora analiza la relación entre lengua y extranjería.
2. Néstor Perlongher: *Prosa plebeya. Ensayos 1980 - 1992*, Buenos Aires, Colihue, Colección Puñaladas, Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, 1997, pág. 191. Leamos, además, en las aguas de ese río, el barro que enturbian los cuerpos de los desaparecidos arrojados desde el aire: turbiedad de cementerio marino.
3. Seguimos en esta idea a Nicolás Rosa: "Los flaneurs libertinos, de adscripción benjaminiana, tienen un carácter pasajero, mientras que la circulación lumpen es un verdadero itinerario, son fugas de transfugitivos de la noche, más cerca del transeúnte urbano que las visitas regladas (casa de muñecas funambulescas, hoteles, casas de masajes, departamentos), que son el espacio de la democirculación. El paseo esquizoide es el tránsito giratorio -yiratorio- de la desconcentración" (*Tratados sobre Néstor Perlongher*, Buenos Aires, Ars Editorial, 1997, pág. 112 y 113).
4. Roberto Echavarren: Prólogo a la edición de *Poemas completos (1980 - 1992)*, Néstor Perlongher, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, pág. 9.
5. Roxana Patiño: *Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981 - 1987)*, Cuadernos de Recienvenido, número 4, Publicação de Curso de Pós-Graduação en Literaturas Españolas e Hispano-Americana, Universidade de São Paulo, 1997, pág. 6. Esta publicación es una síntesis de una vasta investigación desarrollada en la Universidad de Maryland (Estados Unidos), cuya versión completa será próximamente editada en volumen.
6. *Sitio*, 2, Buenos Aires, 1982.
7. *Sitio*, 3, Buenos Aires, 1983.
8. La escritora María Moreno fecha su "descubrimiento" de Perlongher en esa época: "Conocí a Néstor Perlongher durante una llamada 'primavera alfonsinista', muy capaz de dar vida a retoños verdaderamente exóticos, aunque no se los reconociera". La cita integra el texto *Personal*, del libro *Lúmpenes peregrinaciones*, Adrián Cangi y Paula Siganevich compiladores, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1996, pág. 194.
9. Volvemos a María Moreno, para citar su testimonio en pos de otro "colectivo", esta vez generado, acaso involuntariamente, por Perlongher: "Para algunos el fin de la dictadura fue cuando se

llamó a elecciones democráticas, para otros cuando Alfonsín recibió la banda presidencial. Pero para "nosotros" fue cuando Néstor Perlongher leyó en el hall del teatro General San Martín su poema **Cadáveres**, un grupo de civiles que aún en los años de plomo pensábamos que las fuerzas históricas no eran las únicas responsables de nuestras percepciones, que era necesario crear relaciones alternativas con el propio cuerpo y el de los otros, conectar política y subjetividad, para que el socialismo fuera -ilo decíamos sin ironía!- vida interior". op. cit., pág. 196. (el encomillado es de la autora).

10. Todas las citas que se transcriben a continuación, salvo expresa referencia, corresponden a **Sitio**, 2, págs. 3 a 8.
11. Patiño: art. cit. pág. 30.
12. Cfr. Beatriz Sarlo: *Política, ideología y figuración literaria*, en AA.VV.: **Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar**, Alianza, Buenos Aires, 1987. En este trabajo, Sarlo señala los intentos de la narrativa resistente en los años de la dictadura de poner en crisis, tanto el carácter monológico del discurso castrense, como la idea realista de la representación: "Si el discurso del régimen se caracterizaba por cerrar el flujo de los significados y, en consecuencia, indicar líneas obligadas de construcción de sentido, proporcionando un modelo comunicacional pobre y unidireccional, en el cual un elenco muy reducido de figuras agotaban las representaciones de lo social y lo individual, de lo público y lo privado, del presente y de la historia, los discursos de la literatura podían proponer una práctica justamente de sentidos abiertos, de cadena que no cierra, de figuraciones abundantes", pág.40.
13. Este poema fue incluido en el libro **Los conjurados**, Madrid/Buenos Aires, Alianza, 1985.
14. Perlongher: *La ilusión de unas islas*, **Sitio**, 3, págs. 47 y 48.
15. Transcribimos parte del texto, en función de su pertinencia: "**Sitio** 3, y comienza a hacerse reconocible que nuestra / revista está dirigida por 'la interrogación que pregunta por la / ubicación del lugar'. Esta interrogación / se constituye por una práctica de la lectura / en la que no dejaremos de insistir". En su último párrafo-estrofa, anticipa: "Allí se encuentra tratado, esperamos que bien maltratado, / el 'discurso del exilio'. Y por un sesgo que revela que **Sitio** / comienza a verse causado por sus propios efectos". **Sitio**, 3, pág. 3 y 4.
16. Jorge Jinkis : *A la tibia musa de un vate desencantado*, **Sitio**, 3, págs. 49 a 51.
17. Ramón Alcalde : *Ilusiones de isleño*, **Sitio**, 3, págs. 52 a 59.
18. Recordamos, entre otros, los cruces recriminatorios generados entre "insiliados" y "exiliados", en el marco de las jornadas que reunieron en Maryland (Estados Unidos), en 1986, a intelectuales y escritores argentinos, para debatir sobre las transformaciones y reveses sufridos por la cultura de estas orillas durante la última dictadura militar. Los textos de los expositores que asistieron al encuentro fueron compilados en el volumen **Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino**, Buenos Aires, Eudeba, 1988.
19. Perlongher : **Alambres** (1987), en **Poemas completos**, op. cit. pág. 82.
20. Perlongher: **Chorro de las iluminaciones** (1992), ibid, págs. 320 a 323.

por Copi

Traducción: Gabriela Simón*

*El motivo por el cual decidí traducir **Eva Perón** de Copi obedeció, en un principio, a mi interés por incorporar otro texto a un corpus literario más vasto, inscripto en el marco del proyecto "Cuerpo, discurso y poder: a propósito de Eva Perón", que llevo a cabo como becaria de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica (CICITCA) de la Universidad Nacional de San Juan, bajo la dirección de la Lic. Estela Saint-André.*

En un primer momento, el texto traducido tuvo por finalidad formar parte de la bibliografía de consulta personal. La idea de la publicación surgió posteriormente por iniciativa de Carlos Gazzera, quien se mostró interesado en que esta traducción apareciera en Revista TRAMAS, puesto que hasta el momento no ha llegado a nuestras manos una versión en español del original francés.

Creo necesario, entonces, aclarar que esta traducción no pretende ser el resultado del trabajo de un traductor de oficio, métier que de ningún modo me atribuyo. Esto no quita la minuciosidad y la dedicación con las que he intentado realizar la tarea.

Quiero agradecer a Laura Raso por su infinita generosidad intelectual y afectiva, sin su apoyo incondicional este trabajo no hubiese sido posible; así como también a Adriana Collado por sus agudas y sutiles observaciones.

*Mi agradecimiento tanto al Director de la Revista **TRAMAS**, Carlos Gazzera como al Consejo Directivo, Néstor Aguilera, Soledad Boero, Claudio Díaz, Ana García, Andrea Guiu, Silvana Mandolessi, Tania Mastronardi, Carlos Perna, Fernando Piñero, Candelaria de Olmos y Daniela Spósito, quienes confiaron en mi trabajo.*

Gabriela Simón

Febrero 1998

A Julian Cairol

Evita, su madre. Evita busca un vestido dentro de una valija

Evita: Mierda. ¿Dónde está mi vestido de presidenta?

Madre: ¿De qué vestido me estás hablando, querida? Todos tus vestidos son vestidos de presidenta.

Evita: Vos sabés bien cuál quiero decir. El de mi retrato oficial. El más simple, el de las camelias.

Madre: ¡Ah!, ése.

Evita: ¡Dónde mierda habré metido ese vestido!

Madre: Lo que tenés que hacer es ordenar tus cosas. Metés tus vestidos en cualquier valija, cuando sabés bien que cada vestido tiene un número escrito arriba, y que a cada serie de números le corresponde una valija diferente.

Evita: Me cago en los números.

Madre: ¡Y bueno! Ahí tenés el resultado.

Evita: La culpa es de la enfermera. Le dije mil veces que guardara mi vestido de presidenta en esta valija. ¿Dónde está la enfermera?

Madre: La enfermera no está. Es un ser humano. No puede pasarse la vida ordenando tus vestidos. Esa pobre chica tiene derecho a quedarse en

su habitación escuchando la radio de vez en cuando.

Evita: Che, cerrá esa valija

Ella abre una segunda valija. La madre pone lo que estaba adentro de la primera valija en su lugar.

Madre: ¡Mirá un poco este desorden! ¡Fijáte, aquí está tu vestido! ¿No es éste?

Evita: ¿Dónde lo encontraste? ¡Dame!

Madre: Ahí, en el suelo. Tirás todo en cualquier parte. Mirá cómo está de arrugado. Un vestido tan lindo. Te lo voy a planchar para esta noche.

Evita: No, me lo voy a poner ahora. Andá a buscar a los demás.

Madre: No vayas a despertar al pobre Perón que tiene migraña, Evita.

Evita: ¿Y qué? Yo tengo cáncer.

Madre: No empecés de nuevo con tu historia del cáncer.

Evita, (se viste): ¡Tengo cáncer! ¡Y además estoy harta de las migrañas de Perón! Eso se cura con una aspirina, ¡pero un cáncer! ¡Voy a estirar la pata! Y vos, vos te cagás de risa de mi desgracia. Todos ustedes se cagan de risa. Lo único que esperan es el momento en que yo reviente para heredarme. Vos querías conocer el número de mi caja fuerte en Suiza, ¿eh, vieja zorra? ¡El

número de mi caja fuerte no se lo voy a dar a nadie! ¡Moriré con él! ¡A vos, lo único que te quedará es mendigar! ¡O hacer la calle como antes! Andá a despertar a los demás.

Madre: ¡No hablés así a tu madre! ¡No voy a ir! Dije que no voy, y no voy. Así vas a aprender a no insultar a tu madre. Como si yo no fuera a tener bastantes problemas quedando en la miseria cuando te mueras.

Evita: Podés ponerte uno de mis vestidos, si querés. Pero nada más que por esta noche. El de puntilla roja que me queda bastante grande. Agarrálo. Tomálo, tenélo, te lo doy. Podés usarlo con el chal de felpa dorada. Voy al baño.

Ella sale.

¡Perón! ¡Ibiza!

La madre se pone el vestido. Ibiza entra. Perón entra.

Madre: ¿Está mejor de la migraña, Perón? *(Ella se acerca a Ibiza, quien le sube el cierre relámpago de la espalda)* ¿Sabe lo que me dijo? Me dijo que no nos dará el número de su caja fuerte en Suiza y que cuando se muera sólo me quedará hacer la calle. Es increíble ¿no? ¿Dígame, Ibiza, us-

ted cree que yo debería hablar de esto con Perón?

Ibiza: ¿Qué caja fuerte en Suiza?

Madre: ¿Se acuerda cuando ella fue a Suiza el año pasado?, bueno, abrió una caja fuerte y puso allí todo la guita del contrato de la lana con los portugueses. Parece que cada caja fuerte tiene un número escrito arriba. Si uno no conoce el número de la caja fuerte no le permiten sacar el dinero. Y ella no quiere darnos el número de la caja fuerte.

Ibiza: ¿Entonces?

Madre: ¿Entonces, qué va a ser de mí?

Ibiza: Usted tendrá una pensión del Estado.

Madre: Sí, pero escuche, Ibiza. Sé que puedo hablar con usted como si fuera mi hijo.

Pero, ¿comprende lo que quiero decir? A Perón lo quiero como a un hijo, él no va a dejar que me muera de hambre, estoy segura. ¡Pero usted bien sabe que un golpe de Estado se hace rápido! Es por eso que ella puso la plata en Suiza. Si lo echan! a Perón ¿qué va a ser de mí?

Ibiza: Usted siempre podrá contar conmigo.

Madre: Pero, escuche, si a usted lo matan, Ibiza, ¿se da cuenta? Eso puede suceder.

Ibiza: Pero, si me matan, la matarán a usted también, ¿no?

Madre: ¿A mí?, ¡no van a animarse a matar a una vieja!

Ibiza: Y, usted sabe.

Madre: Pero... ¡no van a animarse a matar a la madre de Evita!

Ibiza: Vamos.

Madre: No, pero, ¿qué es lo que está diciendo? ¿Usted cree que van a matarnos a todos?

Ibiza: Yo no dije eso, pero...

Madre: ¡Usted se burla de mí! ¿Qué hice de malo yo? ¿Van a matarme porque soy su madre?

Ibiza: Bueno, no se haga problema por eso. No habrá golpe de Estado. ¿Por qué habría un golpe de Estado?

Madre: Un golpe de Estado, se hace rápido, Ibiza. Recuerde, se hace muy rápido, un golpe de Estado. Oiga, Perón, yo quisiera hablar con usted de algo muy urgente.

Se trata de la caja fuerte de Evita en Suiza. ¿Me escucha?

Voz de Evita: ¡Enfermera! ¡Enfermera!

Ruidos

Madre: ¿Qué le pasa ahora?

Enfermera, (entra): ¡Ayúdeme! ¡Ella se siente mal! ¡Está descompuesta

y no logro abrir la puerta! ¡Está cerrada con llave!

La enfermera e Ibiza salen.

Madre: ¡Ay, pobrecita! ¡Qué desgracia, Perón, qué desgracia!

La enfermera entra, toma su maletín, saca una jeringa, vuelve a salir.

Madre: Ah, ¡qué desgracia! ¡Mi pobre hija! ¡Tengo miedo de verla en ese estado! Perón, ¿me escucha?

Evita entra, sostenida por Ibiza y la enfermera.

Ibiza: Sentáte. ¿Te sentás mejor?

Evita: ¡Suéltame! ¡Dije que ya estoy bien! Me podría haber muerto en el baño que él ni hubiera movido un dedo. Vive dentro de su migraña, como encerrado en un capullo. Todo el mundo se muere, vos sabés, es algo que puede pasarle a todo el mundo, también a los generales con uniforme. A ver, deme mi valijita de maquillaje. Es algo que puede pasarte a vos también, y hasta más rápido que a mí.

Las migrañas son más peligrosas que el cáncer, son telarañas adentro de la cabeza, las migrañas no perdonan. El día de mi atentado yo volaba en el

aire llena de sangre y él en el auto atrás ni se inmutaba, la mano levantada como una estatua.

Hizo falta que fueran los espectadores del desfile, los que vinieran a recogerme. Él ni siquiera salió de su Cadillac. No se va a calentar por un cáncer, sobre todo cuando a él le conviene que yo me muera.

Madre: Si hubiera sabido que era para esto que me hacían volver, me hubiera quedado en la Costa Azul. ¡Ustedes no me necesitan para hacer lo que hacen! ¡Es increíble!

Además todos ustedes me tratan como si yo fuera su esclava, ¡qué horror! Tal vez sea imbécil, pero estoy sana, yo no estoy loca. Ella me mete siempre en historias de locos; ¡es inhumano! ¡Estoy harta, harta, harta, harta! ¡Sí! ¡Me voy! ¿Me escuchás? ¡Prefiero mendigar! ¡Que reviente con su guita!

Ella sale

Evita: ¿Ella no tiene llave, no?

Ibiza: No. Estoy seguro.

La madre entra.

Evita: Usted puede ir a su habitación.

Enfermera: Sí, señora.

Evita: Me he vuelto loca para encontrar mi vestido. ¿Cuántas veces le dije que guarde mi vestido en esta valija?

Enfermera: Yo lo guardé en esa valija, señora.

Evita: Estaba allí, en el suelo, todo arrugado. ¡Mire esto!

Enfermera: Discúlpeme, señora.

Evita: Vaya, vaya a su habitación.

La enfermera sale.

Evita: Dale, pásame la valija de las joyas.

Madre: Esa pobre chica había puesto en su lugar el vestido. Es ella la que lo tiró al suelo esta mañana. Se levantó muy temprano para probarse todos sus vestidos. Yo la seguí, yo la vi hacerlo. Así que ni siquiera está enferma. Es otro más de sus golpes políticos. La conozco bien. ¡Qué sucia! Y sí, es una cerda.

Ibiza: ¿No puede callarse un poco?

Perón sale.

Madre: Escuchá, Evita, dame el número de la caja fuerte. Y si no dejás que me vaya. ¿Me dejás ir? ¡Vos no me necesitás!

Evita: Vos, andá a tu pieza.

Madre: ¡No ! ¡No voy a ir!

Ella sale

Evita: Voy a hacer un baile.

Ibiza: ¿Qué? ¿Un baile? Che, ¿no hablás en serio?. No te olvidés que te ponés inyecciones calmantes desde hace meses, Evita. No estás bien.

Evita: ¿Estoy encerrada aquí desde cuando? Desde hace diez días, ¿no? Nadie me ha visto desde hace diez días. Creen que estoy con un pie en la tumba, pero yo todavía resisto.

Ibiza: Y sí, estás con un pie en la tumba, querida. ¡Resistís cargada de morfina!

Evita: Estoy lúcida. Sé que estoy lúcida. Necesito que me ayudés.

Ibiza: ¿Vos no podés hacer un baile? ¡Un baile! ¡No tiene goyete!

Evita: Un baile, no. Una cena para los íntimos. Invitaré a dos o tres personas, nada más. Quiero ver a Fanny.

Ibiza: Vamos, querida. Nos has pedido que nos quedemos encerrados con vos hasta el final. Es el infierno, estoy de acuerdo, pero era tu idea. ¡Y ahora querés hacer un baile! ¡O una cena para los íntimos! Vamos Evita, no seas cobarde; ya es casi el final. Seguí torturándonos todo lo que vos querás, de todas maneras a nosotros nos gusta,

pero no te des en espectáculo, querida. No estaría bien. Saldremos de aquí con tu cadáver embalsamado y serás para siempre la imagen misma de la santidad, Evita virgen Marfa. No arruines tu propio plan. Quedate tranquila. ¿Te das cuenta del estado en el que estás? ¡Evita...!

Evita: ¡Enfermera! ¡Venga a hacerme las uñas! Vos vas a invitar al ministro de Agricultura y a su mujer. Vas a invitar a Fanny y a Jeanine y a su hermano el senador. Encargá comida para todo el mundo. ¡Y champagne para Fanny! Hacelos pasar por el montacargas para que nadie los vea entrar.

Ibiza: Perón no va a querer.

Evita: ¡Me importa un carajo! Perón está en su habitación con su migraña. Vos tenés la llave, ¿no?

La enfermera entra

Venga a hacerme las uñas. ¿Dónde está mi madre?

Enfermera: Creo que la señora escucha el radioteatro de la tarde.

Evita: ¡Mamá! ¡Vení a hacerme compañía! ¡Dejá tu radio! ¡Entonces, andáte! ¿Qué esperás?

Ibiza: Decíme primero lo que planeás.

Evita: Lo único que planeo es una reunión de amigos. Uno se caga de abu-

rrimiento aquí. ¿Qué hay de sospecho en esto? ¿No es cierto que usted se aburre aquí?

Enfermera: No, señora. Es mi trabajo.

Evita: ¡Muy bien! Esta noche usted podrá bailar. Le prestaré uno de mis vestidos. Yo quiero el rojo granate. El Revlon. ¿Queda?

Enfermera: Sí, señora.

Evita: ¿O el negro...? ¿Qué le parece?

Enfermera: Me parece más lindo el granate, señora.

Evita: Entonces el granate. Apuráte, Ibiza.

Madre, (entra): ¿Qué querés ahora?

Evita: Vení a hacerme compañía, querida mamá. Ibiza, ¿vas a ir a hacer lo que te dije?

Madre: Si va a salir de esta prisión, tráigame revistas de cine.

Evita: Habrá un baile, mamá. ¿Querés invitar a una de tus amiguitas?

Madre: ¿Un baile? ¿De qué baile me estás hablando?

Evita: Nosotros hacemos un baile.

Madre: ¿Un baile aquí? Te estás muriendo, ¿no vas a hacer un baile?

Evita: No me estoy muriendo. Tengo el cuero duro, voy a resistir mucho tiempo.

Madre: Entonces, ¿qué hacemos encerrados aquí?

Evita: ¡Ella querrá verme reventar pronto! Al número de la caja fuerte, no lo tendrás.

Madre: Si es todo lo que tenías para decirme vuelvo a mi habitación, por favor.

Evita: ¡Quedate acá! ¿Vas a ir Ibiza?

Ibiza: No, querida. No voy a ir.

Madre: ¿Adónde no quiere ir?

Evita: A buscar a los invitados

Madre: ¿Por qué? ¿Después de todo por qué no podemos invitar gente? ¿Por qué no podemos hacer un baile, después de todo?

Evita: Ella quiere aprovechar el baile para fugarse. De aquí no salís hasta que yo me muera, de eso podés estar segura.

Ibiza acaricia la cabeza de Evita

Evita: Me estás moviendo, ella no puede hacerme las uñas.

Ibiza sale. La madre lo sigue, ella vuelve a entrar.

Madre: ¡Se fue!

Evita: Sentáte. Pará de moverte. ¿Dónde está Perón?

Madre: Tiene migraña. Está en su habitación. Recién me pidió que bajara la radio. ¿Evita, creés que es prudente hacer un baile?

Evita: ¿Prudente? Che, ¡qué has aprendido palabras chics desde que vas a la Costa Azul!

Madre: Evita, yo no bromeo. ¿Sabés lo que dicen por la radio?

Evita: ¿Qué dicen por la radio?

Madre: Hablan de vos todo el tiempo. Pasan tu vida en folletín y después anuncian que te estás muriendo. Hay mucha gente que espera del otro lado de la puerta.

Evita: ¿Y entonces?

Madre: Entonces, ¿te parece que se puede hacer un baile? ¿Y si se dan cuenta? Es ridículo.

Evita: Calláte, yo sé lo que hago. ¿Escuchó la radio, usted?

Enfermera: Sí, señora. Pasan comunicados sobre su estado de salud. Dicen que usted está inconsciente y que su señora madre y el general Perón están junto a su cama, acompañándola.

Evita: ¡Y sí! ¡Hubiese sido una linda muerte! ¡Preste atención! ¡Mire lo que hace!

Enfermera: ¡Discúlpeme, señora!

Evita: ¡Mire mi vestido! ¡Me lo ha manchado con sangre! ¡Además le dije el negro y usted me hizo las uñas rojas como a una puta! ¡Váyase! ¡Vaya a su habitación!

La enfermera sale

Evita: Hacéme las uñas, mamá.

Madre: Soy miope. Y además no tengo ganas.

Evita: Cualquiera diría que me adorás. Y así querés heredarme.

Madre: Sabés que te amo, Evita. Pero no veo de qué puede servirte que yo te ame, o que te haga las uñas. ¡No empecés de nuevo a enredarme con tus historias! ¿No podés dormir un poco o quedarte en tu habitación a escuchar la radio como los demás? Tenés el diablo en el culo, Evita.

Evita: Me voy a morir. No tengo tiempo para escuchar la radio.

Madre: Vamos, vamos, dejáte de hablar pavadas.

Evita: ¡Qué zorra que sos!

Madre: ¡Zorra, yo! ¡Así que soy yo, la zorra! Te vi llevar y traer las ampollas. Te seguí dos veces durante la noche y te vi cambiar las ampollas de medicamento por no sé qué cosa. Ahora no te hagás la artista. Yo no sé qué golpe prepararás ni quiero saberlo, eso

es asunto tuyo, pero a mí, a mí no me la hacés.

Evita cachetea a la madre

Evita: Che, vieja arrugada, sabés bien que voy a terminar por darte el número de la caja fuerte. Así que tené un poco de paciencia. Dentro de un mes estarás en Montecarlo para hacerte coger por los gigolos franceses. Hacéme las uñas. Dale, hacéme las uñas.

La madre le hace las uñas

Contáme

Madre: ¿Qué?

Evita: Montecarlo y todo eso. Che, vos sí que la pasás bien. Contá

Madre: Hago una vida tranquila.

Evita: Mentirosa

Madre: Es verdad. Prefiero eso. Me invitan a todos lados, a todos los palacios, a todos lados. Saben que tengo mucho dinero, sabés, y además la embajada me regaló dos grandes autos ingleses. Pero hago una vida tranquila, me quedo en casa. Tengo un amante.

Evita: ¿Uno solo?

Madre: Calláte, Evita.

Evita: ¿Estás enamorada? ¿Estás enamorada?

Madre: Me vas a salir ahora con una de tus chanchadas.

Evita: No jugués a las damas conmigo. Dale, contá

Madre: Me voy a casar.

Evita: ¿Con quién?

Madre: Con alguien. ¿No pensarás que cuando te mueras voy a volver al dos ambientes de la calle Tucumán? Sobre todo teniendo en cuenta que voy a quedar en la ruina.

Evita: Contá, dale contá. ¿Con quién?

Madre: Es un tipo muy bien. Alguien que se ocupa de los caballos de carrera.

Evita: ¡Qué boluda que sos! ¿Cuánta guita le prestaste?

Madre: ¿Yo? ¡Nada! ¡Ni un centavo!

Evita: ¡Mentirosa!

Madre: ¿Creés que él se me caga de risa en la cara?

Evita: ¡Qué boluda! ¿Te has mirado la jeta en el espejo últimamente? ¿Entonces? ¿Qué pensás? Se caga de risa en tu jeta ¿Sí o no? ¡Andá, idiota, no servís ni para hacer la manicura! ¡Andá, abrí el estuche de las joyas, te voy a dar el número de la caja fuerte!

Madre: ¿Dónde? ¿Dónde? ¿Dónde? ¿Dónde? ¿Dónde? ¿Dónde?

Evita: En el fondo, el sobre. Rompelo. ¡Leé! ¿Ves? No hay una caja fuer-

te, ¡hay diez cajas fuertes por todas partes del mundo! ¡Por todas partes! ¡Entonces, no seas bruta! ¡No te cases! ¡Me escuchás? ¡No llores! ¡Mirá un poco lo que me hiciste!

¡Me has encastrado con el esmalte de uñas hasta los codos! ¡Qué idiota! ¡Andá a tu habitación, idiota! ¡Andáte, estúpida! ¡Enfermera! ¡Andáte! ¡Llamá a la enfermera! ¡Enfermera! ¡Venga rápido! ¡Despierte a Perón! ¡Me duele! ¡Necesito una inyección! ¡Enfermera!

La madre sale.

Evita: ¡Qué idiota, Dios mío, pobre boluda!

La enfermera entra.

Evita: ¿Dónde está Perón?

Enfermera: Ya viene, señora.

Evita: ¡Váyase de aquí! ¡Quédese! ¡Váyase de aquí! ¡No, quédese!

Perón entra

Evita: Escuchá, ya espicho. ¡Váyase, idiota!

La enfermera sale.

Evita: Me muero. Creo que va a ser esta noche. Me duele todo. Tengo miedo. No es joda. Tengo mucho miedo.

Ibiza entra

Ibiza: ¿Cómo estás? ¿No estás bien? Hice el pedido. Fanny, tres faisanes, Jeanine, una caja de champagne, ¿Qué más? Van a pasar por el sótano y van a subir por el montacargas, a escondidas. La casa está llena de gente, estacionan acá permanentemente. Los embajadores trajeron a sus esposas. Todas ellas tienen el mismo tailleur, todas. Todos los ministros tienen la misma corbata. No negra. Azul marino. Y como siempre, los periodistas americanos con sus trajes rojos.

Parece que hay también estudiantes vestidos de negro, pero yo no los he visto, los han encerrado en el vestíbulo. Ves el espectáculo. Cuando ellos me ven se callan, no se animan ni a hacer preguntas, creen que sucedió hace varios días y que esperamos que esté embalsamado, disecado, bien limpio antes de exponerlo.

Parece que durante la noche hubo que llamar al orden a varios periodistas que se masturbaban bajo sus sucios impermeables.

Evita: No quiero verlos más, ni a Fanny ni a los otros. Decíles que se vayan.

Ibiza: Cómo querás. Tenés tiempo para decidirte. De todas maneras estarán aquí sólo media hora.

Evita: ¿Y afuera? ¿En la calle? ¿Qué hacen?

Ibiza: ¿Afuera? ¿En la calle? No hacen nada.

Evita: Siempre es así cuando tienen miedo. Se esconden en sus madrigueras, no se mueven. Ya lo sé. Es como el día en que llegamos, las calles estaban desiertas. Siempre es así cuando tienen miedo. Tienen miedo de mi muerte. El miedo apesta, ¿no?

Ibiza: Sí.

Evita: Mierda, mierda, mierda. Lástima que yo no esté ahí. Habría sabido como manejarme. Si al menos yo hubiera estado ahí, habría dado un discurso desde el balcón. ¡Qué lástima! Hubiera sido grandioso, mi más bello discurso. ¡Qué fiesta me perdí, mierda! Estarían todos eufóricos, estarían todos ahí, en racimos de millares para aclamarme como locos. Les habría otorgado la jubilación a los cincuenta años y el aborto gratuito. ¡Les hubiera dado todo, todo, todo! ¡Qué lástima, mierda! Yo creía que iba a estar muerta hace una semana.

Ibiza: No se podía prever.

Evita: ¡Mierda! ¡Mierda! ¡Mierda! Esto dura demasiado tiempo. Tendría que haberme muerto a más tardar mañana. Me imagino que no vas a comenzar la campaña electoral justo después

de mis funerales ¿no? ¡Qué cagada de enfermedad! Ni siquiera podemos estar seguros de que esto terminará pronto. Y la televisión americana, ¿Están allí?

Ibiza: Sí.

Evita: ¿Y los embalsamadores? ¿Vos estás seguro que es el mejor? Me dijiste que es el mismo que embalsamó a Stalin. Pero es un español. ¿Estás seguro que no deberíamos haber contratado más bien a un americano?

Ibiza: No. Es el mejor del mundo.

Evita: ¿Y las lámparas? ¿Mi idea de poner crespón alrededor de los focos?

Ibiza: Todo está previsto. No pensés más en eso.

Evita: No, por supuesto. Me pondré a pensar en las amapolas de Córdoba. Pero escuchen bien, aunque me cago en el resto, yo quiero estar en la CGT y no en cualquier lugar, en el gran anfiteatro. ¡Y quiero quedarme siempre allí! ¡No quiero estar en un mau-soleo! ¿Me escuchaste bien? Lo dije muy clarito en el mensaje que debe ser difundido antes de las elecciones. ¡Si ustedes me ponen en otra parte les hago cagar las elecciones!

Ibiza: Vas a estar en la CGT.

Evita: Y mis vestidos alrededor. ¡Todo lo que hay adentro de las valijas lo quiero en las vitrinas a mi alrededor! ¡Y todas mis joyas! Y cada año para mi aniversario ustedes agregarán

otras. Ya elegí los brillantes en Cartier; creo que hasta están pagos. Mierda, siento que reviento. Llamen a la enfermera. Estoy mal.

Ibiza: Vení a descansar.

Él la ayuda a salir.

Evita: No. Quiero quedarme acá. No quiero morir en una cama.

Ibiza: Vos no te vas a morir todavía. Vení, vení.

La enfermera entra, toma su estuche, vuelve a salir. Ibiza entra. La madre entra.

Madre: ¿Está mal?

Ibiza: Tiene cáncer.

Madre: Dios mío.

Ella sale.

Ibiza: A la vieja no hay que perderla de vista. No le vas a ver más el pelo, ella va a tener mucho miedo de quedarse en la Argentina. Es capaz de vender sus memorias a *Life*, hay que hacerla vigilar. Después de su muerte, yo me iré de aquí. Después de las elecciones, por supuesto. Me iré a vivir a Cuba, o a España. Vos me vas a dar gaita. Yo no descuidé nada, hice bien

mi trabajo. ¿Sabés que ella cambia las ampollas de morfina por ampollas de agua destilada?

Perón: Calláte.

Ibiza: Que yo hable o me calle, no cambia nada. Sin el cáncer ella hubiera tomado el poder. Y yo la hubiera seguido, lo sabés bien. Vos estás cansado, ella no. Es por eso que me voy. Vení conmigo, si querés. De todas maneras vos estás demasiado cansado para quedarte.

Madre, (entra): ¿De qué hablaban ustedes? Perdí mis anteojos. Mala suerte. Usted no me ha traído mis revistas, ¿no? Yo estaba segura. Dígame, Perón. Ya que Eva está en su habitación aprovecho para decirle lo que quería. Yo hice como que venía a buscar mis anteojos porque ella me vigila. Dejé la puerta de su habitación abierta para ver si yo salía. Le dije que venía a buscar mis anteojos. Diga, Perón ¿Me escucha? Yo voy a regresar a Europa. Perón, ¿Usted me va a dejar?

Perón: Sí.

Madre: Ya sabía, gracias. Usted sabe todo lo que Eva habla. No sé absolutamente nada de lo que ella pudo contarle de mí, pero usted ve, por ejemplo, que me trata siempre como si yo fuera una mujer de la calle, ve, ¡pero eso no es cierto! Le gusta hacer creer a la gente que yo soy cualquier cosa y no es cierto. Hice todo lo posible para criarla como se debe, sólo Dios sabe lo que hice. Sé que lo aburro pero déjeme

terminar, Perón. No soy una sentimental, ¿entiende? No voy a dejar de vivir porque ella se muera, no es justo. Pero ella ha dejado una imagen de mí como si yo fuera lo peor de lo peor y no es cierto, Perón. Usted no puede imaginarse todo lo que yo hice para criarla. A los quince años ella tomó la calle, y yo ¿qué le iba a hacer? ¿Usted sabe los esfuerzos que hice para criarla? ¡La mandé a las mejores escuelas! Sólo vivía para ella, Perón, créame. Cuando ella nació yo no sabía ni siquiera hablar el español, no sabía más que el indio². Entonces, ve todo lo que hice por ella.

Ibiza: Usted es shakespeariana, sí, sí.

Madre: Sé que lo aburro, Perón. Discúlpeme. (*Mirando a Ibiza*) Y usted, yo no hablaba con usted, así que me parece ridículo que se me cague de risa en la cara. Todavía está drogado, ¿eso se nota!

Enfermera, (entra): Señora, señora, su hija la llama.

Madre: ¿Vió? ¡Ella me espía!

La madre sale. La enfermera sale.

Voz de Evita: ¡No quiero! ¡No quiero! ¡No quiero! ¡No! ¡No quiero! ¡Suéltanme!

Ibiza: Si me dan ganas de salir a pasear por Buenos Aires en la noche,

puedo hacerlo, no me reconocen nunca, tengo un rostro neutro. Me di cuenta que tomo siempre el mismo ómnibus para volver. Al principio pensaba que miraba la ciudad, la gente: me decía a mí mismo que yo observaba lo que pasaba. Pensaba que ésa era la razón por la cual yo salía. Me detengo siempre en el bar del Ciervo, tomo siempre un cognac en la barra, cuando llueve dejo mi impermeable en la entrada... Recuerdo un día que fuimos a nadar con Eva, hace seis o siete años. Hicimos un rodeo para pasar por la cima de la colina. Queríamos saber si podíamos ver el horizonte como una circunsferencia alrededor de nosotros, desde la cima de la colina. Pero no llegamos, hacía demasiado calor, entonces nos volvimos. Compramos un recuerdo de Córdoba al costado de la ruta, creo que era un caleidoscopio. ¿Sabés que has estado muerto? ¿Sabés que pasaste dos años encerrado en tu escritorio completamente muerto, con un negro que te espantaba las moscas con un abanico? ¿Sabés al menos cuándo es que moriste, en qué momento?

Perón: No compramos un caleidoscopio. No compramos nada. Eva quería comprar una muñeca vestida con traje típico de Córdoba pero el indio que las vendía no quiso aceptar que le pagáramos con dólares. Tengo una memoria excelente.

Madre, (entra): ¡Otra vez perdí mis anteojos! ¿Dónde pude haberlos dejado? ¿Dónde habré dejado mis anteojos?

Se me habrán caído por ahí. ¿Estarán por allá esos benditos anteojos? Ibiza ... pssst ... Ibiza ... Evita está muy mal, usted no se imagina en la bajeza en la que ha caído. Creo que hay que llamar a los médicos! ¿Pero dónde habré puesto mis anteojos? No quiero que Perón me escuche porque se preocupará. ¿Me escucha? ¿Sabe lo que ha hecho? Se encerró en el placard y no quiere salir más. Dice que yo quiero apuñalarla. Y antes de eso quiso golpear a la enfermera con una estatuilla. Se ha vuelto loca. ¿Sabe lo que hizo? Dibujó todas las paredes de la habitación con su lápiz de labios. Hizo dibujos obscenos. Escribió por todas partes "Perón al caldoso", "Perón traidor", "Eva traidora", "Eva boluda", y cosas como éstas. ¡Ay! Ibiza, tengo ganas de llorar. Hay que llamar a los médicos.

Ibiza: Los médicos no pueden hacer nada.

Madre: ¿Pero si la operaran? ¿No sería mejor, si la operaran?

Ibiza: No.

Madre: Dios mío. ¿Sabe lo que dijo? Póngase a pensar, Perón, no se enoje, póngase a pensar, será breve. Ya me voy. Sólo tengo que hablar un asunto con Ibiza. ¿Ibiza, usted sabe lo que ella dice? Contó que tuvo un hijo y que lo ahorcó con la cadena del baño. ¿Será cierto?

Ibiza: Por supuesto que no. Está delirando.

Madre: Sí, pero a mí esas cosas me dan miedo. ¿Se da cuenta? ¡Verla en ese estado! ¿Una presidenta de la República en semejante estado? ¡Qué desgracia, cuando pienso en su pasado! ¡Qué desgracia, Ibiza, qué desgracia!

Ella sale.

Perón: Es cierto que hacía mucho calor. Pinchamos una rueda a la altura de Río Segundo y no teníamos rueda de auxilio. Nosotros dos fuimos a pie hasta la primera bomba de nafta, a tres kilómetros de allí, y Eva se quedó esperándonos en el auto. Cuando volvimos, la encontramos dormida bajo la sombra de un álamo, a unos cincuenta metros del coche. Había un perro echado al lado de ella que nos siguió hasta el auto. Vos querías llevarte el perro pero lo dejamos, estaba sarnoso. Cuando pasamos nuevamente a la altura del álamo, encontramos al Indio que vendía las muñecas. Acababa de instalarse ahí con una especie de puesto de feria lleno de muñecas y no de caleidoscopios, como creés recordar. Yo tengo una memoria excelente para los detalles. Nos dijo que el perro era suyo. Él vivía solo con el perro en un rancho desde que su mujer y sus hijos se fueron a la ciudad. Le dimos un par de anteojos negros, era la primera vez en su vida que él veía unos.

Evita, la madre y la enfermera entran.

Evita: ¿Perón? ¿Ibiza? ¡Me muero! ¡Me muero esta noche! ¡Suélteme, idiota! ¿Fanny está aquí? Nos quedemos todos juntos. Perón está envenenándose. Puso veneno en mis inyecciones, ¡cobarde! ¡Suélteme! ¡Y vos sos su cómplice! ¡Era eso mi cáncer! ¡Siempre supe que era eso! Quisieron operarme por mi cáncer de matriz, por mi cáncer de garganta, por mi cáncer de pelos, por mi cáncer de cerebro, por mi cáncer de culo. ¡Porque yo los jodo en su boludez de gobierno! ¡Cuando esté muerta me va a sacar para los desfiles! ¡Cobarde! ¡Él va a gobernar sobre mi caváder! ¡Cobarde! ¡Van a gozar sobre mi cadáver! ¡Cobarde! ¡Cobarde!

¡Suélteme! ¡Cobarde!

Ibiza sostiene a Evita mientras que la enfermera le pone una inyección. Perón sale.

Madre: ¿Por qué se va? ¿No ve que ella está enferma? ¡No es su culpa!

Ibiza: Cállese, idiota.

Madre: Pero yo soy su madre, ¿no?

Ibiza: ¡Cállese!

Evita: Cerdo, sucio de mierda, de puta, de imbécil, de burdel, de marica.

Enfermera: Cálmense, basta, por favor. ¿No es cierto que así está mejor?

Evita: No me deje sola. Tengo miedo.

Enfermera: Hace mucho frío aquí. ¿No siente un poco de frío? Ella debe tener frío.

La madre se pone a buscar un chal dentro de una valija, le cubre los hombros.

Enfermera: ¿Está mejor así?

Madre: Ibiza, ¿Qué pasa aquí? Le ruego, dígame la verdad. Le juro que no se lo diré a nadie. Ibiza, ¿no será que usted está matando a mi hija?

Ibiza: ¿Pero no se da cuenta que ella se está muriendo de cáncer, idiota?

Madre: Dios mío, nunca pude entender nada de lo que ella hace. Dios mío, déjenla morir rápido.

Ibiza: Cállese, idiota.

Madre: No me voy a callar porque yo la quiero. Porque ustedes, ninguno de ustedes la ama. Pero yo sí la amo. ¿Entiende? ¡Usted no tiene derecho a tratarme de idiota! Evita, Eva, ¿me escuchás, mi amor?

Enfermera: Déjela, señora. Ella no se siente bien. No puede hablarle.

Madre: Usted no tiene derecho a tratarme de idiota. Si ella ha llegado a esto, es su culpa Ibiza, no la mía.

Ibiza: Si sigue hablando, le voy a partir la jeta.

Madre: Cuando Evita era pequeña, me esperaba en casa con flores, ¡todos los días! ¿Usted puede decir lo mismo? ¡Ella era pura! ¡Es su culpa si ahora está así! Cuando yo iba a la fábrica, porque yo trabajaba en la fábrica, ella hacía las tareas de la casa, me hacía de comer y me esperaba con flores. Siempre me abrazaba y decía "sí mamá, sí mamá" a todos mis caprichos.

Ibiza (golpea a la madre) ¡Váyase! ¡Váyase! ¡Váyase!

La empuja para salir y sale con ella.

Madre: ¡Cerdo! ¡Cerdo! ¡Cerdo!

Ibiza vuelve a entrar. La madre vuelve a entrar y se queda escondida detrás de una valija.

Evita: La historia de las uñas, lo hice a propósito. El color de las uñas.

Enfermera: Sí, señora. No es nada.

Evita: Tiene que perdonarme ¿Puede tutearla?

Enfermera: Sí, señora.

Evita: Me ayudará a morir como una buena partera. Es por eso que la quiero. ¿Sabe hacer parir?

Enfermera: Sí, señora. Sí sé.

Evita: Tuteáme. Es por eso que yo la he detestado todo el tiempo. Hubiera querido arreglarme sola. pero no tengo más fuerzas. Entonces me vas a ayudar como una partera. ¿Cuántos años tenés?

Enfermera: Veintiséis, señora.

Evita: ¿Veintiséis años? No tenés que conformarte con ser enfermera. ¡Qué idea ser enfermera! Le vas a pedir plata a Perón, prometéme. ¿Vivís sola?

Enfermera: No, señora. Vivo con mi padre. Es muy viejito.

Evita: Mejor. Hay que vivir sola, sabés. Yo espero a una amiga para el baile, Fanny. Es Fanny Morelli, la diputada. La conozco desde siempre. Jugábamos en la misma plaza, hemos hecho los mismos cabarets, incluso fuimos a la misma escuela, ves. Pero durante años no pude soportarla, me daba miedo. Es así, lo que sentía era superior a mí, no podía hacer nada contra eso, ella me daba miedo, y después...yo cambié en cierto modo ¿ves? ¿Entendés? Llega un momento en el que yo era la más fuerte, yo hacía todo, todo lo que quería, entonces... entonces, en ese punto, es natural, se vuelve a amar a la gente del comien-

zo, es natural, aunque ellos se hayan vuelto monstruosos. Es así. La hice nombrar diputada. Así nomás, por placer, para probar que yo era yo. Es así, no doy más. Me daba placer verla vestida como yo, a mi lado, como un mono, en la tribuna oficial. Pobre Fanny. A ver, cuénteme algo.

Enfermera: ¿Qué cosa, señora?

Evita: Cualquier cosa. Un recuerdo. Para compararlo con un recuerdo mío, eso me haría quererla.

Enfermera: No sé qué le puedo contar, señora. Tengo una vida muy común.

Evita: Tuteáme. ¿Tenés un amante?

Enfermera: No, señora. Pero me gusta mucho alguien. Sin embargo no vamos a casarnos, aunque ya me haya entregado a él. Somos demasiado independientes, los dos, a pesar de que tenemos el mismo oficio.

Evita: ¿Sabés lo que vas a hacer? Te vas a poner uno de mis vestidos para el baile de esta noche. Buscá en las valijas. El que prefieras.

Madre: Dejálala tranquila, Evita. Le hacés dar miedo.

Ibiza: ¡Váyase, idiota! ¡Vaya a su pieza!

Él sale.

Evita: ¿Qué pensaba usted de mí, antes de venir aquí?

Enfermera: Yo la admiraba mucho, señora.

Evita: ¿Y ahora no?

Enfermera: Sí, señora. La sigo admirando.

Evita: ¿Tu padre es peronista?

Enfermera: Sí, señora. Mi madre también era peronista. Me afiliaron al partido el día que cumplí dieciocho años. Pero mi madre murió.

Evita: ¿Murió?

Enfermera: Hace dos años.

Evita: Mis cajas fuertes, ¿no es cierto! ¡Vos no tendrás ni un centavo! ¡Quédese conmigo, ellos sólo esperan el momento en que yo reviente para heredarme! Son todos unos funebros.

Madre: ¡Evita ... !

Evita: ¡Andáte. ¡Andáte, basura! Échela. ¡Andá a escuchar la radio a ver si me muerdo! ¡Basura! (A la enfermera) Ponéte un vestido, andá ponéte un vestido.

Enfermera: Pero ... un vestido, señora. ¿Por qué? No vale la pena que me cambie, señora.

Evita: Para darme el gusto. Vas a ver qué lindo que es. Buscá en la valija grande, allí. El vestido blanco. Ahí está la peluca que va con el vestido en una bolsa de plástico. Buscá, ahí.

Perón e Ibiza entran en ese momento.

Enfermera: ¿Este, señora?

Evita: ¿Lo encontraste? Es lindo, ¿no?

Enfermera: Sí, señora, es muy lindo.

Evita: Es el más lindo. Es el que usé para cenar con Franco, y también para ver al Papa. Me lo ponía siempre con el visón blanco. ¿Lo querés? Agarrálo. Tomá también el visón. Podés tenerlos. Te los regalo, guardálos. Es mi vestido más caro, y mi visón más caro. Guardátelos. No me agradezcás, de todas maneras me voy a morir. Acercáte. Acercáte. Esos dos están todavía allí. ¿Qué quieren? ¿Será que no me muero lo bastante rápido? No tienen más que matarme, ¡no se molesten!

Madre: Evita, ¡no digás semejantes barbaridades!

Evita: Y vos, ¡tu caja fuerte en Suiza la vas a tener pero en el culo! ¡Está vacía, tu caja fuerte! ¡Podés correr después! Vos, ponéte tu vestido. ¡Ponéte tu vestido! Funerero, sé muy bien lo que vas a hacer cuando no me tengas más aquí para vigilarte. Les vas a regalar todo el petróleo a los americanos para comprarte portaviones. Andá a esconderte debajo de la cama, cobarde, maricón. Yo siempre viví sola, puedo morir sin vos. ¡La comedia terminó! ¡Impotente! ¡Ponéte tu vestido!

Enfermera: ¿Pero?

Evita: ¡Ponéte! ¡Nos vamos a divertir las dos con Fanny y los demás! A éstos los vamos a encerrar en sus habitaciones, que escuchen un poco la radio.

Ibiza: Póngase el vestido, m'hija.

La enfermera se cambia el vestido ayudada por la madre

Perón: Eva, quisiera que me escuchés un momento. Yo no me presentaré para las elecciones. Abandono el poder.

Evita: Dejé de decir boludeces. ¿Por qué?

Perón: Porque ya no siento más ningún sufrimiento. No sufro ni siquiera por tu muerte. Estoy vacío. Hace mucho tiempo que vos sufrís en mi lugar, y eso me permitía gobernar. Cuando vos no estés más aquí, no habrá más nadie en el poder. Aunque yo me haya secado como un viejo puedo comprender esto.

Evita: Pará de decir boludeces. Ya se te va a pasar en unos días. Pará de decir boludeces, cretino; hay que esperar. Ya va a pasar.

Evita: Mostráme. ¡Te queda muy bien!

Perón sale.

Ella sale.

Enfermera: Yo soy bastante más alta...

Evita: No, no. Acercáte. Date vuelta. Te queda bien, te queda mejor que a mí. Es cierto. ¿Mamá, puedo pedirte que hagás algo por mí?

Madre: ¿Qué?

Evita: Andá a tu habitación.

Madre: ¿Vos no me querés, Evita?

Evita: Yo no tengo nada en contra tuya. ¿Qué querés decir?

Madre: Quiero decir que me rechazás, lo sé. Pero hay muchas cosas que no fueron por mi culpa. A mí también hay que comprenderme.

Evita: ¿No te he dado siempre toda la guita que querías?

Madre: Sí.

Evita: Entonces, andá a tu habitación.

Madre: Vos me rechazás porque creés que yo no sufro al ver que te estás muriendo. Pero sufro mucho. Me duele mucho, Evita. Cuando tuviste difteria lloré durante una semana. Vos no te acordás porque eras muy chiquita. Sos lo único que amo en el mundo. La caja fuerte, el número que me diste ¿Era verdad o fue una broma?

Evita: Es verdad, boluda. Andá a tu habitación.

Madre: Gracias, Eva.

Evita: Ayudáme a levantarme. Tengo las piernas entumecidas. ¡Ay! ¿Qué es lo que quería decir? Dejé que me apoye en vos, con ese vestido es como si me apoyara en mí misma, vos sabés, así me da menos vergüenza estar en semejante estado. Mirá mi anillo. ¿Te gusta? Es una esmeralda corazón de cotorra. Tomá, te lo regalo. Tomá.

Enfermera: Gracias, señora. Es muy lindo.

Evita: Me lo regalaron durante un viaje a las Indias, yo había ido allí para firmar contratos.

Enfermera: Es realmente magnífico, señora.

Evita: Te gustan las joyas, ¿no? Tomá esto también. Y el collar. Tomá, tomá no me agradezcás. A mí ya no me sirven más. Con esto te armarás un pequeño ajuar. Te gusta la guita ¿no? ¿Sabés lo que vas a hacer, cuando yo me muera? Vas a ir a vivir con mi mamá a Europa. Ella tiene muchas casas, autos, todo lo que hace falta. Podés hacerte pasar por su hija y conseguirte un marido. ¿Sos virgen?

Enfermera: No, señora.

Evita: Mucho mejor. Es muy linda la vida, ¿sabés? No hay que conformarse con ser enfermera. Esperá, mierda, me muero. Ayudáme a sentarme. Quedáte aquí. Quedáte aquí. Quedáte aquí.

¿No tenés frío? ¿Querés ponerte mi visón?

Enfermera: No, señora.

Evita: ¡Qué harta que estoy! ¿Ibiza, estás acá?

Ibiza: Sí.

Evita: ¿Me tenés miedo?

Enfermera: No, señora. No le tengo miedo.

Evita: ¿Ibiza? Estoy harta, mi viejo. ¿Está todo listo? No me refiero a los funerales sino al ambiente, ¿el clima está listo?

Ibiza: Está listo.

Evita: Ya me lo olía. Entonces es el fin. ¡Qué harta que estoy de este cáncer, mierda, qué mala jugada! El cáncer es tu culpa. O culpa de Perón, culpa de ustedes dos, pero no la mía.

Ibiza: ¿Qué querés decir?

Evita: Ustedes me dejaron caer completamente sola hasta el fondo del cáncer. Son unos canallas. Me volví loca y estaba sola. Ustedes me ven morir como vaca en el matadero. Déjame hacer, yo quiero estar con vos, no tengás miedo. Me volví loca, loca como aquella vez que hice regalar un auto de carrera a cada puta y ustedes me dejaron hacerlo. Loca. Y ni vos ni él me dijeron nunca que pare. Hasta mi muerte, hasta la puesta en escena de mi muerte, tuve que hacerla completamente sola. Sola. Cuando yo iba a las villas y repartía bolsas de billetes de-

jaba allí todo, mis joyas y mi auto y hasta el vestido que llevaba puesto y volvía como una loca completamente desnuda, en taxi, sacando el culo por la ventanilla, ustedes me dejaron hacerlo. Como si yo ya estuviera muerta, como si no fuera más que el recuerdo de una muerta. Es esto lo que quería decir, mi viejo. Sos muy bella, ¿sabés? Tenés un pelo hermoso ... Pero no deberías teñírtelo, eso es malo para el cabello a la larga, ¿sabés? Déjate hacer, mi amor, dejáte hacer.

Dame, Ibiza.

Ibiza: Déjame hacer.

Evita: No, esperá. Esperá ... No tengas miedo, mi amor, no tengas miedo, mi amor ... quedáte así ... acá. ¿Te gusta, eh? acá ... acá ... acá ... es el fin, estoy lista.

Ibiza apuñala a la enfermera ayudado por Evita

Evita: Dios mío, qué largo que fue. ¿Fanny espera todavía en el sótano? Voy a bajar sola. Todas estas inyecciones me enfermaron. Estoy muerta ¿Mamá ...? ¡Mamá! Vení aquí.

Voz de la madre: ¡Déjame tranquila! ¡Déjame tranquila! ¿Me oís? Yo no quiero ver nada.

Evita: ¡Vení a decirme adiós, vieja zorra!

Voz de la madre: ¡Reventá, cerda! ¡Hija de puta! ¡Moríte!

Evita: Andá a buscarme la capa de la enfermera. No puedo correr el riesgo de ser reconocida. Y su cofia. Traé también su cofia.

Ibiza sale. Vuelve a entrar con la capa y la cofia.

Evita: ¿Creés que debería llevarme los diamantes? No, que sean expuestos. De todas maneras, no me los pondré más. O tal vez sí, los llevaré para Fanny, eso le gustará. Vos te quedás ¿no? Sí, yo sabía que vos te ibas a quedar. A él, cuidálo, es un débil. Hay que sostenerlo todo el tiempo. Dame la capa, por favor. El cáncer fue idea tuya. No sé como explicarlo, pero estoy segura de que fue tu idea. A mí no se me hubiera ocurrido inventar semejante enfermedad. ¿Entendés? No entendés. Mala suerte. ¿Dónde está su cofia? (Perón entra) ¿No entendés? Como cuando éramos pequeños e íbamos a comprar Cinzano para mamá a lo de un almacenero que era tuerto, creo ¿te acordás? Él me hacía pasar a la trastienda y me tocaba, ¿te acordás? y luego nos repartíamos el dinero del Cinzano. Llegó al extremo de algo atroz, este tipo, algo atroz, atroz. No me tocó nunca. Lo único que hacía era hablarme. No sé por qué te decía que él me tocaba; él me contaba su vida y poco a poco me volví como él, entendés, no

puedo más. Es así, no puedo más. ¿Nunca volviste a pasar por esa calle? Me pregunto si él está todavía ahí.

Ibiza: ¿El almacenero? No está más.

Evita: Estaba segura. ¿Murió?

Ibiza: No sé.

Evita: Estoy segura de que murió. Sabés, creo que voy a dejar los diamantes. Prefiero que sean expuestos.

Evita sale. Ibiza acuesta el cuerpo de la enfermera sobre una valija, le pone una peluca. Ibiza sale. Entran: periodistas, ministros, monjas, miro- nes, fotógrafos, embajadoras, los niños cantores de la cruz patagónica, milagreros, cosmetólogos, embalsamadores, eclesiásticos, estudiantes, sindicalistas, hijas de la revolución peronista, enfermeras llevando cirios y coronas de flores artificiales.

Perón: Eva Perón se ha apagado. Decreto una semana de duelo nacional al término de la cual tendrán lugar sus funerales. Sus restos descansarán en la Confederación General de los Trabajadores; ésta ha sido su voluntad. Señores, rueguen para que su alma descanse en la paz del Señor. Aquella a quien llamamos la madre de los humildes, la que sacrificó su vida para aliviar la desgracia de los desheredados de la tierra, aquella que nos ayudó con su clarividencia y con su fuerza de

carácter en los momentos más difíciles que nosotros -nuestra patria y nosotros mismos- hemos atravesado, aquella que fue nuestra compañera por voluntad de Dios, nuestra compañera infatigable en todos los instantes de nuestra ardua tarea a la cabeza de la patria, Eva Perón, fue golpeada por la más atroz de las enfermedades. Para nosotros, que la acompañamos con nuestro amor durante el largo calvario hasta su muerte, nos será difícil, nos será imposible no rebelarnos, en nuestro fuero íntimo, contra esta injusticia del destino. Sí, Evita es irremplazable. ¿Quién, como ella, sabría inmolar su vida y su generosidad de mujer por la causa del obrero, del campesino, del oprimido? Hombres y mujeres de mi patria, tratemos de interpretar, una vez más, la voluntad divina. Eva Perón no ha muerto, está más viva que nunca. Hasta hoy la hemos amado, a partir de hoy adoraremos a Evita. Su imagen será multiplicada hasta el infinito en

pinturas y estatuas para que su recuerdo permanezca vivo en cada escuela, en cada lugar de trabajo, en cada hogar. Desde lo alto de su pedestal, la fuerza invencible de su destino ejemplar nos dará coraje, más que nunca, para continuar la tarea, la dura tarea a la cual hemos dedicado nuestras vidas: condenar la riqueza injusta, dar pan al pobre, construir una sociedad nueva en la que cada hombre y cada mujer encontrarán su felicidad en el trabajo y en el amor a la patria. Eva Perón, señores, ¡esté más viva que nunca!

Perón sale. La madre pasa sostenida por personas que la abanicán y la fotografían.

Madre: Dios mío. Dios mío. Dios mío. Dios mío. Dios mío. Dios mío. Dios mío. Dios mío.

te. [...] Se llamaban Coliqueo. Su presencia en la provincia de Buenos Aires no era nada corriente. [...] los Coliqueo eran mapuches originarios de Chile. Se habían instalado en la región en 1862. Su cacique, Ignacio Coliqueo, se había enrolado con su tribu en el ejército del general Urquiza que venció al tirano Rosas. [...] Así que después de ayudar a derrocar a Rosas, los Coliqueo fundaron un pueblo, destruido dos veces consecutivas por otras tribus iguales, pero rosistas, en el sitio que habría de llamarse Los Toldos." (Ver DUJOVNE ORTIZ, Alicia. *EVA PERON. La Biografía*. Bs. As., Aguilar, 1995, pp. 16-17.) (Nota del Traductor)

Sobre el Texto

Este texto corresponde a la versión publicada en 1969 por Christian Bourgois Editeur. **Eva Perón** fue representada el 2 de marzo de 1970 en el Teatro l'Épée-de-Bois por el Grupo TSE, con puesta en escena de Alfredo Arias, escenografía de Roberto Plate y vestuario de Juan Stoppani, con Facundo Bo, Marucha Bo, Philippe Bruneau, Jean Claude Drouot, Michele Moreti.

- * Profesora de Letras egresada de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Ha terminado de cursar la Maestría en Sociosemiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Se encuentra en etapa de elaboración de tesis.

Notas

1. Entre los posibles significados del verbo francés "**chasser**" encontramos por una parte, "**echar**"; por otra parte, "**cazar**". Consideramos que el texto puede traducirse y, por lo tanto interpretarse, atendiendo a los diferentes matices y significados, que una u otra de las acepciones señaladas, implican. A nuestro juicio, también podría traducirse: "*Si lo pescan a Perón...*", usando **pescar** en lugar de **cazar** por ser de uso más frecuente en nuestra lengua. De todas formas la ocurrencia del verbo en el texto instala la ambigüedad, en tanto efecto de sentido. (Nota del Traductor)
2. Más allá del efecto irónico que produce la palabra "**Indien**" (indio) en este contexto, consideramos pertinente hacer una aclaración de tipo informativa. "**Indien**" puede relacionarse, entre otras cosas, con el pueblo donde nació la madre de Eva y, por supuesto, Eva, es decir, Los Toldos, un pueblo de la provincia de Buenos Aires. El lugar se llamaba así a causa de los indios y sus tolderías. Cuenta la escritora Alicia Dujovne Ortiz en su biografía sobre Eva Perón que Eva tuvo contacto con los indios los cuales "*vivían a medio camino entre la estancia La Unión, propiedad de su padre Juan Duante y el pueblo, Los Toldos*". Los indios "*eran carreteros y trabajaban para Juan Duar-*

Prefacio para la Novela Río de la Plata¹

por Copi

Traducción: Tania Mastronardi

Yo me expreso a veces en mi lengua materna, la argentina, pero, frecuentemente, utilizo mi lengua institutriz, la francesa. Para escribir este libro, mi imaginación duda entre mi madre y mi institutriz. Cualquiera sea la lengua elegida, la inspiración me viene de esa parte de la memoria que es particularmente sensible a los misterios que guardan las frases anónimas. Viajero y observador, mi expresión toma la forma de las escenas fugaces, el reverbero de un amor o una muerte fatal; alimentado por la sensibilidad del Río de la Plata conservo la exigüidad de sus decorados; los viajes me han enseñado que poca ropa bien combinada hace a la garantía y al crédito del exiliado. ¿Exiliado? Esta palabra salió sola de mi lapicera, seguida de un signo de interrogación. Si alguna vez tuviera que decir algo sobre el exilio evitaría escribir en primera persona. Y si bien es verdad que tuve miedo de poner los pies en Argentina después de 1969, ya no es lo mismo. Estamos en agosto de 1984, el Dr. Alfonsín es el presidente constitucional de la República, puedo volver a Buenos Aires cuando quiera. Pero a excepción de mi madre, que me visita a menudo en Pa-

rís, conservo pocos amigos. Viví en Buenos Aires entre 1955 y 1962, tenía entre quince y veintidos años; para mí el recuerdo de esa ciudad permanece estrechamente ligado a la imagen de mi padre, que murió allá hace tres años. Temo sentir una nostalgia demasiado punzante, demasiado argentina que arruinaría una posible estadía allí. Creo haber ahogado casi todos mis tangos en las arenas movedizas del olvido en el transcurso de los quince años en los que, por un lado, fui bastante mal visto por los medios intelectuales, a causa de una obra de teatro representada en París en 1969, en la que la prensa argentina creyó bueno y útil ver un insulto a la memoria de la señora Eva Perón; por otro lado, fui mal visto por el poder de turno, al igual que mis hermanos, dos de los cuales viven hoy en París y otro en México. Finalmente (al menos eso es lo que dice la prensa) estoy autorizado para la venta en las librerías de Buenos Aires, para gran alegría de mi editor español.

Si la situación política no hubiera sido la que conocemos, hubiera conservado lazos más estrechos. Mis amigos argentinos viven en Europa, en los Estados Unidos, en América Latina,

pero de aquellos de mi juventud, cuando yo integraba un pequeño movimiento de vanguardia argentino, sólo dos se quedaron allá, Paco Silva y Horacio Swarzer. ¡Solamente dos! Los otros son nómades como yo. Nos encontramos, a lo largo de los años, en pequeñas reuniones, en las mismas ciudades (Nueva York, París, Londres, Milán, Roma, Amsterdam, Barcelona, Madrid) fundando diarios confidenciales, vendiendo baratijas en las ferias, actuando en espectáculos, exponiendo en las galerías, a veces asociados, pero las más de las veces solos, rehuyendo a integrar un movimiento artístico. Cambiamos de continente, de profesión, de modo de vida y de hábitos sexuales por lo menos una vez en nuestra vida, si no son tres o más veces. Como descendientes de inmigrantes hemos conservado la facilidad de adaptación, y el gusto por el disfraz y la aventura. Con una predisposición consecuente a la soledad y a la asociación de honor, no verdaderamente mafiosa, pero sí, secreta. El argentino(a), seduce sistemáticamente a su interlocutor con su mirada, aunque su intención no sea siempre establecer una relación amorosa. Los hombres argentinos son renombrados seductores entre las mujeres de todas las capitales, mientras que los hombres los toman a menudo como homosexuales. La mujer argentina, en el extranjero, pierde mucho de su encanto. India y latina, piensa en el matrimonio y en la política y, testaruda, busca las dos cosas en el mismo compa-

ñero. Decepcionada, regresa al país, a menos que llegue a París ya casada. Según su suerte se convertirá en modelo de alta costura o en psicoanalista, siempre ejercerá profesiones que amalgamen la cultura y la costura. Frecuentemente son mujeres dominantes, casadas con un exiliado anónimo. Se desligan de su cónyuge argentino, por considerarlo la segunda figura de la pareja. Sin embargo, esa separación no siempre viene acompañada de una tentativa de cohabitación con el compañero parisino. Los ex-enamorados de la calle Florida se vuelven amigos y hacen nido aparte, incluso cuando en la mayoría de los casos, se trate de un nido donde acampa un solo pájaro homosexual o una "engullidora" de tranquilizantes. Si tienen hijos los envían a la casa de la abuela, para que se eduquen en el aire saludable de la pampa. Vuelven a París a pasar las vacaciones, sin saber leer ni contar, pero dotados de un estado físico que sorprende a los transeúntes. El pequeño Diego, jugando al foot-ball en el patio del edificio, ha roto los vidrios de dos pisos, se devora un bife en cada comida y se queja de la falta de su kilo cotidiano de dulce de leche, yo lo envío a la Argentina. Mientras que el pequeño Didier, que María Marta concibió en unión con Jean-Claude, es tan educado. A los tres años hace su cama solo, a los seis años tendrá un robot para hacerla. Medimos la distancia entre los dos mundos en la diferencia de educación entre los dos hermanos. Pero, ¿qué

hermano deportivo no sueña con ser un pequeño superdotado cultivado y vice-versa? Yo pertenezco a la cuarta o sexta generación de inmigrantes españoles e italianos en la Argentina Oriental y en Uruguay, de sangre india. Más bien, de sangre de India. Yo tengo dos (¿o tres?) abuelas indias y ciertamente por azar, un solo ancestro indio: un bebé que se salvó de la masacre de una tribu Charrúa, en la actual República Oriental del Uruguay y que mis abuelos españoles Botana educaron como a uno de los suyos. Éste, se caso con la hija de ellos adoptando su apellido, esto es lo que me contó mi familia. De esa época, yo solo conozco algunas anécdotas teñidas del heroísmo de las guerras y de las conquistas, no muy lejanas en el tiempo, pero al fin y al cabo un siglo contiene la historia de cinco generaciones. Todos los Argentinos tienen algún rasgo indígena, si no es por la sangre, es por el mimetismo propio a todo animal en esos vastos espacios. Los judíos de Europa Central se complacen en tratarse entre ellos como paisanos, en usar el poncho y en bailar el Pericón Nacional, mientras que los verdaderos gauchos, para ir a la ciudad, encuentran de buen gusto vestirse de rabinos. Las constelaciones más fuertes que quedan de esta nebulosa son: la española (de los Vascos a los Andaluces), la italiana (de los Genoveses a los Sicilianos), los Libaneses, los Turcos y los Árabes (se les llama a todos turcos), un poco de sangre inglesa en el mate, algo de los ale-

manes y nada o casi nada de los negros, que hacen su aparición en Uruguay y se diseminan en Brasil. La verdadera madre-ancestro, la India, es ignorada o escondida, su lengua, olvidada. Se manifiesta en los silencios, en una manera de mirar al infinito, en la manía de la higiene: la muerte nos viene de los microbios que "ellos" nos han traído, si bien nosotros "les" hemos pagado con la sífilis, que "ellos" han contraído violando "nuestras" manadas de llamas. Nosotros, no las tocamos nunca, porque es un animal sagrado. Creemos que la penicilina es milagrosa, a menudo lo es. La medicina occidental, propagada por la Iglesia, nos obliga a tomar todas las píldoras como si fueran la hostia. Aunque todos sabemos poner una inyección le tenemos un santo horror a los supositorios, las mujeres que hacen abortos son populares y visitadas seguidamente por los notables. En el tiempo de mi infancia, en Montevideo, era habitual acudir una semana antes del casamiento, a la casa de la abortera de confianza para hacerse recoser la virginidad.

Pasé casi toda mi infancia en Uruguay. Vine por primera vez a París en 1952, a la edad de doce años. Hice séptimo grado en la escuela Chauvot en la calle Louis David. Mi padre, aunque era argentino, era cónsul de Uruguay en Reims. Era un título honorífico que el presidente colorado de la época, Don Luis Battle Berres, otorgaba a los exiliados de las dictaduras milita-

res latino-americanas. ¡Cuánto menos numerosos eran los exiliados de la época! Maravillados por la cultura, los exiliados políticos se volvían pintores o escritores, era una manera de cantar a sus países. Los medios ilustrados del mundo preferían esto antes que las acciones de los terroristas y antes que los buenos modales de aquellos exiliados que con lo único que soñaban era con volver a la Argentina. Éstos últimos fueron perseguidos en sus países solamente por ejercer una profesión de tradición liberal, no se mezclaban con la gente del país donde permanecían y eran tan simpáticos como lo sería una "señorita inglesa" a los ojos de los españoles. Desde la llegada de la democracia vuelven, poco a poco, a la Argentina. Temen encontrarse allá en una situación económica catastrófica, pero sin el terror del pasado. Una página se ha acabado, me digo, pero mi tarea consiste principalmente en dar vuelta las páginas, ésta no será ni la primera ni la última página que de vuelta delante de mis ojos. Pero por una vez, yo no soy quien la da vuelta, sino la Historia.

Los argentinos se complacen en fragmentar la Historia, que es contemporánea de la novela, en capítulos precisos, con títulos redundantes tales como: Eva Perón, las Madres de los desaparecidos, la Guerra de Malvinas, los que ocupan un lugar respetable en todos los diarios del mundo. El desapego y la ironía que utilizo para

pensar el Río de la Plata, que es después de todo mi cuna, son recientes. Es durante mis años de prohibición que yo más he escrito en "argentino" y siempre grandes dramas. La persecución de mis hermanos, la muerte violenta de algunos parientes, me hicieron imaginar al Río de la Plata como un purgatorio. Todavía experimento la vaga culpabilidad de haber escapado sin ningún rasguño, sin contar aquellos del alma. Yo me pregunto: ¿cuál hubiera sido mi vida si el azar no hubiera determinado que mi padre, perseguido ya no me acuerdo por qué régimen, pidiera asilo en la embajada de Uruguay en Argentina cuando yo tenía veintidos años y pasaba unas vacaciones en París? Esta situación fue el pretexto para cortarme los víveres. Era el verano de 1963, me puse a vender croquis en el Puente de las Artes, no lejos del editor Jean-Jacques Pauvert, pasé por allí a mostrar mis dibujos a Jean Pierre Castelnaud. Él telefoneó a Serge Lauffaric que era quien preparaba la maqueta del *Nouvel Observateur*. Me quedé allí diez años, dibujando semanalmente una mujer sentada.

París me recibió bien, al mismo tiempo se representaban mis obras de teatro. Mi padre estuvo contento en haberme forzado a hacer algún trabajo en el extranjero para ganarme la vida. Sus ilusiones de ayudarme a seguir, a su imagen, una carrera política en Argentina (para esto fui concebido) habían fracasado antes de la primera ten-

tativa, al igual que con mis hermanos. Las levadas comenzaron con el nacimiento de mi hermano menor, Juan Carlos, el mismo día en que llegaba de la clínica en los brazos de mi madre, la policía invadió la casa, mi padre alcanzó a escapar. Yo tenía seis años. Mi madre, mis dos hermanos más chicos y yo nos exiliamos en Montevideo, algunos días antes del 17 de octubre de 1945, fecha de la revolución peronista, cuya violencia se desencadenó, en parte contra el periódico radical de la familia, *Crítica*. Mi padre se reunió con nosotros una decena de días más tarde, después de haber atravesado el Río de la Plata escondido en el fondo de la bodega de un barco de contrabandistas. En su viaje cambió varias veces de pasaporte. Mi padre, que estaba acostumbrado al exilio, lo consideraba un período de la vida en el que el hombre se abre a la libertad. Aunque mi madre y nosotros, entonces niños, comprendiéramos que habíamos escapado a la muerte o algo que se le parecía, también sabíamos que la vida, tal como la hubiéramos vivido en Argentina, se nos escapaba para siempre. A menudo he experimentado este sentimiento, a veces de una manera punzante y en ocasiones inadecuadas, como en el escenario de un teatro en el momento de los saludos. La partida de un barco es triste para quien se queda en el muelle, para el que parte es un poco como la muerte, como en el refrán. Mis padres, apoyados por la "inteligencia" uruguaya compraron una casa de dos

pisos, con techo de paja, al lado del Hotel Carrasco, frente al mar. Pásabamos seis meses del año corriendo entre las olas, acompañados por una familia de perros. Para reemplazar la educación más bien rudimentaria que nos daban las mucamas uruguayas, nuestros padres nos empujaban a practicar actividades artísticas. En casa había una biblioteca importante, un atelier de pintura y escultura, un horno de cerámica. Mi asignación de bolsillo dependía de mis proezas literarias, aunque yo prefiriese el dibujo humorístico que mi padre aborrecía. Por un soneto bien redondeado me gané a los diez años una bicicleta, antes que mi hermano descubriera que había plagiado dos versos de García Lorca. Mientras mi madre esculpía marcos para espejos en arcilla y mi padre pintaba al óleo, yo escribía laboriosas obras de teatro inspiradas en Eugene O'Neill (al que mi padre veneraba), mi hermano Juan Carlos dibujaba, recostado en la amplia vereda, delante de la casa, rodeado de perros. Los días eran de una calma extraordinaria, oíamos el ruido de las olas. Nunca escuchábamos música. Los discos eran escasos, llegaban de Brasil, combados, después de mil kilómetros de ruta. La radio argentina, donde sólo se pasaba música folklórica del norte del país, la única con la que se deleitaba el general Perón, estaba prohibida. En la biblioteca no había lugar para ninguna novela argentina, toda nuestra atención se fijaba en los escritores euro-

peos y norteamericanos. Nosotros veíamos que el peronismo no iba a terminar de un día para el otro, de esta manera, nuestras posibilidades de regresar a la Argentina se volvían quiméricas. En el comienzo de los años cincuenta, seguros con nuestro consulado uruguayo en Reims, emigramos a Montparnasse. París era la capital de las artes de la época, o al menos nosotros lo creíamos así. Mi padre, que firmaba sus cuadros con el apellido de su madre, Taborda, tuvo un éxito relativo. Hizo dos exposiciones y uno de sus retratos fue comprado por el Museo de Arte Moderno de París. Iba una sola vez al año a Reims, para hacer el pedido de champagne para el consumo del gobierno uruguayo, bien sobrio en aquella época. Yo ya adoraba París, pero el placer duró poco. Mi padre, excesivamente nostálgico, decidió un buen día abandonar su carrera de pintor y volver al Río de la Plata para hacer la revolución contra Perón con toda su familia.

Después de haber usado los jeans negros y las camisas a cuadros de la tienda **A la toile d' avion**, situada en los Campos Elíseos, me encontraba a la edad de quince años, transportando armas junto a mi padre en el río Uruguay, el que marca la frontera entre Argentina y Brasil. De ese año, en el que fui testigo de muchos actos políticos de mi padre, no diré nada que pueda comprometer a aquellos que están todavía vivos y menos aún a los muer-

tos. En 1955, con la Revolución Libertadora triunfante, nos reinstalamos en Buenos Aires. Mis padres se separaron inmediatamente. Mi madre, atea e hija de anarquistas, se hizo militante católica en los Peregrinos de Emaús. Mi padre fundó un semanario político de tendencia radical, que apoyó al doctor Frondizi en las elecciones de 1957 para la presidencia de la República. Mis dos hermanos menores fueron enviados con los Jesuitas para hacer sus estudios. A los dieciséis años me encontraba solo en la inmensa ciudad de Buenos Aires, desligado tanto de unos como de otros. Utilizando las habilidades de pequeño parisino que había aprendido, me dedicaba mucho a la aventura sentimental y al "voyeurismo" social. La represión tanto para los "machos" como para los homosexuales era la misma (¿todavía lo es?), para las mujeres era todavía más severa. La prostitución, supuestamente erradicada de las costumbres, está prohibida y dada la circunstancia es severamente castigada. El sexo toma miles de formas, ayudado por la imaginación y la astucia. La seducción es permanente, así, las calles, son transitadas tanto de noche como de día y los medios de transporte, atiborrados, son propicios para los contactos físicos. Las vibraciones de esos autobuses pequeños, pintados de todos colores, a los que llamamos colectivos, hacen estremecer las nalgas de todo el mundo, parecen inventados para excitar. En apariencia la pornografía no existe, sin embargo

está presente en todos lados. Isabel Sarli, estrella indiscutida del género, cuyas fotos invadían en 1968 las paredes y las páginas de los diarios de Nueva York, en Argentina, sólo ha sido considerada como una hija de inmigrantes italianos, un poco regordeta, que vive aventuras hilarantes, tales como hacerse violar por una decena de carniceros en un matadero, donde había entrado para comprar una medallita. Los argentinos, que son poco racistas y se entremezclan con gusto, a menudo lo son por obediencia a su secta. Los militares graduados persiguen y humillan a los indios sin tener en cuenta que esta misma sangre, corre, abundantemente, también por sus venas, a pesar de los anteojos negros y los uniformes de opereta nazi que se aficianan en usar. En el mismo grupo étnico se trazan rápidamente diferencias de clase, a veces la desigualdad de ingresos es inmensa, y depende de la suerte que haya tenido el inmigrante. El acceso a un grupo social más rico se hace con la misma naturalidad que una quiebra. Mi padre hizo dos veces fortuna en su vida y murió, dejando nada más que una pensión del Senado para mi madre. Tengo un primo de origen yugoslavo que era en 1962 empleado del correo argentino, recientemente lo he encontrado de paso por París y me he enterado que ahora tiene dos yates y varias boutiques de moda. El contrabando es una industria y esto es así en toda América Latina. Se habla español desde Nuevo México hasta el

Polo Sur. Como los acentos son fáciles de imitar y como las razas están mezcladas no resulta difícil ocultar la propia nacionalidad, no sucede lo mismo con la clase social. Los repetidos estallidos políticos fuerzan a grandes sectores de la población a cambiar seguidamente de país. Es el destino del indio, primo pobre de primos todavía más pobres que él, que desconocen todo sobre sus vidas paralelas. Cristóbal Colón descubrió América pero creyó que estaba en Las Indias. Si bien el mundo era redondo también era más vasto de lo que él pensaba ya que desconocía la existencia del Océano Pacífico. De su equivocación viene el nombre de indio, con el que se bautizó y clasificó a los aborígenes del lugar, lo que se impuso por los siglos de los siglos como una maldición. Los éxodos son parte de este continente, cuyas verdaderas fronteras son la selva Amazónica, la Cordillera de los Andes y los océanos, Atlántico y Pacífico. Hay que decir, para descargo del coronel Pinochet y sus colegas, que muchas de las catástrofes son de orden natural, tales como los terremotos, las sequías y las inundaciones. Otras, reflejan la cólera de Dios, como la ambición de los curas, que proliferan como moscas y se posan tanto sobre los uniformes de los militares como sobre la "caca" de los torturados políticos. Lisonjean a ricos y pobres para acrecentar sus arcas, sin embargo sus negocios están en **Quiebra Eterna**. Su influencia se ejerce en todas las capas sociales. Todo hombre

político, sindicalista o militar, tiene un confesor de confianza o un cura amigo por medio del cual arregla sus asuntos con la Iglesia. El confesor del general Camps, tristemente célebre, ha sido inculcado recientemente por haber participado en las sesiones de tortura de los prisioneros. Y no es el único en esa situación. Si el viejo fantasma de Marx pusiera alguna vez sus pies en la Argentina, sería la clase de los clérigos la que más se acomodaría a una situación a la rusa. ¡La Iglesia es argentina y no está separada del Estado! El divorcio, los anticonceptivos y el aborto no están permitidos.

He escuchado al Primer Ministro actual haciendo declaraciones en contra de los homosexuales. ¿Cómo se puede hablar de homosexualidad en la Argentina cuando los sexos están tan imbricados? Por otro lado, ¿qué quiere decir heterosexualidad? Los niños se quedan a menudo a dormir con sus compañeros en la misma cama, mientras que las niñas hacen por su lado lo mismo. En las familias numerosas se pone mucha atención en las relaciones entre hermana y hermano, por temor al incesto, sin embargo, la atención se relaja cuando se trata de niños del mismo sexo, si se trata de un primo o de un camarada de fútbol, no se considera ni siquiera la posibilidad. En la familia uno es tratado como asexuado durante toda la vida. La mayoría de edad se obtiene a los veintiún años pero se vota a partir de los dieciocho. Se

señala con el dedo a la hija de la vecina porque juega al basket pero se ignora que el propio hijo de doce años se pasa el día practicando caminar con los tacos altos de su hermana.

El homosexual tiene durante su juventud un lugar privilegiado en su familia y esto es gracias a ese silencio tácito que se practica (todo el mundo tiene algo que esconder). Es considerado por los demás como el más dotado, como el que tiene las ideas más modernas. Él dicta las ideologías y las modas, ofrece consejos sentimentales para los jóvenes y sobrelleva las conversaciones de los viejos. Trabaja desde más temprana edad y en un puesto mejor remunerado, a menudo, mantiene a sus padres a cambio de su pecado, que así pasará en silencio, silencio que pasará por absolución. Los encuentros sexuales ocasionales, que reciben el nombre de "aventuras" toman fatalmente un matiz sentimental. Antes de entrar al hotel, se charla saboreando un cinzano en un bar, o antes de precipitarse en un terreno incierto, se fuma un cigarrillo apoyado en la pared. No existe ningún contacto sexual que se lleve a cabo sin preámbulo: un intercambio de miradas lánguidas y la aprobación de su desarreglo en ese entorno. Se trata de una señorita influenciada por la radio, el teatro o de un verdadero proletario indio que sueña con seda y dulzura. Estas confesiones breves y sinceras son el preámbulo de una pasión (de una relativa violencia si la

comparamos con las costumbres sexuales occidentales) que va a durar menos de una hora. El sadismo nunca aparece, en esto el límite es bien claro: está reservado a la policía y a la armada. Aunque no pondría las manos al fuego en lo que concierne a los masoquistas. Los porteños de todas las edades tienen a menudo moretones en el cuello, que ocultan debajo de un pañuelo o que hacen pasar por picaduras de insectos. En los encuentros sexuales las mujeres tienen la costumbre de modular el éxtasis, los hombres mascullan alguna estrofa de tango o desgranar una serie de versos licenciosos, utilizando las miles de variaciones que admite su empleo. El placer se expresa oralmente, el coito hace pensar en un concierto de loros y pumas. Estos cantos de amor se escuchan en todos los rincones de la ciudad cuando uno pasea a la noche y también durante el día, principalmente a la hora de la siesta. Cuando hago el amor con un sujeto europeo me cuido de no expresar mis sentimientos por medio de rugidos o resoplidos, esta particularidad les choca y peor aún si se trata de mordiscos. Sin embargo, este intercambio de expresiones incoherentes da una idea más exacta del deseo del otro. Una vez una pintora argentina me dijo: "Cuando mi amante francés me hace el amor, yo no sé nunca en qué está pensando". Traté de minimizar la torpeza, sugiriéndole que lo que lo volvía mudo era su concentración en el placer compartido y que, probablemente, hablaría

más tarde de la experiencia. Ella me respondió: "Mi amante es sordomudo, si no fuera por eso no le daría la menor importancia al asunto." Hace veinte años que no hago el amor con una argentina, he perdido la costumbre de esa expresión oral del amor. Es ciertamente, a través de esos cantos hechos con fragmentos de frases, que las indias y los marinos se comunicaban, y no por medio del diálogo entre dos lenguas desconocidas. Esta ceremonia que perpetúa la violación tiene una excepción: no incluye al matrimonio. A partir del casamiento, la pareja argentina no habla más. Los noviazgos interminables, de los que la familia entera ha sido testigo, con su romanticismo meloso, han agotado toda posibilidad de diálogo. Desde el momento de la boda la comunicación entre los miembros de la pareja desaparece, puesto que ya son sobradas las oportunidades en las que se han prometido amor eterno. Los casamientos se realizan entre personas del mismo status social; previamente, las familias han pactado amistad y alianza para todas las ocasiones, incluso también en contra de los verdaderos interesados. Estos últimos, a menudo, llegan al matrimonio sin una experiencia sexual en común, aunque cada uno por su lado haga habitualmente el amor desde los doce años. Si bien la mujer va a sentar cabeza para ser madre (o al menos eso es lo que hará creer), el hombre continuará con las mismas aventuras de antes ¡Argentina inocente! El homosexual abando-

na la casa paterna cuando nace un hijo de su hermano o hermana, este es el indicio del inminente despido. El recién nacido ocupará su ex-dormitorio de soltero, ahora lleno de juguetes. Asistimos al vuelo tardío de un pájaro cuyas excentricidades y cambios de humor solamente son festejados en familia. Esta última que antes representaba el Infierno, se convierte en el Paraíso Perdido. O en el Infierno Perdido, pero de todas maneras Perdido. El exilio está determinado por la nacionalidad del grupo, por el número de muertos y de los que no lo están todavía, por aquellos que están en el ejército o por aquellos que huyen y envían a sus recién nacidos, e.t.c. Es lo mismo a nivel nacional: la Argentina, resueltamente reticente a la inmigración desde hace medio siglo, se desembaraça de una buena parte de la tercera y cuarta generación de inmigrantes europeos, libre pensadores. O bien los atrapa o bien los suprime, pero en todo caso se los quita de encima. ¡Pobre Uruguay, sofocado entre el gigante argentino y el coloso brasileiro! En los tiempos de mi infancia, Uruguay tenía tres millones de habitantes, hoy, al final del túnel de la dictadura, tiene un poco más de la mitad. El homosexual, exiliado de la propia familia, busca una que la sustituya en el seno de cualquier extremismo, así se vuelca a las artes o a la política. Cada familia es un templo edificado en honor de la diosa "Familia". El poder de turno no hace más que continuar este exilio. Hay dos ti-

pos de exilio: el interior y el exterior. El tercero es la muerte. Hay también dos enemigos, aparte de la muerte: el interior y el exterior. Cuando se habla del enemigo interior no se sabe bien si se trata del diablo que nos posee, de un oponente político o de una lombriz solitaria. El enemigo exterior es tanto más temible que nunca lo hemos visto. En el Río de la Plata raramente hemos advertido a un imperialista, los rubios son descendientes de los gringos y a los rubios de los países del Este no lo hemos visto ni en cine. Nos gusta la rubia francesa o sueca, no la rubia americana, demasiado exuberante y vulgar. El hombre político del Río de la Plata hace uso de todos sus atributos viriles para llevar a cabo su campaña: gomina, poncho, bigote bien tupido, a esto hay que agregar la lozanía, que se deja adivinar (al igual que se dejaría adivinar el seno de una mujer, sólo que en este caso el ombligo reemplazaría al pezón) en lo que sobresale por encima del cinturón. La mujer política, en cambio, debe responder a una imagen más sajona, siempre debe tener a mano sus apuntes, sus anteojos o su cartera. Eterna marioneta, siempre canta loas a su señor. En Argentina, se considera que toda mujer comparte las opiniones de su marido y aún más, las exalta, nunca se acepta que ella pueda formular su propia opinión. En política, si la mujer posee la arrogancia y la temeridad del macho se las reconocen como virtudes, pero no sucede lo mismo con la inteli-

gencia. La sensibilidad sólo se acepta en las madres y según la cantidad de hijos desaparecidos. Todo ser viviente debe probar permanentemente que no es un hijo de puta, en los dos sentidos del término: el interior y el exterior. El tercero es la muerte. ¡Beata Argentina! Esta novela no tiene nada de autobiográfico, pero mi imaginación se apresta a navegar en las ondulaciones del Río de la Plata, en un período entre mil novecientos cincuenta y mil novecientos sesenta después de Cristo,

casi cinco siglos después de su descubrimiento, llevado a cabo por un navegante portugués, Magallanes, del que me vienen a la memoria algunas frases de su diario del mismo día en que dejaba el peligroso golfo de... en el Atlántico Sur para internarse en las curvas suaves del río de los mil reflejos: *"Según los hemisferios veo la cara o la cruz de la Luna, pero ésta siempre gira en el mismo sentido. Para seguir su trayectoria sobre el Mar, sería necesario que los mundos no existieran."*

París, agosto de 1984

Nota

1. Esta novela no fue publicada. El texto que traducimos es el prefacio de la misma, publicado por Christian Bourgois Editor.

Francisco Urondo

por Francisco Urondo

Cora

tu fragilidad a la que simone martini
hubiese dado el golpe de gracia
tu temor ácido a los hoteles
a los huecos del porvenir

tus presentimientos de abandonada
tu deseo sometiendo los médanos
la soledad
las osamentas

y ese algo que inexperta
no podías controlar ni contradecir
eso que estaba más allá del ensueño
del jerez constelado

más allá de la ingenuidad y del recelo
del filo de los pícaros
de la espuma de los inocentes

eso parecido a la aventura
que se escabullía en la penumbra
de tus grandes zaguanes

aquello que incendiabas para permanecer

los últimos navíos
lo que indagaba la pampa sin decir nada
aquello que te dejas con cierta tibieza mexicana en el corazón
sonriendo pálidamente al fuego que nada devolverá
que se quedará con todo

(Nombres)

La vida por delante

Porque hoy, precisamente,
voy a sentir miedo, teniendo
la seguridad de que mamá nos cuida, como
hace tentos años, y
llora desde la puerta
porque estamos enfermos y vamos a morir.

—Mamá no lloraré nunca
desde la puerta: hace frío
cuando alguien se enferma de cuidado
y puedo morir—.

Por qué hoy se me ocurren
estas cosas tan consabidas; por qué
no hablo de la revolución social o del sufrimiento
anegado en una mujer
de quien su hijo está enfermo; del desarme de la ternura, de
las mareas, de los coches de plaza, de los
cereales, que más no fuera.

—Ah soledad que no puedo
romper. Ah tristeza
aquerenciada,
dueña de tanta memoria—.

Por qué hoy no puedo estar alegre. Descuido
lo que tengo, no he sabido vivir, suelo
mirar la vida del otro lado de una puerta. Tengo
frío y ganas de vomitar, te hago
cosquillas en la palma de la mano
para que sonrías un poco, para que me olvides
un poco, para que sueñes un poco, para que saltes
un poco
dormida,
asombrada, lejos, mirando
desde la puerta.

Por qué hoy me doy cuenta de que nunca he tenido
talento para el amor; por favor
una mano; por lo que más quieran,
si llegan a necesitarme no se olviden de mí. Hoy no puedo
hacer otra cosa que esperar inútilmente
desconsolado, con rabia, con desidia, con miedo,
con vergüenza, con todo lo de siempre: la puerta un poco
entornada, cerca de allí, casi al alcance de la mano.

(Larga distancia)

Body and soul

espera inútilmente
el amanecer

cuando el sol asoma
nadie logra
que esa humedad salvaje
se libere de sus sombras

no podrás imaginar el canto secreto de ese momento
ni dibujar el contorno de su sombra

así a plena luz es en vano

el horizonte
por el cual suspiraste como una vieja señorita
se disimula en las luces
aparentemente inofensivas

nadie puede comprender
la ferocidad inútil de esa luz
y de esta humedad que no sirve
que se cierra y muere

(Nombres)

En aquel entonces

una calle ajena a otros rencores
perdida en la noche sobre la que es difícil regresar
una calle con pasos con árboles con caricias
-alguien venía conmigo
alguna mujer sin duda-
una calle inexorable que ya no ubicamos

una calle que ahora es apenas
algo sin matices una sombra olvidada
un sacudón en el alma dolorida y vieja
una calle inexorable que ya no ubicamos

he olvidado el lugar y el tiempo y el nombre
-fue en tucumán donde estaba
o en el aire
en el aire que no podemos precisar?

he olvidado todo
no podré llamarla
no será posible gritar su nombre
sin arriesgarnos a que responda alguien
a quien precisamente deseábamos evitar

o a que nadie responda
o a que en el mejor de los casos se iluminen los
zaguanes
de otras calles perdidas en la acción y en los sueños

ellas se verían aludidas
y cómo decirles que no
que era otra la calle que intentábamos buscar

o no vendría ninguna previendo esa respuesta
y mi grito en la noche
no nombraría ni las sombras
que la memoria ha presentado
el tiempo aislado
las maneras sin vínculos de la soledad

(Nombres)

Ella me amaba

has tenido el resplandor del tiempo
que en ese momento no podía pertenecerte

has visto el rencor y el fracaso
pero nunca la factura o la forma
de este tiempo que ahora sí vives
-no hay piedad para quien vive acumulando sus
sueños
para quien no resiste ante su memoria-

puedes olvidar un sabor amargo y lejano
los sueños de entonces
la luz que cae con el día perdido
con esa sombra que lastima y a nadie pertenece

(Nombres)

Haroldo Conti

Haroldo Conti: *Un humor vagabundo*

por Claudio F. Díaz

*En las tardes azules de verano, iré por los senderos,
picado por el trigo, hollaré la hierba menuda:
soñador, sentiré el frescor de mis pies,
dejaré que el viento bañe mi cabeza desnuda.*

*No hablaré, no pensaré en nada:
pero el amor infinito me subirá al alma,
me iré lejos, muy lejos...*

[Arthur Rimbaud]

Sobre genevegiones, pérdidas y condiciones de enunciabilidad: los '60 y la crisis de hegemonía

En la década del '60, en diversos campos vinculados a la producción cultural, ocurre la emergencia simultánea de una serie de discursos con preocupaciones, estructuras o temáticas semejantes. De tal modo, en campos tan alejados entre sí como la producción literaria, la música popular, la historieta, las distintas disciplinas académicas, e incluso en la práctica política, se vuelve común una actitud crítica hacia valores y modos de pensar que anteriormente habían resultado dominantes.

Ya desde el derrocamiento del gobierno peronista en 1955 se venía desarrollando un estado generalizado de debate que, a medida que avanzan los años '60, va ganando en virulencia, a tal punto que se puede hablar de una "crisis de hegemonía"¹. Con esta expresión me refiero por un lado a una serie de reacomodamientos en la estructura interna de los diferentes campos y subcampos², y por otro a la posición y legitimidad de cada uno de ellos en el espacio social global. Pero también me refiero a la pérdida progresiva de legitimidad de una trama de discursos, y por ende de valores e ideas, de visiones del mundo y de la historia, que habían llegado a convertirse, a lo largo de las luchas simbólicas, en la "doxa" dominante³.

Entendida de esta manera, pues, la crisis de hegemonía puede percibirse en diferentes niveles:

- El más evidente de todos es la pérdida de legitimidad de los gobiernos que se habrían ido sucediendo desde la Revolución Libertadora. En efecto, si bien el movimiento revolucionario había logrado un amplio marco de adhesión que incluía a todos los sectores que por una causa u otra se oponían al peronismo (desde las élites liberales, y los católicos enfrentados al régimen en los últimos años, hasta los intelectuales progresistas que constituirían el núcleo de la “nueva izquierda”), en los primeros años posteriores al golpe fue quedando clara la orientación liberal, antipopular, y rabiosamente antiperonista del nuevo gobierno. A partir de ahí, y más aún de lo que fue percibido por esos intelectuales progresistas como la “traición” de Frondizi, ya no fue posible para ningún gobierno obtener legitimidad, ya sea porque llegaba a esa instancia por la vía del golpe de estado, o, en el caso de los gobiernos “democráticos”, porque todo triunfo electoral se asentaba sobre la base de la exclusión del peronismo. En la medida en que los gobiernos perdían legitimidad y no lograban generar consenso, las distintas formas de oposición se hacían más virulentas, y la represión se incrementaba. En ese contexto

pueden leerse fenómenos tales como la politización de los debates, las protestas masivas y la aparición de los movimientos guerrilleros.

- En otro nivel, la crisis de hegemonía se manifiesta en las transformaciones que se producen en las relaciones entre diferentes campos de la producción cultural. En efecto, se inicia un proceso de legitimación de campos hasta el momento considerados inferiores, como ocurre, por ejemplo, con las historietas. Y en ese proceso de legitimación tienen vital importancia algunos intelectuales que en su propio campo están en plena lucha por la legitimidad, como es el caso de Oscar Masotta⁴. Esto tiene relación con un replanteo más general de las condiciones de producción de bienes simbólicos en un mercado cada vez más dominado por la llamada “cultura de masas”. De tal modo, algunos intelectuales realizan experiencias en ese terreno de la producción⁵, al mismo tiempo que en el propio corazón de la industria cultural se produce la emergencia de grupos que adoptan posiciones estéticas y “tics” característicos del arte “consagrado”, como las bandas rockeras de las primeras épocas o los grupos de “proyección folklórica”. Es decir que diferentes formas de cruces y préstamos van rompiendo la brecha entre arte “po-

pular” y arte “culto”, e incluso las propias condiciones de legitimidad cultural se vuelven objeto de discusión.

- Por otro lado, en el campo literario, que desde la década del '30 era hegemonizado por el grupo constituido alrededor de la revista *Sur*, se produce un proceso de ampliación y fractura con la emergencia de nuevos grupos que, como en el caso de los escritores reunidos alrededor de *Contorno*, no sólo cuestionan la legitimidad de los “consagrados”, sino que además constituyen el núcleo de lo que sería la “Nueva izquierda”⁶.
- Finalmente, la crisis de hegemonía se puede apreciar también en la pérdida de legitimidad de algunos discursos que en nuestro país habían sido fundamentales en la constitución de una “doxa” en la medida en que las visiones del mundo subyacentes a ellos (y en especial, las visiones del mundo social), eran percibidas como “naturales” y “evidentes”, y por lo tanto estaban fuera del debate. Me refiero a esos “mitos” o “ficciones orientadoras” tales como el “crisol de razas” y más adelante el “solar de la raza” del primer nacionalismo, que históricamente habían resultado claves en las disputas por imponer la visión legítima de las divisiones sociales⁷. En la década del '60 me parece particularmente interesante

la pérdida de unidad de los relatos históricos, y por lo tanto, la intensidad de los debates historiográficos. Con esto no me refiero tanto a un debate epistemológico en el marco de una disciplina, sino más bien a la puesta en discusión de la “verdad” histórica y las percepciones del pasado y el presente que circulaban en la sociedad. Entendido de esta manera, el discurso histórico no se dedica tanto a “dar cuenta” del pasado, sino a construirlo mediante diversos procesos de selección y textificación, y esa “creación” de una verdad histórica tiene enormes implicancias que van más allá del problema puramente histórico y atañen al problema de la “verdad” en general. El debate sobre el pasado, pues, no sólo construye “tradiciones”, sino que resulta crucial en las luchas presentes por la legitimidad de las visiones del mundo⁸. En la etapa que nos ocupa, o en los años inmediatamente posteriores, películas como *La patagonia rebelde* y *Quebracho*, novelas como *Hombres de a caballo*, de David Viñas, ensayos como *Las venas abiertas de América latina*, de Eduardo Galeano, trabajos de crítica literaria y textos históricos provenientes tanto del populismo (Jauretche, Hernández Arregui), como de la izquierda, tienden a cuestionar lo que había sido la versión “oficial” de la historia argentina⁹.

Esto que llamo crisis de hegemonía, y que se manifiesta en los diferentes niveles antedichos, se podría pensar, desde el punto de vista discursivo, como una alteración profunda de las condiciones de enunciabilidad, en la medida en que el estado de debate generalizado no sólo posibilita, sino que incluso hace “necesaria” la emergencia de discursos que cuestionan los valores dominantes. En este sentido, es bien claro que el debate se centraba en el tema del poder: Poder político y formas de representación, poder económico y formas de propiedad y distribución, poder cultural y formas de imposición de las verdades “construidas”. Sin embargo, más allá de ese debate propiamente político, se generan también las condiciones para el cuestionamiento de otras zonas de lo “imaginario social”¹⁰ hasta entonces fuera de toda discusión: la moral sexual, la familia, la rutina y la “inautenticidad”¹¹ de la vida, los trabajos “alienantes”, el modelo machista de relación de pareja, las concepciones del cuerpo, la religiosidad occidental, etc.¹²

Si hay algo, pues, que resulta característico de estas nuevas condiciones de enunciabilidad, es justamente la pérdida de certezas. Pérdida de legitimidad de las formas consagradas de la literatura, pérdida de adhesión a las versiones “tradicionales” de la historia, pérdida de confianza en la democracia parlamentaria, e incluso pérdida de solidez de los paradigmas teó-

ricos de algunas disciplinas como la crítica literaria, la filosofía o la sociología. Es justamente en ese contexto donde empiezan a adquirir visibilidad las nuevas generaciones de escritores que, de una u otra manera, resultarían signados por la pérdida¹³. Pero esta pérdida de certezas, efecto de la crisis de hegemonía, es también la que hace posible la emergencia de nuevos valores (tanto políticos como estéticos y morales), nuevas instancias de consagración (como las nuevas revistas, o instituciones como el Instituto Di Tella) e incluso nuevas editoriales (como la de Jorge Alvarez). Es ese mismo contexto el que hace posible que se produzca también el inicio de un proceso de legitimación de las historietas, principalmente de aquellas que la marca del Oesterheld de *El eternauta*, del Pratt de *Corto maltés*, del Breccia de *Mort Cinder* y de las adaptaciones de textos literarios¹⁴. Es ese mismo marco, finalmente, el que hace posible, dentro del ámbito de la música popular, el nacimiento de un rock argentino, que, a imagen y semejanza de sus modelos ingleses y norteamericanos, se apropia de los discursos contestatarios de la “contracultura”¹⁵.

Es precisamente a partir de esas particulares condiciones de enunciabilidad que me propongo pensar algunas características de la obra narrativa de Haroldo Conti que, desde mi punto de vista, es necesario considerar en relación con ellas.

Música de fondo para leer a Haroldo Conti

Cuando uno lee las narraciones de Haroldo Conti¹⁶, puede observar rápidamente que hay un conjunto de temas y estructuras recurrentes. Más aún, Los mismos personajes pasan de una historia a otra (como el caso de Oreste Antonelli), y otras veces, sin ser exactamente los mismos personajes, se repiten los nombres. Requena, por ejemplo, es compañero de trabajo en una revista de publicidad dedicada al agro, en la novela *En vida*, editor trucho y sin escrúpulos en el cuento *Bibliográfica*, de *La balada del álamo carolina*, y vendedor (también trucho, claro) de terrenos en *El último*, de *Contra gente*. Lo mismo ocurre con algunos espacios que aparecen una y otra vez caracterizados de la misma manera: la ciudad de Buenos Aires (en especial las zonas cercanas al puerto y la costanera), los pueblos de provincia, las estaciones de trenes y los caminos, y el paisaje de ríos e islas del delta del Paraná. Para la perspectiva de este trabajo estas recurrencias son importantes, principalmente las relativas a temas y estructuras, puesto que es justamente allí donde se pueden leer más claramente las relaciones con las condiciones de enunciabilidad.

En efecto, los temas de Conti son relativamente pocos:

- la soledad del hombre, principalmente del hombre perdido en la

gran ciudad; ante esa gran ciudad, caracterizada siempre negativamente, los personajes contianos se encuentran abatidos, vacíos y atrapados, incapaces de articular proyecto alguno. Es el caso de *En vida* y *Alrededor de la jaula*, por ejemplo¹⁷.

- El trabajo, en tanto trabajo productivo, medio para ganarse la vida, aparece generalmente como un antivalor. El trabajo genera frustración, y algunos personajes de Conti lo viven como una verdadera tortura, como el narrador del cuento *Devociones*, de *La balada del álamo carolina*. En la mayoría de los casos, no tan extremos como ese, el trabajo aparece vinculado a la rutina, el sin sentido, la alienación y el descentramiento de los personajes. Sólo hay una valoración positiva cuando se trata de un trabajo que nada tiene que ver con lo económico, como el que realiza el “viejo” con el barco, en *Todos los veranos*, la construcción del aparejo para volar por parte de Basilio Argimón en *Ad Astra*, o la marcha del “circo del arca” en *Mascaró*.
- Esta valoración negativa del trabajo tiene directa vinculación con otro tema constante en las narraciones contianas, que las emparentan con toda una tradición de la literatura argentina: la penuria económica. Los personajes de Conti tienen poco o no tienen nada. Chacareros em-

pobrecidos por leyes injustas, emigrados a la ciudad que viven miserablemente en villas miserias, pueblos miserables perdidos en paisajes desolados, pescadores que practican una economía de subsistencia, vagabundos que andan nada más que con lo puesto. Todos ellos viven casi al margen del sistema. Incluso el escritor que protagoniza el cuento *Bibliográfica*, se encuentra con la marginalidad del mundo editorial.

- El mismo panorama de desolación afecta en la obra de Conti a las relaciones humanas. En términos generales, sus personajes son solitarios, y sus relaciones con los demás son frías y distantes, cuando no directamente imposibles. Particularmente las relaciones de pareja y la familia, en sentido tradicional, son presentadas como fuente de frustración, hipocresía y hastío. La actitud del Oreste Antonelli de *En Vida* cuando se niega a recibir al hijo adolescente es reveladora al respecto. Solamente tienen un sentido positivo las relaciones padre/hijo o maestro/alumno, cuando se trata de las enseñanzas relativas a la vida, y en particular a la vida en el camino. Esto permite leer las relaciones entre Silvestre y Milo de *Alrededor de la jaula*, o las de Oreste y el Príncipe patagón, en *Mascaró* como parte de una novela de formación. A pesar de esto, el destino

final de los personajes es la soledad: el Príncipe se va sólo tras las huellas de Basilio Argimón, Oreste tras las del capitán Alfonso Domínguez, y Milo tras el único afecto que le queda, la mangosta canina.

- Pero tal vez el tema más característico de la narrativa contiana sea el del Viaje: los vagabundeos del Boga por los ríos del delta, el vuelo imposible de Basilio Argimón, la carrera enloquecida del tío Agustín de *Las doce a Bragado*, la deriva de Oreste Antonelli por la ciudad de Buenos Aires, el recorrido mítico del "circo del arca". Los personajes de Conti están permanentemente empujados por la necesidad del "salto al camino". Ese salto al camino es el nacimiento a una nueva vida, más verdadera, más auténtica. Un comienzo que deja atrás una vida frustrante y empobrecida; lo que el protagonista de *El último* llama "la bosta".

Ahora bien, este viaje, este salto al camino como posible recorrido mejorador constituye la base de la estructura narrativa de muchos relatos de Conti. De hecho, esos relatos se construyen como un sistema de oposiciones entre un mundo de antivalores y otro que, sin ser enteramente positivo, constituye al menos una especie de promesa¹⁸. El relato consiste en un recorrido frustrado o exitoso desde uno hacia el otro¹⁹. Ese mundo de antivalores es

representado mediante un conjunto de metáforas y estructuras espacio/temporales que también es recurrente. Entre esas metáforas me interesa destacar la de la "Jaula", y en general el espacio del zoológico, que aparece en diferentes novelas y cuentos; por un lado porque no se queda en la simple alusión a la falta de libertad, sino que articula alrededor de sí las estructuras narrativas; pero por otro lado porque ese espacio de tristeza y encierro de los animales es como un espejo deformado en el que se miran los seres humanos. De ahí el número de Oreste en el circo del arca, basado justamente en la imitación de los animales. Los personajes giran justamente "alrededor de la jaula", tan encerrados como los que están adentro. Por eso el acto de Milo, al intentar liberar a la mangosta, apunta a su propia liberación. De tal modo, todo el espacio de la ciudad, presentada en tonos grises y desolados, por la que los personajes deambulan sin sentido, constituye toda ella, una suerte de "jaula" de la que hay que salir. Jaula social, hecha de una maraña de imposibilidades e imposiciones, y también espacio limitado y circular recubierto por una suerte de cielo artificial: "Durante la mañana alcanzó a situarse frente a Buenos Aires. Tuvo todo ese tiempo el cerco brumoso de sus edificios emergiendo por el lado de estribor, a veces casi a proa, como un barco gris con sus grandes chimeneas bajo esa constante nubecita de humo que es su verdadero cielo." ²⁰

Esa atmósfera gris y cerrada, ese cerco imposible de romper, se puede observar también en las estructuras espaciales (reiteración permanente de las mismas calles, los mismos bares, las mismas estaciones de tren), en algunos aspectos de la representación del tiempo (insistencia en la reiteración del ciclo de las estaciones, por ej.), y también en algunos símbolos, tal como el recorrido circular de los autitos y las voladoras, en *Alrededor de la jaula*. Ante esa imposibilidad de salida los personajes miran con fascinación aquello que podría significar una apertura: Milo y Silvestre observan los barcos en el puerto, lo mismo que el Oreste de *En vida* cuando va a la costa; el Boga mira el río abierto con una mezcla de atracción y rechazo mientras desea (y no se decide) reconstruir el "Aleluya". Los camioneros, los viajeros y todos aquellos que van y vienen por la tierra, tienen un lugar destacado en el mundo contiano. Son los que ofrecen una alternativa a ese mundo cerrado: "Los pasos de badana resuenan suavemente cuando golpean sobre las tablas del puente y cuando el tío se embala por la pendiente de la loma, al otro lado, ya en el partido de Bragado, la llama brota a chorros a través de la piel, los ojos se borran con tanto brillo y corre, corre locamente bebiendo el aire perfumado de la mañana, los campos verdes inundados de esa blanda luz de mayo, loco caballo desbocado, loco." ²¹

En este fragmento, en el que se conjugan la carrera y el camino, el aire perfumado y la mañana, el campo y la locura, se resumen los valores de la huida y el vagabundeo. Como bien lo señala Eduardo Romano²² en su estudio sobre *Mascaró*, esta suerte de mitología del vagabundeo tiene fuertes resonancias intertextuales: Desde los pescadores y solitarios de Hemingway, los marinos de Joseph Conrad y, más directamente la generación Beat (en especial Jack Kerouac), pasando por la bohemia intelectual francesa de fines del siglo pasado (Baudelaire y en alguna medida yo agregaría a Rimbaud), hasta una larga tradición de la literatura argentina que arranca en el nomadismo de los gauchos y que reaparece en los "crotos" y "linyeras" como una constante²³.

Sin embargo, al considerar esas resonancias intertextuales no se ha prestado suficiente atención a toda una producción discursiva contemporánea a Conti en el campo de la cultura de masas. En efecto, la emergencia y afianzamiento del posteriormente llamado "rock nacional" como un campo específico dentro de la cultura de masas, ocurre en los mismos años de aparición de la producción narrativa de Conti. Más aún, en algunas de sus novelas se mencionan específicamente bandas o canciones del rock naciente, tales como "Los Gatos Salvajes" en *Alrededor de la jaula*, o el tema de "Manal" *Una casa con diez pinos* en

En vida. "Los Gatos Salvajes", el embrión de lo que serían después "Los Gatos", serían quienes grabarían la canción fundacional del rock argentino: *La balsa*. Y es precisamente en esa canción donde queda planteado el recorrido prototípico, el ideologema central de toda aquella primera época rockera:

*Estoy muy solo y triste acá
en este mundo abandonado,
tengo la idea ya de irme
al lugar que yo más quiera*²⁴

La construcción de la balsa es el medio para abandonar el mundo de antivalores, y embarcarse hacia "la locura" y el "naufragio"²⁵. El sentido de la *locura* como valor hacia el que se tiende, está emparentado con toda una serie de símbolos y tics de los artistas como oposición a la mediocridad, la rutina y los valores dominantes en la sociedad burguesa: la locura es símbolo de la ruptura de las reglas, de la búsqueda de lo maravilloso, de la libertad y la aventura, del entusiasmo vital. Si se toma en cuenta el conjunto de las canciones de Los Gatos, y más aún, el conjunto de la producción rockera de la época, resulta claro que esa locura a la que se tiende, se articula con todo un sistema de valores (libertad, autenticidad, humildad, Amor –así, con mayúsculas– alegría, espiritualidad, sueño, Vida –también con mayús-

culas–). Los antivalores, aquello que se enfrenta, se expresan en un símbolo básico: la ciudad, con su paradigmático color gris. Natalio Ruiz (Sui Géneris), *A estos hombres tristes* (Almendra), *Avellaneda Blues* (Manal), *Muchacho del taller y la oficina* (Moris) ..., las canciones que describen, aluden o metaforizan esa insoportable realidad de la ciudad son abrumadora mayoría en el rock pionero, y una constante a lo largo de toda su historia²⁶. Sobre la idea de otra realidad posible se construye también todo un abanico de imágenes: el vuelo, el sueño, el viaje, la revolución, el cambio personal, la mística, el éxodo colectivo. Pero en esta época pionera, fundamentalmente el viaje, el abandono, el vagabundeo... en definitiva, el "salto al camino", el mismo que obsesionaba a los personajes de Conti. Esto se puede observar claramente en los títulos de algunas canciones: *El vagabundo*, *Sueña y corre, soy de cualquier lugar* (Los gatos), *Rutas argentinas*, *Toma el tren hacia el sur*, *Camino difícil* (Almendra), *Vengo cabalgando por el campo*, *El mendigo del dock sud* (Moris), *Una casa con diez pinos* (Manal) o *Blues del éxodo* (Pedro y Pablo). En el marco de esta coincidencia entre el sistema de oposiciones axiológicas del rock naciente y la narrativa contiana, resulta llamativa la mención de *Una casa con diez pinos*, en la novela *En vida*. Aparece en uno de los vagabundos angustiados de Oreste por la ciudad. Se escucha por unos altoparlantes,

y nada más. Sin embargo, la letra de la canción dice:

*Una casa con diez pinos,
hacia el sur hay un lugar.
Ahora mismo voy allá
porque ya no aguanto más;
No aguanto más, no aguanto más...
vivir en la ciudad
entre humo y soledad.*

Oreste escucha la canción en un segundo plano, como parte del ruido de la ciudad que lo atormenta. Nada más cercano, si embargo, a su humor vagabundo. Más allá de la probable ignorancia mutua entre los rockeros y esta suerte de generación de escritores a la que pertenece Conti, lo seguro es que en las condiciones de producción de ambos, están operando algunos elementos comunes: las mismas lecturas (desde Rimbaud a los surrealistas, desde el cine de Godard hasta el arte pop, y mucho más evidentemente la generación Beat); la misma música (desde el jazz hasta Bob Dylan) y la misma situación de marginalidad²⁷. Es justamente el marco de la crisis de hegemonía a la que me refería en la primera parte de este artículo, lo que permite leer estas correspondencias estructurales entre sectores de la producción cultural tan diversos. Son esas condiciones de enunciabilidad las que explican las estrategias de legitimación que acercan a los escritores a la cultura.

ra de masas (en la medida en que desconocen la legitimidad de las instancias de consagración dentro del propio campo intelectual), tanto como las que llevan a los rockeros a buscar legitimidad fuera de este ámbito (y pienso en los conciertos de Almendra y Manal en el Instituto Di Tella, en la relación con la editorial de Jorge Alvarez, pero más que nada en la temprana aparición de una "crítica" de rock que no sólo explicita las reglas de pertenencia al campo rockero, sino que además imita los gestos de la crítica literaria). Por otro lado, si se considera lo planteado más arriba sobre el proceso de legitimación de la historieta, principalmente en figuras como las de Oesterheld, Breccia y Pratt, y se toma en cuenta, como un ejemplo, el tipo de estructura de las aventuras del *Corto Maltes*, que se hacen conocidas en esta época, es bastante claro que las correspondencias estructurales de las que vengo hablando no se limitan solamente al rock.

Pero hay otra coincidencia que, con toda intención, vengo dejando para el final. La necesidad que sienten los personajes de Conti (y los héroes rockeros) de romper el círculo gris de la ciudad y los antivalores, los llevan, en la huida y el vagabundeo, a moverse en los límites de lo tolerable, en la frontera del delito. Y esto los expone permanentemente a la violencia represiva de la sociedad cuestionada. El caso de Milo, en *Alrededor de la jaula*, me

parece revelador. Una vez que se encuentra solo, sin el afecto de Silvestre, Milo siente cada vez más fuerte el llamado del camino y realiza un acto simbólico y liberador: rompe la jaula del zoológico y rescata (roba) de allí a la mangosta, con lo cual se rescata a sí mismo, al mismo tiempo que se condena ante la Ley. En el último disco de Los gatos, *Beat N° 1*, aparece un tema que se llama justamente *Fuera de la ley*:

*Siempre hice todo lo que otros
querían
hasta que un día logré despertar
me pregunté qué puedo hacer
no quiero durar, sólo quiero vivir...
Fuera de la ley
Fuera de la ley
siempre hasta el final*

La claridad de la letra exige de mayores comentarios. Sólo quiero tenerme un momento en la oposición planteada entre "durar" y "vivir". Estos dos términos vienen a operar como síntesis de todo el sistema de oposiciones entre valores y antivalores, pero con consecuencias profundas: la ley, esta ley, la del mundo insoportable simbolizado por la ciudad, sólo permite un "durar" que no es más que un simulacro de la vida verdadera. Para "vivir", entonces, es necesario dar un paso de ruptura con el orden establecido. Y esa ruptura irá tomando un carácter más

marcadamente social y político a medida que los debates y el cuestionamiento de la "doxa" dominante gana en virulencia²⁸. Así, el "éxodo" que pregonaban Pedro y Pablo puede leerse políticamente en relación con otros temas del disco *Conesa* (1972), como *Apremios ilegales* y *Padre Francisco*; las letras de Charly García entran en la zona oscura de la "peligrosidad" como lo demuestra la censura al disco *Instituciones* (1974); e incluso algunos músicos, como Alma y Vida o Roque Narvaja, incorporan a sus letras ciertos giros "revolucionarios" (también en los mismos años). En 1975, en la novela *Mascaró*, esa frontera de la ley también toma un sentido distinto en la obra de Conti. El "delito" de los personajes del circo del arca ya no tiene un carácter individual, sino colectivo y político, en la medida en que se involucran en la "guerrita" de Mascaró. El vuelo de Basilio Argimón deja de ser un sueño individual y genera la reacción de los represores. Oreste (ya no Oreste Antonelli, sino Oreste, a secas), soporta la tortura en función de algo que lo trasciende.

Tal vez en estas correspondencias estructurales que vengo señalando se

pueda encontrar un ámbito propicio para una reflexión final. Aquella crisis de hegemonía fue, en primer lugar una pérdida de certezas. En esa medida se generaron las condiciones para todos los reacomodamientos mencionados. También las condiciones para el desarrollo de esas extrañas y móviles fronteras en las que el rock, las historietas y la literatura (por decir lo menos), y aún sin verse, encontraron un terreno común desde el cual planear su disidencia en relación con la "doxa". En la pérdida de certezas está el origen de aquellas búsquedas. Como una paradoja brutal, en la reimposición violenta de las certezas, a partir del golpe de estado, está el origen de muchas pérdidas. Aquellos discursos no sólo compartieron estructuras; algunos de sus autores sufrieron también destinos semejantes (Conti y Oesterheld, por ej.). En este fin de siglo en el que nadie parece demasiado interesado en discutir el "modelo" que parece haberse convertido en nueva "doxa", repensar aquella trama discursiva, releer aquellos textos, escuchar esas viejas canciones, se me antoja casi un programa político.

Notas

1. Entiendo el término "Hegemonía" siguiendo la lectura que Raymond Williams hace de Gramsci.
 2. El concepto de "Campo" lo tomo en el sentido que le da Pierre Bourdieu al término.
 3. La noción de "doxa" la tomo aquí en el sentido que le da Roland Barthes, es decir, un conjunto de "verdades" acerca del mundo, de la historia, y las relaciones sociales, que son percibidas como "naturales" y "evidentes".
 4. Sobre este tema, ver el artículo de Roberto Von Sprecher, en esta misma revista.
 5. Es el caso de la vinculación al cine de David Viñas, por ejemplo.
 6. Ver: TERAN, Oscar: **Nuestros años sesentas**. Puntosur editores. Buenos Aires, 1991. También SIGAL, Silvia: **Intelectuales y poder en la década del sesenta**. Puntosur editores. Buenos Aires, 1991.
 7. Ver: GAZZERA, Carlos: **Poder y ficción. Para una lectura del Centenario**. En revista e.t.c., número 6, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades de la U.N.C., otoño de 1995.
 8. Ver: BARTHES, Roland: **El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura**. Paidós, Barcelona, Bs.As., México; 1987.
- WHITE, Haiden: **El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica**. Paidós, Barcelona, Bs.As., México; 1992.
- WILLIAMS, Raymond: **Marxismo y literatura**. Editorial Península, Barcelona 1980.
- BOURDIEU, Pierre: **¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos**. Akal, Madrid, 1985.
- CHARTIER, Roger: **El mundo como representación**.
9. Silvia Sigal habla también de una especie de "Historia argentina" en formato de historieta que publicó la revista **El descamisado**. Op. Cit.
 10. El concepto de "Imaginario social" lo uso en el sentido que le da Cornelius Castoriadis. Ver **La institución imaginaria de la sociedad**. Tusquets editores, Buenos Aires, 1993.
 11. Sobre nociones como las de "autenticidad", "alienación", etc, hay que recordar, desde el punto de vista de las condiciones de enunciabilidad, la importancia que tuvo, desde la década del '50, la lectura de los trabajos de Sartre.
 12. Esta compleja trama discursiva aparece como en ebullición en la época que nos ocupa, y esa ebullición no está desvinculada, como bien lo señala Terán en el trabajo citado, de la emergencia a nivel mundial de las tendencias "alternativas" y "contestatarias" de la "contracultura", con un tono de optimismo generalizado y de impugnación al *establishment*. Op. Cit. Pags. 71-72. Sobre este tema ver también JAMESON, Fredric: **Periodizar los 60**. Alción editora, Córdoba, 1997.
 13. Ver la presentación de *Generaciones Perdidas I*, en **TRAMAS para leer la literatura argentina**, Número 7, Octubre de 1997.
 14. En ese proceso hay que tener en cuenta la incidencia del propio Instituto Di Tella.
 15. Debe tenerse muy presente la crucial importancia de la editorial de Jorge Alvarez en esos momentos iniciales del rock: es esta editorial la que hace posible la creación del sello *Mandioca*, que a su vez permitiría el acceso a la grabación de algunas bandas pioneras. Se trata de la misma editorial que, casi simultáneamente, publicaba algunos libros fundamentales de Rodolfo Walsh, como **Los oficios terrestres**, por ej.

16. He tenido en cuenta para este trabajo las siguientes ediciones:

Sudeste: Compañía General fabril Editora; Bs. As. 1962

Alrededor de la jaula: Emecé Editores, Bs.As., 1995

En vida: Barral editores, Barcelona, 1971

Mascaró el cazador americano: Casa de las Américas, La Habana, 1975.

Con otra gente: CEAL, Bs. As., 1987

La balada del álamo carolina: Biblioteca página 12, Bs. As., 1996.

17. Emilce Cordeiro sostiene, incluso que las tres primeras novelas de Conti forman un "ciclo de la soledad". Ver CORDEIRO, Emilce: **En busca de la utopía. Haroldo Conti: un análisis de su obra narrativa**. Narvaja editor, Córdoba, 1996. De la misma autora se puede consultar la **Organización sistemática de la crítica sobre la novelística de Haroldo Conti En TRAMAS para leer la literatura argentina**, número 7, octubre de 1997.
18. En ese sentido las oposiciones espaciales que plantea Emilce Cordeiro en el trabajo citado, me parecen demasiado acentuadas. Si bien en la novela **En vida**, por ejemplo, hay una oposición espacial entre la ciudad y el río, también es cierto que la vida de Oreste y los demás personajes en el río resulta tan rutinaria, vacía y falta de sentido como la de la ciudad. Lo que diferencia a ambos es la "promesa" el "sueño", la mayoría de las veces incumplido, de la huida definitiva.
19. Incluso los mismos que en un texto fracasan en su intento, tienen éxito en otro. El narrador de *El último*, por ejemplo, logra hacerse vago y escapar del mundo de Margarita y Requena, cosa que el narrador de *Devociones* no puede lograr. Más claro todavía es el caso de Basilio Argimón, que en *Ad Astra* caía del molino en medio de la frustración, y en **Mascaró** sobrevuela el circo del Arca determinando el destino del Príncipe patagón.
20. **Sudeste**, pag. 40. Subrayado nuestro.
21. *Las doce a Bragado*, de **La balada del álamo carolina**, pag. 24/25. Subrayado nuestro.
22. Ver ROMANO, Eduardo: **Haroldo Conti. MASCARÓ**. Hachette, (biblioteca crítica), Bs. As. 1986.
23. Romano señala esta temática en un conjunto de autores que van desde Blomberg, Castelnuovo y González Tuñón, hasta Barletta y Bernardo Kordon. Yo agregaría solamente al Juan Filloy de **Caterva**.
24. Es conocida la anécdota del cambio de la letra: el reemplazo del "mundo de mierda" original por el "mundo abandonado" por presión de la grabadora constituye también el primer episodio de censura en relación al rock.
25. Hay que aclarar que la palabra "naufragio" tiene connotaciones especiales en la época. Naufragos se llamaban a sí mismos los integrantes de aquella primera bohemia rockera, y naufragar consistía en deambular conjuntamente de un bar a otro, entre intercambios de informaciones y composición de temas. De ahí toma el nombre el grupo "Los naufragos" en un momento en que todavía no se habían terminado de diferenciar las bandas que serían consideradas a posteriori como las "pioneras", de los grupos considerados "comerciales". Sobre todo esto se puede consultar: FERNANDEZ BITAR, Marcelo: **Historia del rock en la Argentina**. Editorial El Juglar; Bs. As. 1987.
26. Sobre este tema ver: DÍAZ, Claudio: **La ciudad y el rock**. Diario "La voz del interior", suplemento "cultura", Jueves 21 de Abril de 1994.
27. Desde ese punto de vista es muy interesante leer el cuento *Bibliográfica* en relación con los relatos acerca de las penurias y dificultades de los primeros rockeros en su relación con las compa-

nías grabadoras, los dueños de locales e, incluso, la policía. Sobre todos estos temas, además del texto mencionado de Fernández Bitar, se puede consultar: BERTI, Eduardo: **Spinetta: crónica e iluminaciones**. Editora A.C., Bs. As. 1990.

GRIMBERG, Miguel: **Cómo vino la mano**. Editorial Distal, Bs. As. 1993.

KREIMER, Juan Carlos: **Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina**. Editorial Galerna, Bs. As. 1970.

ALABARCES, Pablo: **Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina**. Ediciones Colihue, (colección Signos y Cultura, dirigida por Eduardo Romano) Bs. As., 1993

28. Demás está decir que todo esto se acentúa también en la medida en que el proceso propiamente político se va tornando más y más violento, principalmente en el período que va desde la oposición popular a la dictadura de Onganía, expresado en el "Cordobazo", hasta la nueva caída del peronismo y la recomposición de la hegemonía mediante la aplicación del terrorismo de estado a partir de 1976.

Antonio Di Benedetto

Di Benedetto y las coincidencias de una temporalidad dislocada

por María Paulinelli

Se ha dicho que “la narración es un modo de relación del hombre con el mundo”¹ y, en este “modo” –implícita categorización de fluctuantes y hasta virtuales posibles relaciones– se esconden todas las búsquedas, las posibilidades y los caminos que –engañosamente– reproducen “esas relaciones”.

Di Benedetto, escritor de una generación perdida y, a su vez, escritor perdido en la maraña de posibilidades de la narración, ilustra esos modos de relación, incursionando en los vericuetos que el lenguaje dibuja, para poder narrar, para poder contar. Quizás sea uno de esos impensados vericuetos, casi inexplorados vericuetos, donde se patentiza ese sentido de “perdido” en cuanto no descubierto, no conocido. Más aún, donde podría ubicarse “ese estar afuera” como uno de los rasgos esenciales de la cultura, hoy². Pero, paradójicamente como un momento nuevo en el que las propuestas se organizan desde otros espacios, ratificando esa posibilidad creciente de autonomía y colocándose “más que afue-

ra”, en un tiempo anterior y en un espacio periférico, excéntrico.

Es este destiempo y también el otro-espacio, lo que parece deslegitimar una experiencia. Por eso, soterrar los vínculos, implica encuentro. Pero, fundamentalmente, significa dotar de significaciones (valga la redundancia) a una experiencia que se coloca en el extremo de los recorridos que la narrativa realiza en este siglo, en esa búsqueda sin concesiones de *cómo* narrar. Será entonces la posible inclusión dentro de las legitimidades, lo que incidirá en la representatividad de estas búsquedas por sobre toda historicidad contextual. Así diseñará un nuevo recorrido, no sólo generacional sino de categorías.

Acotaciones

La crítica ha insistido –y con razón– en el desconocimiento de la obra de Di Benedetto³.

Pero también, la crítica ha reconocido que “sus narraciones provienen de una profunda necesidad personal indiferente a la expectativa pública y a

lo establecido”⁴. De allí la posibilidad de re-conocer estos fulgurantes momentos en que sus relatos se colocan fuera de un tiempo y un espacio. En una contemporaneidad dislocada. A partir de modos de escribir de una Modernidad diluida.

En 1985, Di Benedetto señalaba en una entrevista: “Yo elaboré una teoría que creó parentesco con el Objetivismo. Sostenía la necesidad de crear un relato sin la participación del ser humano, donde sólo funcionarían las cosas. Ese relato debía producirse únicamente por la descripción de acciones fotografiadas o trasladables al dibujo. También se podía incorporar la voz humana, pero sólo en forma accidental, sin valor descriptivo, sino enunciativo”⁵. Es decir, postulaba la organización de un relato a través de imágenes descriptivas. Una nueva posibilidad de armar relatos. La creación de un nuevo tipo de imágenes.

Y esa “teoría elaborada” se convierte en narración relatada. Un Objetivismo acotado en las propuestas que definiría años más tarde el Nouveau Roman de Robbe Grillet, Butor, Sarraute y otros, pero que se alzaría impunemente desde *El abandono y la pasividad*, el relato que en la década del cincuenta elaboró Di Benedetto.

Respuestas ambas a un espíritu de época (como lo llamaría Edgar Morin).

Respuestas ambas en una cronología dispersada.

Coincidencias de una contemporaneidad dislocada

El abandono y la pasividad

Las historias cuentan la partida y el abandono consiguiente de un lugar con sus objetos. A su vez, muestra también la aceptación con que las cosas (esos objetos) “asumen” ese abandono.

Un registro minucioso de cosas, formas, colores, movimientos, estructuran ese relato que se inicia con: “Una bocanada de luz se derrama en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue apagada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina que mudó de continente”⁶.

A partir de allí, y con ese “cuando la puerta selló la salida de la valija, el vaso de agua al fin intacto permaneció haciendo peso sobre el papel escrito”⁷, muestra la pasividad con que las cosas asumen el abandono: al tiempo pasado que relata la acción del abandono sucede un presente de la pasividad. Una pasividad conturbada solamente por la presencia transformadora de la luz. “El vaso casi repentinamente alarga su sombra, una sombra liviana y translúcida, como hecha de agua y cristal, luego, despacio, la contrae y más tarde, con cautela, la extiende de nuevo pero con otro rumbo”⁸.

Así, todo el relato es la descripción minuciosa de los objetos de esa habitación. Descripción de objetos y de sus

cualidades desprovistas de toda significación de toda connivencia entre ese impersonal narrador y el referente: “una piedra vulgar de acequia”⁹, “lentes redondos”¹⁰, “colcha arrugada, cajones abiertos”¹¹. Descripción que implica la transformación de ese mundo en el avance del relato: “El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro, ahora, prueban profundidad las larvas”¹².

El narrador se limita a registrar minuciosamente los objetos y sus movimientos. Las acciones se registran mediante la descripción de las transformaciones que sufren los objetos. Así el abandono primero, se manifiesta en ese abrir y cerrar de cajones de la ropa desechada y de la puerta que se cierra. La otra irrupción, es decir, el segundo abandono, se visualiza en: “Uno de los zapatos que avanzan... el papel que sube crujiendo hasta la proximidad brillante de los anteojos”¹³. Así también, la pasividad solar muestra que “todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece”¹⁴. Historia que se transforma en la “pasividad” con que los objetos asisten a ese abandono. De allí la dualidad del título. De allí la importancia de un mundo conformado por objetos, que únicamente son. Objetos dinamizados en un tiempo presente, apuntalados por los adverbios que refuerzan esa condición de ins-

tantaneidad. Pero a su vez, referenciados por una mirada atenta pero extrañada de esa realidad.

Coincidencias

Años más tarde, en Francia aparecería un grupo de escritores agrupados en el Nouveau Roman: “Un cómodo apelativo que engloba a todos cuantos buscan formas novelescas capaces de crear o expresar nuevas relaciones entre el hombre y el mundo”¹⁵, diría Robbe Grillet. Relaciones que se manifiestan en la elaboración del relato como un estudio estereoscópico y que cuestiona la naturaleza misma de la visión humana y de la visión novelesca.

Pero, ¿cuáles son los principios que superponen esta transformación? “El mundo no es insignificante ni absurdo. Es, sencillamente.”¹⁶ A un mundo interpretado, condicionado por significaciones e ideologías, se le opone un mundo que es, simplemente. Pero en ese mundo, están las cosas: “A nuestro alrededor, y desafiando toda la jauría de adjetivos hostiles o cautos. Las cosas están ahí. Su superficie es nítida y tersa, sin turbios destellos ni transparencias”¹⁷. Por eso, la necesidad de referenciar ese mundo, construirlo a través del lenguaje, en ese reconocimiento de la presencia de las cosas, fuera de toda interpretación o significación. Los objetos construyen la verdadera realidad y perdurarán en

sí mismos, Su presencia espesa constituirá el mundo de "lo real".

Robert Pingaud habla de una evidencia del mostrar que se corresponde con una incertidumbre del decir. El primero corresponde a la novela descriptiva, el segundo a la novela tradicional¹⁸.

De allí ese movimiento de complicidad entre el escritor y su mundo que constituía el orden de la narración. Pero, "hemos entrado en la era de la sospecha"¹⁹. El lector ya no cree. Es la lógica evolución del género novelesco, cuya contradicción está en su esencia misma: ser representación del mundo y al mismo tiempo ser producto de la imaginación. En esa explicación es donde aparece "esa complicidad" que lleva a la sospecha del lector. Por eso, estos nuevos novelistas descriptivos: "Limitan su propósito a una simple inspección de las formas que se encuentran delante de él. Miden el objeto, definen su posición en el espacio"²⁰. La superficie de las cosas ha dejado de ser una máscara, una posibilidad de interpretación, para transformarse en la verdadera realidad. El novelista, a través de la descripción, plantea una realidad que es, únicamente. Una realidad presente a través de la mirada "que se borra para permitir que el mundo surja ante nosotros. Y es justamente a nuestra mirada a la que reclama"²¹. En ese reclamo, el Nouveau Roman pretende llenar ese vacío creado por "la sospecha", al decir algo so-

bre ese vacío. Por eso, afirma Ludovic Janvier —uno de sus teóricos—: "el contenido del Nouveau Roman es la palabra: la palabra en busca de sí misma y del mundo"²².

Entonces, la narración que pretendió construir un mundo autónomo pierde todo su sentido al enfrentarse con la descripción que no es un espejo tendido al mundo, sino que ella misma es el mundo. De allí la exigencia y el valor de la palabra en cuanto referente de un mundo de objetos.

Paradojas

Paradojas de mostrar con las palabras lo que las imágenes diseñan en el tiempo y el espacio. Alternancia entre palabra/imagen, literatura/cine. Ambivalencias de una búsqueda con derroteros definidos.

En 1972, Di Benedetto lo explicaba: "yo pude escribir un relato tradicional... Pero esa necesidad de expresarse con imágenes y sonidos hizo que yo dijera: no lo voy a contar así no más, lo tengo que contar de otra manera: esa otra manera era la aproximación al cine"²³.

Esta "manera de contar" se visualiza en dos cambios fundamentales: por un lado la concreción de la imagen descriptiva, de una naturaleza distinto respecto a la imagen literaria, pero también, la creación de una nue-

va forma de relato, basada en la sucesión de imágenes.

La imagen literaria representa una relación entre el hombre y las cosas, apoyándose en palabras, por lo que no tiene sentido más que a través de esas palabras. Ahora bien, estas palabras confieren una carga significativa enmarcada dentro de las circunstancias de su producción que implican cierta complicidad entre el escritor y el mundo.

Esto explica esa afirmación de "la imagen literaria tenía hasta ahora la misión de significar algo que sobrepase el o los objetos representados"²⁴. Pero, la imagen descriptiva transforma ese carácter y tiende a ser la representación más exacta y posible de las cosas en cuanto tales. Desaparece toda posible complicidad. Las cosas aparecen descriptas como a través de un objetivo, donde nunca aparece proyectada la subjetividad de quien describe. De allí la relación con las imágenes informativas, propias del cine y la fotografía —presuntamente— obtenidas por técnicas que excluyen toda posibilidad de interpretar, de interponer entre el receptor y la imagen el contenido significativo que la palabra conlleva. Son imágenes informativas, simplemente. Muestran al mundo que solamente es.

A su vez, es necesario señalar que el cine creó una nueva forma de rela-

tos basados en la sucesión de imágenes. "El encadenamiento mental que impone todo relato, se debe para el espectador de una película, al encadenamiento de las imágenes y no a los lazos del relato, con un modo y un tiempo determinados: el presente del Indicativo. Con una lógica visual distinta de la lógica verbal: se trata de hacer con las imágenes no significativas un relato significativo y hacerlo mediante unos procedimientos con relación a los cuales se ordena la sucesión de los objetos representados"²⁵. Un narrador cuyo yo aparece borrado, es ese punto de vista, esa prospección desde donde se ordenan las imágenes que conforman el relato. Se trata de mirar, de mostrar lo que está allí: los objetos y sus movimientos.

Así la paradoja de narrar con imágenes pero a través de palabras, se inserta en este parentesco del cine y la literatura, en esta atracción de la mirada por sobre otra posible representación o construcción del mundo.

Propuestas que escalonan posibles transposiciones en este querer narrar obstinado de los hombres.

El abandono y la pasividad es un vericuetto en el entramado de estas búsquedas que luego, en otros espacios y en una contemporaneidad dislocada, se convertiría en una de las propuestas más audaces del siglo que se acaba.

Notas

- 1) Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Ariel Editorial. Bs. As. 1997. Pág. 41.
- 2) Es importante vincular esta afirmación con la ratificación de Edward Said en su consideración sobre los procesos culturales actuales : "este es el gran hecho moderno, o si ustedes quieren, posmoderno, el permanecer afuera de las culturas". Apéndice en *La política del Modernismo*. Manantial. Bs. As. 1997. Pág. 238.
- 3) Se señala la reflexión de Juan José Saer sobre *Zama*. "Ábelardo Arias diría más tarde, y con razón, que si Antonio Di Benedetto hubiese escrito sus cuentos y novelas en París y no en Mendoza, su ciudad, sería mundialmente famoso, a diferencia de otros escritores latinoamericanos...". Saer, Juan José. Ob. Cit. Pág. 47.
- 4) Saer, Juan José. Ob. Cit. Pág. 55.
- 5) Di Benedetto, Antonio. *Cuando las palabras son una concesión del silencio*. Entrevista de La Voz del Interior. 6-10-85. Córdoba.
- 6) Di Benedetto, Antonio. *El abandono y la pasividad en Caballo en el salitral*. Bruguera. Barcelona. 1989. Pág. 69.
- 7) Di Benedetto. Ob. Cit. Pág. 70.
- 8) Di Benedetto. Ob. Cit. Pág. 70.
- 9) Di Benedetto. Ob. Cit. Pág. 71.
- 10) Di Benedetto. Ob. Cit. Pág. 72.
- 11) Di Benedetto. Ob. Cit. Pág. 70.
- 12) Di Benedetto. Ob. Cit. Pág. 71.
- 13) Di Benedetto. Ob. Cit. Pág. 72.
- 14) Di Benedetto. Ob. Cit. Pág. 72.
- 15) Robbe Grillet, Alain. *Por una nueva novela*. Seix Barral. Barcelona. 1973. Pág. 11.
- 16) Robbe Grillet, Alain. Ob. Cit. Pág. 25
- 17) Robbe Grillet, Alain. Ob. Cit. Pág. 25.
- 18) Pingaud, Bernard. *La antinovela: sospecha, liquidación y búsqueda*. Carlos Pérez editor. Madrid. 1960. Pág. 13.
- 19) Sarraute, Nathalie. *La era del recelo*. Gaudarrama. Madrid 1965. Pág. 12.
- 20) Pingaud, Bernard. Ob. Cit. Pág. 38.
- 21) Janvier, Ludovic. *Una palabra exigente: El Nouveau Roman*. Seix Barral. Barcelona. 1973. Pág. 23.
- 22) Janvier, Ludovic. Ob. Cit. Pág. 170.
- 23) Di Benedetto, Antonio. *Nuestra experiencia frente al cine y la literatura en Semana de Cine y Literatura Argentinos*. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza 1972.
- 24) Bloch, Michel. *La nueva novela*. Guadarrama. Madrid. 1976. Pág. 97.
- 25) Bloch, Michel. Ob. Cit. Pág. 101.

Roberto Santoro

por Alejandro Schmidt

Juicios críticos

Roberto Jorge Santoro nacido porteño en 1939, es -afirmación sin posible negación- uno de los más importantes poetas argentinos, que utilizan a Buenos Aires como centro de su decir poético. Sabe (¡y cómo lo sabe!) que la poesía -como bien lo dijera el filósofo checoslovaco Karel Kosic- no es una realidad de orden inferior al de la economía y el sujeto concreto -el poeta- produce y reproduce la realidad social, al mismo tiempo que es producido y reproducido históricamente en ella. Toda la obra de Santoro gira alrededor de esa participación de su ser con Buenos Aires (que es lo mismo que decir humanidad total, cuando se tiene capacidad de hacer del tema algo válido para otros seres de la tierra), pero no con el Buenos Aires híbrido o inexistente de tantos impostados cantores a la violeta, sino con un Buenos Aires que él conoce y vive todos los días, y lo que es más genial con el Buenos Aires que todos conocemos, padecemos, soportamos hora a hora, y al que le ha sumado un humor negro delicioso, que es nada más que el resu-

men del humor negro de cualquier golpeado habitante de nuestra ciudad (¿existe otro recurso?), que utiliza como buen poeta potencial anónimo las maravillosas expresiones que Santoro iluminado se anima a colocar en sus poemas, para darnos de esta forma una verdadera y real poesía de Buenos Aires, la indescriptible ciudad metida en el "tercer mundo". "*¿Qué hace el tanque parado en la puerta de mi casa?*"; "*No creo que aguantemos mucho tiempo*"; "*A la hora en que los vigilantes se asustan del hombre de la bolsa y el profesor universitario se prueba el corpiño de la abuela*"; "*Hoy remataron a un amigo mío*"; "*En los últimos dos meses se registraron ochenta y cuatro movimientos militares*"; "*En el Palacio de Justicia se instaló un crematorio*"; son algunas de las numerosas expresiones que forman este libro hermoso y conmovedor, que unido a *Pedradas con mi patria* y *De tango y lo demás* integran una trilogía insustituible para el que desee conocer, descubrir, respirar algo de lo que Buenos Aires posee entre su maraña de barrios y purretes, de pizzerías y bares, de revoluciones y planes logísticos. Santo-

ro, con pocas y exactas palabras, no nos concede tregua. Buenos Aires (el mundo de las ciudades alienadas) nos cae como un aluvión sobre los ojos. **Ballet Balar Babel** es la unión de la necesidad con el arte. Necesidad de decir, en un torrente aparentemente caótico, que le sucede a la vereda llorándole a la historia a veces historieta y otra caca, y arte para los que sufrimos este infierno, pues hallamos en sus sarcásticos juegos de palabras toda la locura poética que se engendra en la polis moderna. **Uno más uno humanidad** es un *strip-tease* obsesivo que nos deja como cuando vinimos al mundo: totalmente desnudos y húmedos. No hay mistificación, ni trivialidad, ni el cómodo recurso del no te metás de la mayoría de los poetas de las “des-generaciones” argentinas. Santoro se juega honesta y bellamente usando el millonario lenguaje de “mi Buenos Aires querido”. Su jugarse no es una novedad actual, ni una moda para obtener fama. Desde muchacho está inscripto en esa línea. El resumen final es más que simple: Santoro es un poeta total y su obra es de primer agua dentro del trivial -con sus naturales excepciones- panorama poético argentino.

Océano Atlántico Sur,
marzo de 1969.

Ariel Canzani D.

(prólogo al libro **Uno más uno humanidad** (1963), Ediciones Dead Weight, Colección Storm, 1970, Buenos Aires)

Su vida fue un constante desafío

Desde el comienzo me niego a emplear el tiempo pasado. Podría argumentar que los poetas nunca mueren, que nadie puede acallar el pensamiento: lo doy por descontado. Pero me refiero a otra cosa: me niego a aceptar la muerte física de Roberto Santoro, un hombre nacido en Buenos Aires en 1939, poeta, docente, difusor de la cultura en todos sus aspectos y autor de varios libros.

Y me niego al tiempo pasado porque Santoro sigue hoy más que nunca entre nosotros, con su calva reluciente, su sonrisa, su dinamismo, su mano ancha y amistosa siempre abierta. Se ha ausentado, simplemente: a lo mejor se ocultó y espera sorprendernos, mientras nosotros apostamos volver a verlo con el mismo bosque en la cara, o ha decidido afeitarse una vez más. O quizá quedó enredado en su propia barba y espera apartar los últimos hilos para el reencuentro.

Nunca le confesé que fue una suerte haberlo conocido, ser su amigo y compañero de alguna de las muchas aventuras literarias. No debo olvidar decirselo en cuanto vuelva. Porque no conozco a otro que esgrima la ternura con tanta naturalidad; no sólo es tierno, sino que hace de la ternura un oficio vital. No en vano dice en uno de sus poemas: “No comparo/simplemente doy mi fruto/y espero/la semilla más

humilde/puede brotar el fuego o la hermosura”.

Tampoco es de los que se entregan fácilmente; ahí apela a su tesón, condición que le nace de la punta de los pies y se le enreda en el corazón, de donde tira con todo, y siempre sale con la suya. Como dice en otro poema: “Si estoy acorralado entre dos besos/decido acurrucarme al pie de mi corazón/y sueño”. O aquel otro: “Lo humano/es que el alma no incline su rodilla”.

A veces lo ciega la amistad y le hace equivocar un juicio poético o una valoración humana. Cuando cae en la cuenta sólo atina a decir que “valió la pena”. Así es Roberto.

Sus aventuras -qué otra cosa es **Barrilete** sino una aventura casi sobrehumana; y qué las carpetas de poemas que incluyen a los grandes poetas y a otros que recién comienzan y que banca él solito- nos siguen sorprendiendo, su audacia es inagotable. ¿Cuál será la próxima aventura?

Si bien él sabe que no comparto algunas de sus posturas, jamás fue motivo de reproche: por mi parte admiro su gran dimensión humanista, su generosidad, su desesperación por cuidar la vida de todos los resortes del espíritu.

Su vida fue un continuo desafío; precisamente en un poema así titulado de un libro homónimo, dice: “La llu-

via/apoya su jaula en el aire/dispara sus ojos/vuela/Yo tomo una palabra/le cambio la camiseta /la visto de Santoro/la doy vuelta/Pero quién le toca el culo a la muerte? ¿quién le moja la oreja?”.

La suya es una poesía desenfadada, audaz. Si al comienzo tiene un tono porteño acentuado, casi tanguero, de inmediato alcanza momentos decisivos utilizando el sarcasmo, un humor corrosivo siempre polémico. El centro de su obra, a partir de **Pedradas con mi patria, Nacimiento en la tierra, Uno más uno humanidad** y **Las cosas claras**, es honda, de ribetes metafísicos, si bien atenuada por la aparente ligereza que le imprime voluntariamente a su lenguaje. Es que Roberto Santoro ha sabido amalgamar lo culto con lo popular, si bien, en determinado momento de su vida, haya decidido que debía expresarse de otro modo, que más allá del oficio poético, su lucha cívica debía asomar también en sus palabras. Pero él sabe distinguir el “servicio social” de la Poesía: de ahí que se niegue a llamar a algunos de sus escritos poemas, sino cosas. Cosas que él emplea para promover su lucha contra la injusticia, la mediocridad y la soberbia, poderes que niegan la dignidad del hombre: y Roberto Santoro no soporta el agravio y lo combate con sarcasmo, con mordacidad e incluso con insulto. En eso es despiadado; así como puede ser tierno y generoso, de pronto se vuelve intolerante, empecinado. Con todo,

en esas cosas pueden leerse versos como éstos: “*entonces con el polvo de tus huesos/a pedir que regreses/volverán los conjuros/de las ratas deshechas/pero el mañana es nuestro/como el sueño de un hijo/y nada podrás desde tu muerte*”. Santoro se endurece pero no se aparta, se crispa pero no pierde de vista el objetivo.

Original, con una solución a los diversos problemas siempre a mano, sarcástico y empeñoso, nada lo amedrenta. Dos anécdotas de *Poemas en general* lo pintan de cuerpo entero: en franca rebeldía contra ciertas normas establecidas anota: “*No se ha hecho el depósito que marca la ley 11.723 todavía*”; y al darse cuenta de que las tapas están impresas al revés, le hace a la carpeta una faja y le imprime una suerte de poema con el título *Errose*: “*El maleficio militar/al imprentero hizo equivocar/Amigo lector comprenda/del error ninguno escapa/en este libro carpeta/se dieron vuelta las tapas*”. Genio y figura, utiliza el error a sus fines.

Las Ediciones *Gente de Buenos Aires* o *Papeles de Buenos Aires*, con un grupo de amigos poetas, plásticos y músicos (Santoro trabajó en el Sindicato de músicos), que rodea su titánica tarea de difusión cultural, están a la espera de su regreso, de su impulso renovador, pero sobre todo lo estamos esperando sus amigos, en suspenso, haciendo cada cual lo suyo, como en una pausa pero sin bajar los

brazos, tratando de cuidar las pocas cosas que aún siguen en pie. A ver si cuando vuelve Santoro no tenemos nada que contarle. O lo que es peor: que tengamos que agachar la cabeza, avergonzados.

Antonio Aliberti

(del libro **Roberto Santoro -Antología Poética** - selección y nota Antonio Aliberti - Fundación Argentina para la Poesía - Tomo N° 11 - Págs. 4.658, 4.659, 4.660 -1987 - Buenos Aires)

Barrilete

Roberto Jorge Santoro auténtico poeta de Buenos Aires; tomó en sus libros los temas cotidianos: el fútbol, el billar, la pizzería, el tango, y los recreó con metáforas sorprendentes. En junio de 1963 editó pequeños folletos llamados *Informes*, y en agosto del mismo año la revista *El Barrilete* que sería convocante del grupo de escritores del mismo nombre.

Durante mucho tiempo decidió separarse del mundo literario; alternando su militancia política con sus trabajos, en una imprenta, en un mercado vendiendo artículos de limpieza o como pintor de paredes.

Los 5 primeros números de *El Barrilete* fueron de 8 páginas y respondían a una similar diagramación. En todos esos números se tomó a modo de editorial, fragmentos de diversos autores: Roberto Arlt, “*La lectora que*

defiende el libro nacional”; Vicente Huidobro: “*Acerca de la poesía y los poetas*” (1); Antonio Machado: “*Juan Mairena*”; Rafael Barret: “*Ideas y críticas*”. Todos incluían como ilustración una xilografía. Todos contenían en la contratapa la sección “*La cola del Barrilete*”, en cuya quinta aparición se anticipa la fundación del taller del grupo (2). Y en todos se hacía presente “*Barrilete de Buenos Aires*”, que se prolongó hasta el número 11, y se dedicaba a rescatar poesías de Homero Manzi, Dante A. Linyera, Juan P. Calou, Gustavo Riccio, Evaristo Carriego, Enrique S. Discépolo, Antonio M. Podestá, Celedonio E. Flores, Carlos de la Púa, Felipe Fernández (Yacaré), Pascual Contursi.

Marcos Silber, uno de los componentes de la revista, expresaba parte de las ideas que defendía la revista; en un reportaje aparecido en el número 8 de la revista Vigilia: “*La nuestra es una experiencia interesante. Somos poetas y escritores, que abrazamos -en las últimas instancias- distintos puntos de vista. Pero que entendemos la necesidad de objetivar las urgencias más caras, de marcar a fuego los enemigos comunes de éste, nuestro país, y por derivación, de su cultura; que entendemos la necesidad de trazar ya las coordenadas de una militancia en lo cultural, y por sobre todo que entendemos las bondades de una postergación (sin declinaciones ni renunciaciones)*

de las más hondas adhesiones filosóficas y políticas. En una palabra, ensayamos en pequeña escala la tan mentada y necesaria ‘coincidencia’. No preconizamos nada ‘distinto’ en la poesía argentina, si de ello debe inferirse ‘modo literario’. Eso sí, ofrecemos nuestro entendimiento como una experiencia de inmensas perspectivas. En fin, tiene más que ver con nosotros -Barrilete- lo ético que lo estético”.

A partir del número 6 figuró un consejo de redacción: Daniel Barros, Ramón Plaza, Miguel A. Rozzisi, Horacio Salas, Marcos Silber, Rafael A. Vázquez y Roberto J. Santoro. Aumentó sus páginas a un número de 20 y a 300 ejemplares su tiraje. Se agregó entre otras, una sección de crítica bibliográfica, otra para poetas inéditos (“*Primera Publicación*”) y un “*Directorio*”. En este número y con el epígrafe “*Que quede claro*”, se publicó su primer editorial propio:

“*Sumar otra voz al coro revisteril no es hecho rutinario. Es empresa no frecuente, carga de múltiples riesgos, de infinitas esperanzas y por sobre todo de insospechable responsabilidad. Si el abordaje de su confección responde a profundidad, si éstas se asumen lúcidamente, hoy, aquí, entonces la pretensión se vuelve compromiso. Una revista literaria, no es -no debiera ser- la concreción de impaciencias pubertinas, de caprichos colectivos, de viscosos concordatos; bastante más es -debiera ser-*

la materialización de hondas razones estéticas, de caras inquietudes. Luego, se impone el análisis, la aventura expedicionaria al corazón de la realidad que nos asiste. Disecarla es tarea impostergerable, condición primigenia para el apresto justo de actitudes justas.

Vale, y aquí con celo especial, la tan mentada toma de posición. Porque se hace muy necesario echar luz sobre tanto oscuro manifiesto, tanta expresión apostólica, tanto hálito socorrista; muy necesario decimos, estigmatizar a los genuflexos, denunciar a los usurpadores, señalar a los profesionales de la confusión, a los híbridos arquitectos del cultismo.

Asistimos al resquebrajamiento irreversible del último orden social prehistórico; nunca como ahora, más apurado el artista para esgrimir la verdad. Comencemos por cuestionar los falsos esquemas. Frente a los deudos compungidos que lloran "la crisis del arte", rescatamos la primera verdad, decimos: 'arte de una crisis'. Nuestras mayores tensiones, nuestros más caros desvelos para la poesía. Allí nuestro peso mayor. Pero que quede claro. Por una poesía complotada hasta el tuétano con la suerte del hombre. Por una poesía jugada con el destino del hombre, y especialmente, ya lo dijimos, hoy, aquí. Y todo, alto como barrilete, claro como barrilete, embriagado de esperanza, como barrilete.

Hay más, pero en lugar de decirlo, lo haremos".

El editorial del número 7 reiteraba el tema de la creación en la crisis (coincidentemente el término será adoptado 9 años más tarde por Federico Vogelius para su conocida revista).

"Inflexibles con los enemigos de los intereses populares que son los enemigos de la cultura -decíamos en el anterior-, inflexibles con ellos, repetimos, que desde siempre trataron de vendernos la bisutería de un aséptico neutralismo.

Inflexibles, nosotros, creadores, que debemos vender nuestra fuerza de trabajo para subsistir. Sucede, entonces, que corresponde elegir: compromiso o compromiso del pretendido no-compromiso.

Una poesía de la evasión, del diálogo con la quinta costilla metafísica, que al fin de cuentas deviene el más inicuo de los compromisos: el del desentendimiento del hombre, de lo más caro del hombre.

Otro compromiso real, de cara a la historia, nutrida por el hombre, por lo más caro del hombre.

Sucede que no hay alternativas.

Obligadas a la suerte del pueblo o vueltos de espaldas a él, camino de la morgue.

Decimos con Sartre: "El escritor es cómplice de los de arriba o aliado natural de los de abajo".

Decimos con Brecht: "Deducimos nuestra estética al igual que nuestra moral de las necesidades de nuestro combate".

Habitantes del arte de una crisis, sucede que nos toca crear en la crisis. Que sea lúcidamente confesión y testimonio, réquiem de lo que expira, aleluya de lo que nace y crece.

Sucede que por eso: **Barrilete.** Arriba, a toda luz.

El número 9 se acompañaba de una separata, colección "Los poetas", pequeña antología de cinco poetas del grupo: Martín Campos, Carlos Ibañez, Roberto J. Santoro, Marcos Silber y Rafael A. Vásquez.

En el número 12 su editorial "El costado lírico de Buenos Aires" decía: "Dadas las lamentables condiciones de publicación y distribución con que nos encontramos hoy, los libros de poesía están en crisis. Entonces nos quedan dos caminos a seguir: o nos abandonamos a la desesperanza con la excusa aparentemente heroica de nos escribir más poesía, porque 'no llega'. O seguimos con ella hasta que la muerte nos separe, convencidos que es nuestra más eficaz arma para denunciar,

desde nuestra condición de personas con problemas diarios y soluciones a medio formular, las llagas a que nos ha ido reduciendo el semianalfabetismo y el aislamiento -impuesto por la fuerza de los hechos- de nuestro trabajo como poetas con relación a nuestro destinatario: el pueblo." Nosotros estamos convencidos que podemos asumir la responsabilidad de ser el costado lírico de Buenos Aires, su música más querida y subversiva. Su voz incorrompible y alerta para denunciar a cada paso a los enemigos de la cultura y a sus falsificadores. En esta empresa quizá no tengamos laureles. Pero hay que hacerlo porque la vida sin jugarse es el suicidio".

(1) "La poesía ha de ser creada por el poeta, con toda la fuerza de sus sentidos más despiertos que nunca. El poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje de su poema.

Un poema debe ser algo inhabitual, pero hecho a base de cosas que manejamos constantemente, de cosas que están cerca de nuestro pecho. El poeta es un motor de alta frecuencia espiritual, es quien da vida a lo que no la tiene; cada palabra, cada frase adquiere en su garganta una vida propia y nueva, y va a anidarse palpitante de calor en el alma del lector. Ser poeta consiste en tener una dosis tal de particular humanidad, que pueda confesarse a todo lo que pase a través del organismo cierta electricidad atómica

profunda, cierto calor nunca dado por otros a esas mismas palabras, cierto calor que hace cambiar dimensión y color a las palabras.

La primera condición del poeta es crear, la segunda crear, y la tercera, crear.

Un poeta debe decir aquellas cosas que nuna se dirían sin él. (.)

Nada de caminos verdaderos y poesía escéptica de sí misma.

Entonces, hay que buscar siempre.

Sobre todo, es preciso cantar o simplemente hablar sin equívoco obligatorio, sino con algunas olas disciplinadas.

Y el gran peligro del poema es lo poético. No agreguéis poesía a lo que ya la tiene sin necesidad de vosotros. La miel sobre la miel da asco.

Poned los zapatos al claro de luna y después hablaremos de ello”.

En “Aflojale que colea” del número 5, después de una introducción se presentaba el grupo Barrilete:

“Nos, los representantes de la poesía argentina, cansados de tantos humanoides, y en la certeza de que si al-

guien queda fuera se incorporará de todas formas a nosotros; invocando al trabajo, fuente de toda razón y justicia; ordenados según peso y medida, por orden alfabético y por vocación que no es vacación como creen muchos y a los cuales llamamos: zorros grises de la poesía, decretamos el estado de sitio a la mufa circulante, a la revolución de bolsillo, al amor a transitorios, a las municipales vedettes de la literatura, a los propagadores del concubinato moral, a los roñosos trepadores (contestamos con trompadas y pito catalán), en fin a todos aquellos que habitan inodoros y venden su co-razón en los rotograbados.

Nos llamamos: Daniel Barros, Gerardo Berensztein, Martín Campos, Oscar Castelo, Oscar Grillo, Tito Lencioni, Miguel Angel Páez, Armando Piratte, Ramón Plaza, Rodolfo Ramirez, Miguel Angel Rozzisi, Jorge Rutman, Horacio Salas, Roberto Jorge Santoro, Marcos Silber, Oscar Smoje, Rafael Alberto Vásquez, Atilio Luis Viglino. Y venga a trabajar todo el que quiera”.

(extraído de **30 años de revistas literarias (1960-1989)** - Introducción a su estudio - José M. Oter- Catedral al Sur Editores - Págs 41, 42, 43, 44 y 45 -1990- Buenos Aires)

Bibliografía de Santoro

Fundó la revista literaria *El Barrilete* y publicaciones como *Gente de Buenos Aires* y *Papeles de Buenos Aires*.

PUBLICACIONES

Oficio desesperado - (Ediciones Cuadernos del Alfarero, 1962)

De tango y lo demás - Fragmento (Editorial Barrilete, 1962)

El último tranvía - Plaqueta (Editorial Barrilete, 1963)

Nacimiento en la tierra - (Ediciones Cuadernos Australes, 1963)

Pedradas con mi patria - (Editorial Barrilete, 1964)

De tango y lo demás - (Editorial Barrilete, 1964)

En pocas palabras - Plaqueta (Ediciones Hechas a mano, 1967)

Literatura de la pelota - recopilación sobre el tema del fútbol (Editorial Papeles de Buenos Aires, 1971)

A ras del suelo - (Editorial Papeles de Buenos Aires, 1971)

Desafío - (Editorial Gente de Buenos Aires; 1972)

Uno más uno humanidad - (Ediciones Dead Weight, 1970)

En esta tierra lo que mata es la humedad - (Tragedia musical representada en Buenos aires, 1972)

En esta tierra - (Canciones; música de Raúl Parentella; canto Kiko Fernández; Music Hall, 1972, disco L.P)

Poesía en general - (Editorial Papeles de Buenos Aires, 1973)

Cuatro canciones y un vuelo - (Editorial Gente de Buenos Aires, 1973)

Las cosas claras - (anti-libros La trenza loca, 1973)

Lo que no veo no lo creo - (canciones; música y canto Jorge Cutello, 1974)

No negociable - Carpeta (Editorial Papeles de Buenos Aires, 1975)

De Santoro - (Homenaje a R.J. Santoro realizado en Madrid por poetas, escritores y artistas en en general represaliados en Argentina, Ediciones del Rescate, 1979)

Roberto Santoro - Antología Poética - (selección y notas Antonio Aliberti, Fundación Argentina para la Poesía, Tomo N° 11, 1987)

(esta bibliografía fue extraída del texto de A. Aliberti).

por Roberto Santoro

IX

los generales con los testículos plastificados
y los empleados copulando adentro de un cesto de papeles
y la gente que llora cuando se muere un arzobispo
y las mujeres desnudas arriba de los colectivos
y los estudiantes sietemesinos
y los políticos con diarreas de verano
y los funcionarios que no tienen calzoncillos
y los economistas fabricantes de inodoros
y los leprosos amantes de los secretarios
y los burócratas con derrames infecciosos
y los futbolistas atropellando con sus coches a los jubilados
y los presidentes comprando materia fecal en los remates

esto han hecho de tí
por eso yo arrojo mis pedradas

(del libro *Pedradas con mi patria*)

VII

se sube con la vida
se busca
se rebusca
se estructura
se alarga con tu piel
creyendo y discutiendo

con tu piel se alarga y esperando

se baja rezongando
sufriendo
manoteando

se inventa

con tu piel uno revienta

se sueña con volver

XI

un día tus noticias
y otro día
fusiles mueven
se mueven
se juega a democracia
qué gracia
batracia
democracia
y un día
y otro día
tus bestias malcriadas
tus nuevos compadres

tu traje maricón
no tiene corazón
garabateando un tango
el sueño en los bolsillos
está piantado
le falta algún tornillo

me voy

II

pero quedar amarrado a buenos aires
a su fatal tristeza
a su agonía
y saber que hay un tango en cada traje
uno anda solo
volvé
si yo pudiera

como un hombre que se fue
no estoy
no sé
no doy un paso más
hoy algo no funciona

volver
se fue
estaba en la vereda

y nunca dijo nada
se fue
me voy
echar el resto por la calle

(del libro *De tango y lo demás*)

te llevo sobre el muslo
eres yo creyéndome otro tiempo
por último
cuando te enciendas
ni asistiré a tu primavera
de codo contra el suelo
buscando un río donde apoyar mi boca
pero ¿qué quieres que le haga?
Un general trepa
y una mariposa muere

cuando me canse de buscarte
o el amor desigual de Buenos Aires olvide mi tristeza
cuando no te quiera rabiosamente
aunque no sé si estás ahora
cuando me funcione el cerebro como quieren muchos
o me olvide de Discépolo
remato el corazón
para qué andar con vueltas

en este desesperado oficio
también juego con la muerte a su rayuela final
y siempre me duele el amor que llevo en el costado

(del libro *Oficio desesperado - La muerte*)

Vocales

a la lata
al latero
el país está lleno de agujeros

a la a
a la a
burocracia sindical

a la e
a la e
los ladrones en el poder

a la i
a la i
la mortalidad infantil

a la o
a la o
la puta que los parió

a la u
a la u
argentina eres tú

Correspondencia

a una calle de barro
¿corresponde una casa de lata?

Cuadro

cada vez que hay un problema
el juez levanta su martillo
y el país se hunde
más adentro

Cartel

que sería
de su persona
de su familia
de sus bienes
sin policía

que sería del policía
sin palo
sin pistola
sin picana
sin policía

Adivinanza

¿contó los agujeritos del fusilado?

(del libro *No Negociable*)

Nota: diversos homenajes se sucedieron desde la última democracia hasta el presente, una plaza en Buenos Aires, recuerda su nombre; es preciso desconfiar de las anécdotas, las memorias, las razones, las ordenes poéticas. Es urgente y necesario volver una y otra vez al corazón de este hombre que dijo alguna vez: "...y *nunca pude decirte/ algo semejante a un sol pero distinto*".

Coda

H. G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en los sesenta

por Roberto Von Sprecher.

En la Argentina de los años sesenta, se verificaron algunos gestos significativos desde instituciones representativas de la vanguardia del campo del arte para otorgar legitimidad a la historieta. De estas acciones, alcanzó mayor notoriedad pública la Primera Bienal Mundial de la Historieta, organizada por la Escuela Panamericana de Arte y el Instituto Torcuato Di Tella, que contó con el apoyo de difusión y de crítica de la revista *Primera Plana* -medio significativo para la conformación de públicos en aquella década.

Claro que los gestos consagratorios desde las instituciones "*dedicada(s) al arte*" (Romero Brest, 1968: 3), en tanto provenientes del exterior del campo de la historieta, puede que no coincidieran con los mecanismos de legitimación y consagración que funcionaban, y con los que funcionan hoy, dentro del propio campo de la historieta.

Para visualizar las relaciones entre campos de la producción cultural en la Argentina de los sesenta, será útil considerar la situación de Héctor Germán Oesterheld -como agente ocupando una posición en el campo de la his-

torieta-, lo cual implica observar el subcampo de la historieta realista.

El caso de H. G. Oesterheld es particularmente interesante, porque su producción satisfizo los requisitos para ser considerada legítima, tanto desde el campo de la historieta realista como desde las instituciones claves de las vanguardias artísticas de los sesenta (como el Instituto Di Tella).

Asimismo, se trata de un agente que en el campo de la historieta realista ocupa, -a veces en distintas instancias cronológicas, a veces simultáneamente-, distintas posiciones que le otorgaron capitales y jerarquía particularmente elevados entre los productores del campo: guionista, editor, crítico.

Paradójicamente, el punto culminante de las acciones tendientes a consagrar y legitimar la historieta realizadas, desde el campo del arte, ocurren en un momento -1968, el año de la Bienal Mundial en Buenos Aires- que, desde otras perspectivas, marcaba una decadencia de la historieta argentina.

La historieta argentina tuvo una relativa importancia desde su temprana

no nacimiento, alcanzando un desarrollo significativo —con ediciones de cientos de miles de ejemplares— en los años cuarenta y cincuenta. El criterio de significatividad para ponderar dicho desarrollo, basado en las tiradas, supone el status de la historieta como producto de la industria cultural. El propio Oscar Masotta, co-director de la Primera Bienal Mundial de la Historieta (Buenos Aires, 1968) organizada por la Escuela Panamericana de Arte y el Instituto Di Tella, tiene claro que es necesario partir de su carácter fundacional de mercancía industrial para analizar la historieta: “*La historieta no es sólo ‘narración figurativa’, es un tipo de mensaje característico de las sociedades de consumo y dirigido hacia audiencias de masas. Estas últimas son algo más que un mero factor que definiría a la historieta por afuera: constituyen su corazón mismo, su propiedad más peculiar.*” (Masotta, 1970:120)

En los años cincuenta, se sumaría a las grandes tiradas un tipo de producción con rasgos propios a pesar de inspirarse en las matrices genéricas en boga. H. G. Oesterheld produce los guiones (primero para editorial Abril y luego para su propia editorial, Frontera), para un conjunto de historietas realistas que terminarían incorporándose luego al grupo de las historietas más importantes de la historia de la historieta realista, a nivel mundial. Esto, desde la perspectiva —al menos— de los productores, editores, críticos y lectores de historietas.

Dichas historietas son: *Sargento Kirk*, *Ernie Pike*, *Randall*, *Sherlock Time*, *El Eternauta*, etc.

Por otra parte, los dibujantes que ilustraron estos guiones de Oesterheld, alcanzarían prestigio internacional en la década siguiente: el italiano Hugo Pratt (*Sargento Kirk*, *Ernie Pike*), el chileno Arturo del Castillo (*Randall*), el uruguayo Alberto Breccia (*Sherlock Time*) y el paraguayo Francisco Solano López (*El Eternauta*).

Las aventuras que narraba Oesterheld, innovaron respecto de algunos de los estereotipos más caros del hegemónico modelo estadounidense. A través de sus series, lograron difusión masiva un tipo de historias donde predominaba el protagonismo grupal, la profundidad psicológica de los personajes, una mirada entre escéptica y crítica sobre la sociedad humana, así como aventuras en las cuales las circunstancias y los desenlaces no siempre eran venturosos.

Los primeros años de los sesenta, significaron una crisis en la producción —tanto producción cultural como industrial— de historietas realistas, crisis que se agudizará en el transcurso de la década. *Mort Cinder*, por un lado, guionada por H. G. Oesterheld y dibujada por Alberto Breccia entre 1962 y 1964, y *Watami*, por el otro, en 1963, producida por Oesterheld y Jorge Moliterni, serán las últimas producciones importantes de la década.

La crisis se debió en parte a lógicas propias de la industria cultural,

tales serían: a. La mayoría de los dibujantes importantes comienzan a trabajar —emigrando o no— para el mercado europeo, el cual comienza a recuperarse de la depresión de la postguerra y ofrece mejores pagos que el mercado local (que hasta fines de los sesenta había resultado muy atractivo, incluso para productores italianos o de países limítrofes). b. Aumenta la oferta televisiva y muchos lectores, como también potenciales lectores, dejan de comprar historietas o reducen sus compras al optar por las series que ofrece la TV, y que son usadas como sucedáneos homólogos de los consumos de comics.

Ahora bien, ¿cuáles eran las instancias de consagración y legitimación que funcionaban con especificidad en el campo de la historieta realista?

Podemos considerar algunos criterios de convalidación propios de la industria cultural: el éxito entre el público, el número de lectores, que significa éxito de ventas. El mismo Oesterheld recurrió en ocasiones a este referente: “*La historieta es un género mayor. Porque, con qué criterio decimos lo que es mayor o lo que es menor? Para mí, objetivamente, género mayor es cuando se tiene una audiencia mayor. Y yo tengo una audiencia mucho mayor que Borges.*” (en Trillo y Saccomanno, 1980: 111)

Aquello que define al participante con el “*sentido del juego*” para hacer “*lo correcto en el momento correcto*”, diría Bourdieu, es su “*profesionali-*

dad”. La misma se traduce en la capacidad demostrada por Oesterheld de adaptarse —logrando captar receptores— a distintos modelos para construir historietas, según los lineamientos y las demandas de las distintas editoriales: “*Bueno, tengo un vicio, y es que profesionalmente me puedo adaptar a todo tipo de requerimiento. Si hasta alguna vez llegué a escribir la memoria de un banco.*” (Idem: 113)

Sin embargo, en determinadas circunstancias, nuestro guionista recurre a su *formación y habitus literarios* para legitimarse y, al hacerlo, termina colocando la historieta en un lugar jerárquicamente menor al de la literatura: “*Hasta que un día, ahí en Abril, me preguntaron si no me atrevía a escribir historietas... Yo, lo confieso, hasta ese momento no había leído nunca historietas.*” (Idem: 105) “*Yo casi no leo historietas. Yo leo literatura. Leo constantemente. Y si Borges saca una cosa voy y la compro. Esas son mis fuentes. Y lo digo sin culpa. Leo buenos autores: Stevenson desde chico o Salgari.*” (Idem: 111) (Claro que desde la perspectiva de lo canonizado en el campo literario, Oesterheld puede caer en aloxía con algunos de sus referentes). “*Cuando pienso en el grupo familiar que me insiste para que haga la gran novela... y sí, da más status. Completamente distinto. Por ejemplo, para mi mujer y mis hijas, sería distinto decir ‘Soy la mujer de Borges o de Sabato’, que tener que decir ‘Soy la mujer de*

un guionista de historietas'. Personalmente, me siento mucho más satisfecho escribiendo para una masa de lectores." (Idem: 114)

Oesterheld mostraba contradicciones, tensiones, al jugar con dos referentes para tratar de justificar o presentar referentes de legitimación de su actividad: por un lado el *éxito de ventas*, y por otro, la literatura como campo de su formación temprana y como objeto de sus consumos.

Ya a comienzos de los setenta, Oesterheld, habiendo pasado a ser *consagrado* al menos por los sectores no tradicionalistas o conservadores del campo cultural, se permite el gesto de desinterés que señala su distinción —aunque él mismo no esté exento de contradicciones, dado que simultáneamente sigue recurriendo al referente de la masividad de público o al de su profesionalidad. Ante la circulación en Europa de algunas de sus historietas sin mencionárselo como autor, declaraba: “¿Qué importancia tiene? (...) Mi mejor pago consiste en saber que mis personajes están siendo disfrutados por públicos que ni siquiera hablan mi propio idioma y que, sin embargo, comprenden el significado de las aventuras, de las historias que alguna vez escribía a mano sobre una hoja de papel.” (en Trillo y Sacomanno, 1980: 103)

También, entre las instancias de legitimación de la historieta en su pro-

pio campo, podemos rastrear la presencia de “revistas y críticos”. Existen publicaciones que se inscribieron o inscriben, dentro del campo de la *gráfica* —autoubicación dentro del campo de la industria cultural— pero siempre dirigiéndose a los miembros del campo *desde adentro*, no desde un olimpo estético externo, a pesar de los gestos al exterior del campo.

Podemos citar, en la época de apogeo de la producción de la historieta realista argentina, la revista *Atelier*, que llevaba el subtítulo de *los dibujantes y pintores argentinos*, dirigida por Guillermo E. Nowell y que incluía: lecciones de dibujos de historietas, dibujos de *artistas noveles*, reportajes a humoristas gráficos como a guionistas y dibujantes. Asimismo, podía aparecer —verbigracia— una nota sobre el “Primer Congreso Nacional de Artistas Plásticos” (en el número de noviembre de 1957) que contaba con Lino Enea Spilimbergo y Eugenio Daneri como presidentes honorarios. El gesto, desde una publicación del campo de la historieta (las publicidades pertenecen al mismo), pretende incluir en un mismo espacio sin inferiorizaciones *artes plásticas, gráfica e historietas*.

Así también, Oesterheld escribió en un par de oportunidades para *Dibujantes* —otra revista al estilo de *Atelier*— normativizando sobre las tareas del guionista y del dibujante en la interpretación del guión. Sus posturas adquirían —en el momento de la publicación— particular autoridad por su posi-

ción privilegiada, producto de ocupar las posiciones de guionista y de editor.

El campo de la historieta también contaba con su propia academia: la Escuela Panamericana de Arte dirigida por David Lipzyc. Desde dicha institución se establecerían los nexos con una importante institución del campo del arte —el Instituto Di Tella— para organizar la Bienal de la Historieta de 1968.¹

Dentro de la industria cultural, el circuito de la historieta pasaba hasta entonces exclusivamente por la revista y el kiosco, a excepción de los libros editados por Lipzyc. La diferenciación entre el medio y el lugar de venta es importante, porque la aparición de historietas en formato de libros, por editoriales *reconocidas* en el campo de la literatura y su venta en librería serán parte de los gestos de promoción de la legitimación del campo, como proceso de extensión a nuevas zonas de la producción cultural: el libro y la librería justamente como lugar de cultura *distinguida o culta*, como uno de los *lugares de la cultura*; la compra en librería como una de las ritualidades de la distinción.

Sin embargo, podemos oponerle a esto las consideraciones de Juan Sasturain —guionista de historietas realistas², escritor dentro de géneros o formatos *populares* como el policial, crítico y director de una colección de libros de historietas y de otra de libros (relatos escritos) de Oesterheld en Editorial Colihue— quien considera que la

venta en librerías se puede relacionar con gestos que tienden a excluir la historieta de lo artístico: “*El mecanismo de exclusión de los exclusivos es fácil de describir: cierta crítica mayoritaria, por ejemplo, tenderá a omitir todo lo que no siga el itinerario clásico de libro-librería-biblioteca; sospechará de bastardía a los textos marcados como ‘comerciales’ por su producción seriada y confección artesanal, oponiéndola a la artística.*” (1985: 4)

El planteo de Juan Sasturain da cuenta de que las luchas y tensiones entre el campo de la historieta y los campos del arte y de la literatura todavía continuaban. Al destacar la profesionalidad de Oesterheld, Sasturain sitúa su propia posición proponiendo —en definitiva— la legitimación desde el propio campo y por el *juicio de los pares*: “*Me quedo con ese gesto, la disponibilidad del escritor (...) que se integra profesionalmente a los medios masivos y produce por encargo y a medida. Oesterheld encarna, con justeza, a ese intelectual que encara sin prejuicio ni pseudónimo la creación seriada y pautada por las reglas y convenciones de los médicos y los géneros populares —la marginalidad...— y encuentra allí una identidad y una comunicación genuina.*” (1985: 3)

Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, al referirse a la Bienal Mundial de la Historieta, exhiben una posición similar a la de Juan Sasturain,

expresando su disgusto por ser evaluados desde fuera del propio campo: “Entonces ocurre la Bienal de la Historieta patrocinada por el Instituto Di Tella y la Escuela Panamericana de Arte, y llevada adelante por Oscar Masotta y David Lipzyc. Hay quienes sostienen que cuando un producto de cultura popular es asimilado por sectores intelectuales, este producto ha entrado en su esclerotización. La nostalgia, el kitsch, entre otras intenciones de consumo, convierten a este producto en algo insípido y carente de significación, desde el momento en que sus receptores no son ya el enorme público de una revista masiva, sino el restringido mundo de elegidos que constituyen una ‘intelligentzia’ y se acercan al fenómeno por populismo o por simple moda.

Sirva esta parrafada de introducción para justificar lo que algunos han denominado la decadencia de la historieta argentina en esa época.

“Se dice que, cuando en octubre de 1968 la historieta argentina entró en los amplios y luminosos salones del Instituto Di Tella, en la primera Bienal de la historieta, la historieta argentina estaba aletargada, sino muerta.” (1980: 172)³

En este sentido, apuntando a la legitimación de la historieta en el campo del arte, observamos, en el Buenos Aires de mediados de los sesenta, “una nueva generación de intelectuales y artistas acompaña y promueve [una]

ola renovadora” (Longoni y Mestman, 1995:127). Dicha generación se relaciona con el pop art y va a proponer “el arte de los medios de comunicación de masas”, haciendo tanto una lectura de los productos de la industria cultural como planteando “elaborar estéticamente” la “materialidad” de los medios de comunicación de masas (Idem: 133). Buena parte de estas iniciativas van a tener acogida y apoyo en el Instituto Di Tella, y en relación a las mismas, se va a producir la Primera Bienal Mundial de la Historieta, en 1968.

De cualquier manera, como señala Javier Coma, se trata a nivel europeo, –y a posteriori en nuestro país– de “el reconocimiento cultural impulsado desde Francia...” (1978: 200). Pues, como señala en un artículo de consagración –al que haremos mención más adelante– Alberto Cousté, la historieta “...necesitó cruzar el Atlántico de las manos de los líderes del pop art”. En 1964 se había efectuado una Bienal en Venecia. En 1966 se realizaron congresos sobre la historieta en Lucca y en Bordighera, Italia. En 1967 se produjo la “entrada triunfal” en el Museo del Louvre con la muestra de “Bandess dessinées et figuration narrative”. Para las vanguardias locales, los movimientos de los investigadores europeos consagrarían la historieta argentina: “Una información de la SOCERLID (Société d’études et de recherche de littérature dessinée) asegura que la mayor cantidad de virtuosos de la historieta se

encuentra en el país.” (Cousté, 1968: 48)

En dicha Bienal se reconocía, entre otros indicios por su inclusión como disertante para el cierre, a “Héctor Oesterheld {como} –el más prolífico de los guionistas argentinos–...” (Idem: 48). En la cubierta del catálogo aparecían, junto a personas de la historieta mundial, cuatro de origen argentino: *Mafalda* de Quino, *Cisko Kid* dibujado por José Luis Salinas para un Syndicate norteamericano, *Sargento Kirk* y *Randall* de Oesterheld (con dibujos de Hugo Pratt el primero y de Arturo del Castillo el segundo). En su interior, el libro de la Bienal incluía dos páginas y media, de gran formato, mostrando ilustraciones de personajes de Oesterheld. Un apartado se refería a Editorial Frontera, se reproducía el comentario sobre *Randall* (de Oesterheld-Arturo del Castillo) del catálogo de la muestra del Louvre, y se incluía un comentario del propio guionista sobre *El Eternauta*.

Por otro lado, el prólogo del catálogo de la Bienal de Buenos Aires tenía la firma de una de las instancias de consagración artística de aquel período. Jorge Romero Brest, quien entre otras cosas, escribió: “Los esfuerzos de todos harán que esta manifestación tenga la más amplia resonancia, el público descubrirá con asombro que las historietas tienen historia y un margen de existencia tal vez no imaginada siquiera, aumentando su

interés por ellas y, por supuesto, su capacidad de gozarlas. Y las diversas disciplinas sociológicas tendrán ocasión para indagaciones que serán útiles para todos.

Finalmente, siento que debo señalar como síntoma de la época el hecho de que tal manifestación se produzca en las salas de una institución dedicada al arte. No es la primera vez que ocurre, pero ésta me parece más definida que cualquier otra, revelando hasta dónde somos sensibles a lo que pasa en el mundo, sin que nos preocupe el mantenimiento de las viejas estructuras, y sin que tampoco las destruyamos por el simple impulso de iconoclastas.” (Romero Brest: 3)

Ante la deslegitimación de las instituciones oficiales en el período de la dictadura de Onganía –la autodenominada “Revolución Argentina”– las instituciones privadas como el Di Tella construyeron un poder tal que les permitió el otorgamiento de capitales simbólicos, tanto a medios, géneros, como a agentes que ocuparan posiciones particulares. Tres criterios de consagración funcionaron respecto de la historieta: a. El ser considerada objeto legítimo para la investigación científica; b. La *esteticidad* dada por la experimentación sobre el propio lenguaje⁴; y c. El *compromiso*, como demanda propia de las condiciones de producción de los sesenta y setenta.⁵

Así también, la consagración de la historieta fue compartida por el sema-

nario *Primera Plana*, lugar clave de legitimación y espacio deseado por los editores por su efectiva influencia en el aumento de las ventas.⁶ *Primera Plana* al anticipar la realización de la Biental anunció, estruendosamente, la “elevación” de la historieta al sitio del arte y de objeto de estudio legítimo para la ciencia: “... (Outcault) fue el precursor de una aventura descomunal que lleva caminadas varias vueltas al mundo, alimentándose de la cultura occidental y alimentándola, complicada con el cine, la literatura, la sociología y la casi totalidad de las ciencias sociales. Porque *Yellow Kid* es el más remoto documento canónico de la historieta, esa parienta pobre del arte y de los medios masivos de comunicación que los años sesenta han decidido presentar en sociedad. (...) Pocos se escandalizarán, sin duda, por esa entronización. Sin embargo, hace menos de una década la idea de consagrar semejantes fervores a la historieta hubiera sonado a herejía.

(...) cuando los notables de la historieta mundial, encabezados por el americano Burne Hoggart (*Tarzán*) se paseen entre sus prodigiosas criaturas, elevadas a la categoría de obras de arte en los paneles de la exposición.

(...) el proceso fue largo, y debió atravesar medio siglo de indiferencia culturalista antes de que los modernos investigadores de los medios masivos de comunicación volviesen sus ojos hacia esa inexplorada veta de tesoros.” (Cousté: 44)

Es la exposición en los paneles de la institución consagrada, paneles que no son llenados por originales de las historietas sino por ampliaciones de viñetas, lo que permite que la historieta se convierta en arte.

Es la mirada de los investigadores la que la descubre (más allá de que el autor de la nota aclarara que ya con anterioridad la había consagrado el público lector inconscientemente).

En este convertirse en arte de la historieta, podemos observar, en el número en cuestión de *Primera Plana*, una foto del público que es reveladora: muestra que se trata de un público nuevo, que mira la historieta de otra forma o, si se trata de lectores de historietas, realizan simulacros de lecturas estéticas. De cualquier manera, como la Biental todavía no había sido abierta al público, se puede considerar claramente como una construcción modelizante (quizás simulacro dentro de simulacro): ante uno de los paneles con ampliaciones de viñetas de historietas estadounidenses, cuatro hombres —dos de barba recortada— de saco y corbata, y una mujer vestida con traje sastre, observan reconcentrados y atentos, como si estuvieran ante una pintura. Uno observa en cuclillas con la mano en el mentón (estereotipo gestual de pensamiento), otro de barba, mira estático con los brazos cruzados, otros dos hombres lo hacen seriamente y la mujer se inclina atenta. Ninguno sonríe delante de la ampliación del cuadrado de Charlie Brown ante el que se han reunido.

El destino de Héctor Germán Oesterheld —1977— fue ser un desaparecido. Un testigo pudo reconocerlo en la Escuela de Mecánica de la Armada.

Dos de sus hijas también desaparecieron, las dos restantes fueron asesinadas por los militares.

Las líneas principales de este artículo fueron desarrolladas por el autor en el marco de una investigación sobre las historietas *El Eternauta* y *Mort Cinder*, de H. G. Oesterheld, realizada merced a una beca de investigación en el área “letras-investigación” del Fondo Nacional de las Artes.

Notas

1. La Biental fue co-dirigida por David Lipziyc por la Escuela Panamericana de Arte y por Oscar Masotta, por el Instituto Di Tella.
2. Guionista de *Perramus*, dibujada por Alberto Breccia, serie repleta de citas literarias —a tal punto que Jorge Luis Borges es convertido en un personaje de la historieta—, que fuera recopilada en forma de libro y vendida en librerías, con elogiosa recepción de los críticos de las secciones culturales.
3. Justamente quien lo decía era el propio H. G. Oesterheld en el cierre de la Primera Biental Mundial: “Recuerdo el comentario final que yo hice fue que eso mostraba que en Argentina moría una hermosa época, porque si bien la exposición ocurre en el 68, la última obra importante databa del 63. Y si había algún joven dibujante mostrando algo, tenía tantas influencias de Breccia que no era cosa nueva, no aportaba nada.” (En Trillo y Saccomanno, 1980: 112)
4. Masotta se refiere así a este aspecto: “Hoy, ..., se comienza a comprender que se trata de un medio específico de comunicación, de un lenguaje peculiar. Lo que determina en primer lugar el valor de una historieta, a mi juicio, es el grado en que permite manifestar e indagar las propiedades y características del lenguaje mismo de la historieta, revelar a la historieta como lenguaje.” (1970: 150). Luego expone cómo él encontraba esto en *Mort Cinder* de Oesterheld y Breccia.
5. Masotta —que diría “quienes pretendemos comprometer el arte y probar que el arte tiene que ver con la política” (1970: 9) creía encontrar este compromiso, tanto en historietas como *Mort Cinder* como en otras donde no había tal intención explícita como *Che*, 1968, de Oesterheld y Alberto y Enrique Breccia. Le hubiera sido más fácil sustentar su tesis con los textos de la segunda versión de la historieta *El Eternauta*, Oesterheld y A. Breccia, publicada en 1969 en la revista *Gente*.
6. “Es indudable que en el notorio éxito sesentista de escritores como Marechal y Cortázar influyeron múltiples factores de carácter intrínseco y extrínseco, pero resulta imposible no sospechar que en esa brusca aunque previsible eclosión, el papel promocional que jugaron los semanarios {como *Primera Plana*} fue tal vez decisivo. Cortázar, ya lo sabemos, tenía obra publicada y era colaborador de revistas influyentes como *Realidad* y *Sur*, en tanto Marechal, era vastamente conocido desde los lejanos días de la revista *Martín Fierro*. A pesar de esos antecedentes, *Adán Buenosayres* —la primera novela de Marechal— tardó diecisiete años en vender tres mil ejemplares, mientras que la segunda edición de 1966 agotó diez mil en poco menos de un año. *Bestiario*, el primer libro de cuentos de Cortázar, vendió a su vez tres mil copias a lo largo de diez años (1951-1961), en tanto que la segunda reedición de 1964 se agotó en poco menos de un año, algo más de lo demandado por las tercera y cuarta de 1965, cuando ya la operación de promoción de los semanarios estaba en marcha.” (Rivera: 98-9)

Bibliografía

- AA.VV. *La historieta mundial*. Catálogo de la Primera Bienal Mundial de la Historieta. Escuela Panamericana de Arte e Instituto Torcuato Di Tella. Buenos Aires, 1968.
- AA.VV. Dossier sobre historieta en revista *Camp de l'arpa*, Barcelona, 1980.
- Brest Romero, J. Prólogo a AA.VV. *La historieta Mundial*. Ob. Cit.
- Bourdieu, P. *Cosas dichas*, Gedisa. Bs. As, 1988.
 - La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid, 1988.
 - El sentido práctico*, Taurus, Madrid, 1990.
 - Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Bourdieu, P. Y Wacquant, L. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995.
- Coma, J. *Los comics. Un arte del siglo XX*. Guadarrama, Barcelona, 1978.
- Cousté, A. *El triunfo de la literatura dibujada*, en revista *Primera Plana*, número 303, Bs.As., 1978.
- Gutiérrez, A. *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*. Editorial Universitaria-Universidad Nacional de Misiones, Dirección General de Publicaciones-Universidad Nacional de Córdoba-Córdoba, 1995.
- Longoni, A. y Mestman, M. *Masotta, Jacoby, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas*, en revista *Causas y Azares*, número 3, Bs. As., 1995.
- Masotta, O. *La historieta en el mundo moderno*. Paidós, Bs. As., 1970.
- Oosterheld, H. G. *Cómo nace un personaje de historieta*, en revista *Dibujantes*, número 27, Bs. As., 1957.
- Rivera, J. *El periodismo cultural*, Paidós, Bs.As. 1995.
- Sasturain, J. *Oosterheld y el héroe nuevo*, en *El libro de Fierro*, especial Oosterheld, Editorial La Urraca, Bs. As, 1985.
 - El domicilio de la aventura*, Colihue, Bs. As, 1995.
- Trillo, C. y Saccomanno, G. *Historia de la historieta argentina*, Ediciones Record, Bs. As., 1980.

En el Nombre del Padre

Nada que perder por Andrés Rivera. Editorial Alfaguara, Buenos Aires, 1997. 228 páginas.

El sujeto moderno, a diferencia del sujeto fragmentado de este fin de siglo, es aquel cuyo cuerpo está integrado a su identidad, un sinónimo de política radical y de seguridad para la racionalidad iluminista. Puesto que sé cómo me llamo, qué y cómo hay que pensar, cómo reprimir mis placeres, mi cuerpo funciona asido a mi nombre y al de una genealogía familiar que me define. El cuerpo es el centro desde el cual pueden organizarse proyectos significantes, es aquel capaz de nombrar siempre el lenguaje como marca de la humanidad- y el que se articula en signos sólo para encontrarse traicionado por ellos. Es justamente en este enclave de la traición del signo como nombre propio, en el que Andrés Rivera sitúa la problemática de su novela.

La búsqueda de la identidad, del nombre seguro del padre, es mucho más que la dilucidación de una confusión de registro civil. Lleva de lo individual a lo social, de la virtud personal a las cuestiones políticas. Y la narración superpone las instancias.

En *Nada que perder* (publicada por primera vez en 1982), la virtud no está sólo confinada a la esfera privada y la política no es un instrumento para crear las condiciones del bienestar personal, sino la instancia fundamental para procurar el bienestar colectivo. Justamente en el cruce de lo privado con lo público se lee la vida de Moisés o Mauricio Reedson y desde éste, la historia argentina entre las décadas del 20 al 40.

La construcción de una biografía y las referencias a los acontecimientos de la política nacional y europea de estos años, en tanto marco contextual, —especialmente el fenómeno de migración de perseguidos políticos europeos a América y su incorporación a las luchas sindicales—, están acotados por la necesidad de dar cuenta de una zona íntima, familiar en la cual las marcas denotativas de la violencia política de la primera mitad del siglo parecen disolverse. Pero esa disolución es justamente, la forma de representación política que elige el narrador: en el pliegue de lo íntimo, se lee el momento histórico.

Inversiones de la memoria

De las dos citas que preceden el comienzo de la historia, un texto de Freud y un proverbio irlandés, este último es particularmente destacable porque refuerza la zona de lectura señalada por el título: “Cuando todo lo

demás está perdido, todavía queda el futuro". Las dos citas convocan pasado y porvenir, como el título de la novela que apuesta al menos a dos lecturas inmediatas, en las que otra vez, la esfera de lo íntimo se cruza con la política: la lectura desde lo popular que sabe que uno puede apostar al futuro cuando ya lo ha perdido todo, y la de la cultura marxista de las primeras décadas del siglo que pensaba que sólo la clase obrera podía hacer la revolución, porque era la clase que no tenía "nada que perder". Tarde o temprano el cruce conduce a un solo camino de la narración, allí donde el narrador se sienta en su casa con su madre y con Raquel, otra emigrada amiga de su padre, o se pone en marcha, sólo con su coraje, en la búsqueda de testigos, aquellos que conocen *el nombre del padre*.

El relato entonces, se juega en el narrar. Porque todos *cuentan*, es decir, repiten en una estrategia multiperspectivada, la historia de Moisés o Mauricio Reedson, muerto recientemente y de identidad confusa. La literatura se erige contra el olvido del nombre, pero no como empresa ilusoria de escribir puntualmente una biografía certera, sino en la de construirla como una invención de la memoria de muchos. Entre los recuerdos del narrador de cuando era "un muchacho de doce, trece o catorce años" y la reconstrucción de la vida del padre que hace este hom-

bre que ahora -es decir, en el presente de la narración-, tiene cincuenta, ha tenido lugar un cambio en el mundo y una reestructuración de los valores de entre los cuales sólo Reedson padre, el hombre que "aspiraba a ser libre en un mundo de hombres libres", parece haber salido incólume: "*Secretario de un sindicato de pobres, era la imagen que los suyos tenían de sí mismos: la que no se corrompe, sea cual fuere la oferta y venga de donde venga; la que no flaquea ante los reveses; la que prueba, última en la fila, las migajas de una tardía y fatigada conquista.*" (pag. 131)

Obrero de origen inmigratorio, intelectual a su manera, como muchos de su condición, Moisés o Mauricio Reedson esboza el programa de una ética sin discusiones ni dobleces, una moral de clase que comenzaba a diluirse en la escena política argentina de los años 40. Las formas ficcionales de la biografía de un personaje y también de la autobiografía -en la voz del narrador-hijo- hace que, de los hombres y su tiempo, nos vuelvan ecos de voces y perfiles desdibujados en las pocas certidumbres de la memoria. Y también, la dolorosa perplejidad -rasgo distintivo de toda la narrativa de Andrés Rivera- de pensar la historia argentina como los jirones de un pasado sólo a veces iluminado por el destello de la ficción.

Silvia N. Barei

La poesía: imagen axial

Metamorfosis del erizo de Lilian Nordio, Ediciones Radamanto, Villa María, 1997; y *Cuando tres gallinas van al campo*, de Edith Vera, Plaquetas del Hertero, Ediciones Radamanto, Villa María, 1998.

Editados bajo la atenta mirada de Alejandro Schmidt y el cuidado de edición de Mónica Conci, estas dos publicaciones de Ediciones Radamanto vienen a confirmar que la poesía cordobesa tiene aún posibilidades de sorprender, de gustar, de emocionar, de conmover. Si bien es cierto que Edith Vera ya es una autora de culto, que posee un público atento, todavía guarda ese lugar de *outsider* de quien apenas se conoce un puñado de publicaciones. Por eso, esta nueva plaqueta nos la recupera en toda su dimensión poética: aquella de trazos delgados, de adjetivos justos, de una sonoridad sutil: una poesía cuya simbología siempre es cósmica (ordenadora de mundos) y cuyo programa arranca de esa cotidianidad (caótica) del universo material ante la cual nosotros, sus lectores, no podemos no identificarnos como hombres de este cosmos.

Con Lilian Nordio ocurre algo similar. Casi inédita, esta poeta ha ganado su prestigio, entre sus pares, al menos, con una producción mínima y

fragmentaria, minuciosa y cuidada, delicada y muy paciente. En este sentido, Nordio practica en *Metamorfosis del erizo* una poesía programática. Doblemente atravesada: primero, por el peso de la tradición de la propia lengua, y segundo, por la necesidad de reflexionar sobre la escritura misma. El erizo, en este sentido, es la parte exterior de la lengua: las púas cuidan, protegen un núcleo carnal. En ese núcleo, el devenir produce mutaciones que las púas resisten hasta que se desprenden y lo dejan a la intemperie. El poeta se diferencia del no-poeta porque es capaz de "pelar" las púas e interferir en el devenir, en la metamorfosis "natural". Para el poeta la lengua no debe ser la lengua dada, la que se transforma naturalmente. Para quien asume la palabra como creador, la lengua está llena de púas porque su ambición es llegar a ese núcleo de significados. El poeta no espera que las espinas dejen al erizo, sabe que él lo tiene que "limpiar" y asume el riesgo axial que ello implica.

Edith Vera nació en 1925 y vive en Villa María desde siempre. Su primer libro *Las dos naranjas* (1969) le dio inmediatamente el reconocimiento de la crítica. Sus últimos dos libros son: *Tres cuentos en tres nidos*, colección Dulce de Leche n° 7 de LA VOZ DEL INTERIOR (1995) y *Pajarito de agua*, Ediciones Radamanto (1997).

Lilian Nordio nació en 1948 es abogada y escritora. Nació y vive en Chucul, un pequeño pueblito cercano a Río Cuarto, y desde esa "frontera" ha comprendido, como el viejo Ovidio lo pregonaba, que toda metamorfosis tiene otra lectura posible en la poesía.

Carlos Gazzera

Combates por la Memoria

Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay 1970 - 1990, por Fernando Reati y Adriana Bergero, Beatriz Viterbo, Rosario, 1997, 376 págs.

Olvido no es sólo antónimo de memoria. Porque la memoria es mucho más que la puntual rememoración de acontecimientos. Es una relación intersubjetiva que supone un compromiso entre pasado y presente. Encuentra raíces para forjar identidades, individuales y colectivas. No se limita a suministrar datos: interpela, indica el lugar de las encrucijadas que fueron y las redefine como una proa mirando al horizonte. Dicho en otras palabras, enseña a pensar la vida —el pasado y el futuro— en términos de encrucijadas en las que son posibles diversas opciones. Rompe, así, la tentación de los escribas del príncipe: admitir sin discusión que lo que sucedió o lo que sucede es lo único posible, o peor aún, lo mejor. Ese modo de mirar las cosas, que prepara al presente para nuevos olvidos, fue retratada hace ya más de medio siglo con estremecedora lucidez por Winston Smith, el personaje de Orwell que se resistía a internalizar las resemantizaciones definidas por la “neolengua” en 1984: *“El que controla el pasado controla el futuro y el que controla el presente controla el pasado...”*

El conjunto de ensayos que ofrecen Adriana Bergero y Fernando Reati, distan de ser una lectura tranquilizadora. Son como una ortiga que pica e inquieta en el desapacible territorio de la memoria. Porque en rigor lo que está en juego no es el olvido, sino un combate por el sentido de la memoria. Con Argentina y Uruguay como escenario de los análisis, la redemocratización a la vez concedida y postergada es lo que se aborda desde lo político, lo socio-cultural y su correlato ideológico, a través del análisis de las llamadas Políticas del Olvido Institucionales, o del discurso post-moderno del Fin de las ideologías; estrategias que tienen por objetivo el olvido del pasado como parte de un proceso histórico, y la clausura de todo proyecto futuro a la luz de la imposibilidad de toda salida colectiva. Ambas impresiones pivotean en un presente que es percibido a través de un discurso que otorga una lógica inamovible e irremplazable de una realidad atravesada por fisuras y contradicciones como la exclusión social, la ilegalidad en la que actúan las esferas de poder político y económico, y el vaciamiento del sentido de lo político.

El papel crítico que le cabe a los intelectuales, la forja de las identidades colectivas, la recuperación del sujeto como protagonista de sus propios consensos y constructor de sus propios significados, en contraposición con la apatía y la despolitización que promueve el discurso hegemónico, son algunos de los temas que aborda este trabajo que se hace cargo de su propuesta crítica y apuesta a la re-generación de la sociedad civil, como matriz autóno-

ma y legitimante, de una transformación que trascienda lo meramente institucional, en la reconstrucción de los espacios sociales y políticos.

En las antípodas de la bruma post-moderna, las reflexiones que se ofrecen sobre literatura, teatro, cine y política, sitúa a los autores ante el reto

de navegar contra el viento. Por senderos originales y a veces inexplorados, la obra en su conjunto es un aporte ineludible para aquellos que se atrevan, como la mujer de Lot, a volver sus rostros sobre un universo aún marcado por el conocimiento “light”, la memoria frágil y el corazón versátil.

César Tcach / Marina Tuala

POESÍA

Entre la utopía y el compromiso.

16 poetas argentinos, Selección y prólogo de Antonio Aliberti y Amadeo Gravino, Catálogos, Bs. As., 1997, 142 páginas.

Los antólogos de este libro son dos reconocidos poetas de nuestro país. Su labor aquí es sumamente valiosa, no sólo por la matriz que fueron capaces de imprimirle a la antología, sino también por la generosidad de respaldar este amplio mosaico de poéticas. Un reaseguro mayor fue la elección temática de la antología (utopía y compromiso) que les exigió a los participantes la cuidadosa elección de sus textos. Los 16 poetas convocados y que lucen en esta excelente propuesta son: María Teresa Andruetto (Córdoba), María Barrientos (Bs. As.), César Bisso (Bs. As.), Luis Raúl Calvo (Bs. As.), César Cantoni (La Plata), Norberto Covarrubias (Bs.As.), Graciela Cros (Bariloche), Héctor J. Freire (Bs. As.), Agustín Gribodo (Bs. As.), Hilda Mans (Bs. As.), María Rosa Mó (Bs. As.), Carlos Piccioni (Rosario), Susana Romano Sued (Córdoba), Ricardo Rubio (Bs. As.), Alejandro Schmidt (Villa María), Martha Vargas (Mar del Plata).

Crónica gringa, por Jorge Isaías, Ediciones la Cachimba, 4ª edición, Rosario, 1990, "Premio José Pedroni" (Pcia. de Santa Fe), 94 páginas.

"Este libro es un poco la *crónica* de un pueblo de la pampa gringa sacado de las hilachas que la Historia en su trama no registra. Es, en ese sentido, una metáfora de todos los pueblos." Así nos alerta y despista la contratapa de este libro. Lo que ocurre es que pese a las negritas de *crónica*, se trata de un poemario que tampoco es un poemario *stricto sensu* sino que juega a ser un poemario, una crónica una "contra-Historia". La metáfora, entonces, no es sólo la de un pueblo sino la de una familia (autoficción) de uno de esos pueblos de la pampa gringa.

El libro se publicó por primera vez en 1976, 1978, 1983 y 1990 con un total de 3750 ejemplares. Son pocos los libros de poesía que han alcanzado semejante propuesta de difusión. Jorge Isaías tiene en la actualidad 51 años y es presidente del "Centro Literario Juan L. Ortiz". Quienes quieran comunicarse con ese centro y/o con el autor, pueden escribir a Casilla de Correo 742, (2000) Rosario, Pcia. de Santa Fe.

NARRATIVA - TEATRO

Mares del sur, por Noé Jitrik, Tusquets Editores, Colección Andanzas, Bs. As., 1997, 267 páginas.

Los géneros literarios, se sabe, sólo se pueden explicar a través de lo que la teoría literaria de corte sociológico denomina "pactos de lectura". Lo cierto es que la mayoría de los lectores de ficciones suele dejarse llevar por los títulos más que por toda aquella perorata con la que suele recubrirse a los libros en las contratapas y/o solapas. **Mares del sur** también tiene su contratapa: "*Una brújula loca desorienta y orienta al mismo tiempo y el rumbo sólo puede ser establecido por una conversación incesante*". Y es cierto, el lector ingresa a un relato "psicótico" si se quiere, en donde lo que se oculta está a la vista de todos (como en la **La carta robada**, de Poe) y que quienes tienen que resolver el crimen tienen, en realidad, que ocultarlo. Sin embargo, la contratapa nos revela otra verdad: "*Narrada con estilo envolvente y un tono engañosamente objetivo, Mares del sur, desarrolla una intriga de la que no se puede salir a la vez que explora los límites de la novela contemporánea y asuntos tan centrales como la violencia social, las morales adulteradas y los sibilinos discursos de la impunidad*".

La escritura de Jitrik se vuelve altamente sugerente y toda esa capaci-

dad que los lectores de su ensayística le conocemos, aparece aquí con la fuerza de quien sabe cómo hacer cosas con el lenguaje. Quizá Jitrik quiso simplemente contarnos una historia de amor y de locura, sin embargo, y estamos convencidos, su narración fue un poco más allá.

Cuentos Completos, por Horacio Quiroga, (edición de Carlos Dámaso Martínez), Seix Barral, Bs. As., 1997, Tomo 1: 534 páginas, Tomo 2: 518 páginas.

Hace algunos pocos años, Jorge Lafforgue y Napoleón Baccino Ponce de León coordinaron la edición de **Todos los cuentos** de Horacio Quiroga para la Colección Archivos. Como se sabe, esa edición no fue distribuida en nuestro país por "problemas contractuales" entre la editorial y el gobierno menemista. Los pocos ejemplares que ingresaron fueron distribuidos por **Conabip** a diferentes bibliotecas populares del país. Con todo, se agotaron ya dos ediciones de aquella compilación a la cual el gran público lector de Quiroga en nuestro país no pudo acceder. Así, estos dos cómodo y bellísimos tomos bienen a cubrir una falta en el mercado editorial y a proponernos una edición, si se quiere, más completa ya que recopila algunos realtos no incluidos en la edición de Ponce de León Lafforgue.

En la introducción a estos **Cuentos Completos**, Carlos Dámaso Martínez retoma, amplía y concentra un buen número de hipótesis de lectura de la obra quiroguiana. Cualquier lector atento de la obra de Horacio Quiroga sabe del trabajo sostenido que desde hace años viene llevando adelante Dámaso Martínez. Hay un punto, sin embargo, que vale la pena resaltar: se trata de cómo Dámaso Martínez, con toda su experiencia de narrador -de buen narrador, diríamos-, acentúa los ejes de la poética del cuento quiroguiano. Martínez desnuda muy eficazmente las destrezas de nuestro Horacio Quiroga a la hora de escribir cuentos. Nuestro crítico es capaz de dar cuenta, de mostrarnos con la atención de un escritor que "lee a otro escritor" los preciosos mecanismos de precisión con los que Quiroga fue capaz de trabajar cada uno de sus relatos.

Completa la edición un jugoso listado de textos bibliográficos con los que el lector podrá adentrarse en la crítica a una de las obras más apasionantes de la literatura de ficción de nuestro país y del Río de la Plata.

Bajo un manto de estrellas / El misterio del ramo de rosas, Beatriz Viterbo Editora, Colección Ficciones, Rosario, 1997, 159 páginas, (Edición al cuidado de Graciela Goldchluk y Julia Romero).

En 1997 Graciela Goldchluk y Alberto Giordano coordinaron, junto a un grupo importante de críticos, ensayistas e investigadores, un "Encuentro Internacional" dedicado exclusivamente a la obra de Manuel Puig. Caso insólito para nuestro país ya que este tipo de esfuerzos suelen diversificarse para así ofrecer y abarcar un amplio número de participantes. El encuentro-congreso fue un éxito y dejó como conclusión que, pese a la gran cantidad de lectores que la obra de Puig tiene en el mundo, las grandes editoriales no están dispuestas a publicar aquellos textos que nos muestran al Puig desconocido para el gran público lector de su obra: el Puig escritor de obras de teatro, de guiones cinematográficos, de sus propias adaptaciones. Así, Beatriz Viterbo con su habitual calidad y valentía intelectual comenzó con este pequeño volumen la publicación de todo ese Puig hasta ahora desconocido. Se anuncian, en la solapa del presente, al menos siete libros más. Los lectores de Puig fascinados...

Este no es el lugar ni el momento para comentar extensamente estas dos obritas de teatro de Manuel Puig. Bástenos decir que tanto **Bajo un manto de estrellas** como **El misterio del ramo de rosas** demuestran la capacidad de nuestro autor para construir historia de ficción a través del diálogo y los caracteres de sus personajes "pintados". Como afirma Alberto Giordano, sólo una lectura de toda esa capacidad de "no-literatura" con la que la obra de Puig se hace literatura, nos autoriza a

hablar de una "literatura menor" en la literatura argentina (Cfr. el artículo de Giordano en *Orbis Tertius* n° 2/3, UNLP).

Op Oloop, de Juan Filloy, Editorial Losada, Buenos Aires, tercera edición, 1997, 300 páginas. (Prólogo de Bernardo Verbitsky y presentación de Antonio Oviedo).

Esta novela de Juan Filloy fue publicada en 1934, y como corresponde, en una edición que pagó el propio autor. Años después, en 1967, la editorial Paidós publicó esta novela con prólogo de Bernardo Verbitsky (el mismo que se reproduce aquí). El acierto de re-editar esta novela después de 30 años es doble: por un lado, demuestra que Filloy, más allá de los homenajes seculares, es un autor que ha agotado y agota libros más acá de los cenáculos informados; por otro, sigue demostrando que sus mejores obras se publicaron en los años '30 y que esa literatura es la más querida y reconocida. Entre sus obras de ese período contamos: *Periplo* (1931), *¡Estafen!* [(1932) pronto a ser reeditada en esta misma colección], *Aquende* (1936), *Caterva* [(1937) hace unos pocos años publicada por la Universidad Nacional de Río Cuarto].

ENSAYOS OBRAS CRÍTICAS

Las cenizas de la huella. Linaje y figuras del artista en torno al modernismo, por Susana Zanetti y otros, Beatriz Viterbo, Biblioteca Tesis/Ensayo, Rosario, 1997, 126 páginas.

Este libro es el resultado (parcial) de un largo trabajo de investigación de un grupo de docentes y egresadas de la Universidad Nacional de Rosario que, bajo la dirección de la prestigiosa profesora, crítica y ensayista, Susana Zanetti viene llevando adelante, consecuentemente, desde el año 1993. Los trabajos recopilados en este libro son: "*Rubén Darío y el legado posible*", por Susana Zanetti; "*El don de Verlainne*", por Marcela Zanín; "*Las fábulas del viajero*", por Adriana Kanzapolsky; "*Desde la otra orilla: César Vallejo*", por Mónica Bernabé; y "*La tradición del regreso: Ricardo Rojas frente a los modernos*", por Sonia Contardi.

Destacamos dos trabajos, no sólo por la claridad conceptual y capacidad de análisis de ambos, sino también porque ideológica y metodológicamente nos sentimos identificados críticamente: el de Susana Zanetti que plantea el conflicto entre "modernismo" y modernización, demostrando de qué manera este movimiento no puede ir más allá de un intento renovador (es decir, tardo-rofomántico) y no de "van-

guardia" en la literatura hispanoamericana; el de Sonia Contardi que trabaja a Ricardo Rojas en tensión con Darío y los "modernistas". Una lectura que nos es muy cercana si se atiende a lo que señalábamos en la presentación del n° 7 de TRAMAS...

Leopoldo Marechal: Poeta argentino, por Daniel Barros, Ediciones Dunken, Bs. As. 1997, 129 páginas.

Leopoldo Marechal integró una de las generaciones míticas de la literatura argentina: la "*martinferrista*". En ella forjó junto a nombres de la envergadura de Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo y, en menor medida, Macedonio Fernández, entre otros, el movimiento vanguardista de la poesía rioplatense. El programa podría sintetizarse en dos palabras (no sólo borgeanas): su rechazo a la "lugarería" y el "fervor" por un nuevo arte. Marechal se reiría de aquella época, -tiempo después-, en su libro *Adán Buenosaires*. Pese a su importancia poética, Marechal no es recuperado hoy por su poesía sino por su gran obra narrativa, que junto a la mencionada novela escribió dos inolvidables novelas más: *El banquete de Severo Arcángelo* y *Megafón o la guerra*.

Marechal publicó 11 poemarios en su vida. Sin embargo, según las palabras de Barros, éste es el único libro que ha "*estudiado -exclusivamente- la*

poesía de Leopoldo Marechal..." Con todo, hay otro dato que completa la importancia de este libro de Daniel Barros: su primera edición es del año 1971.

Daniel Barros nació en 1933, en Bs. As. y su fecunda obra poética atestigua su incansable trabajo cultural y poético. Recordemos que Daniel Barros participó, junto a importantes poetas como Roberto Santoro, en la mítica revista literaria *El barrilete* (cfr. en este número de TRAMAS..., el trabajo seleccionado por Alejandro Schmidt). Este libro no tiene -y quizá ese sea su mayor logro- la impronta de los trabajos teóricos-académicos, pero sí tiene la valentía intelectual de un poeta que escudriña la poética de quien considera su maestro. Por eso, y esa es nuestra humilde opinión, este **Leopoldo Marechal -poeta argentino-** merece su lugar en nuestra biblioteca.

Arte y lenguaje del cine, por Horacio Quiroga, editorial Losada, Bs. As., 1997 (compilación de textos de Gastón Gallo y la colaboración de Denisse Nagy. Estudio Preliminar de Carlos Dámaso Martínez), 412 páginas.

En esta edición se incluyen todos los artículos que sobre el cine escribió Horacio Quiroga para revistas como *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Atlántida* y *La Nación*. Como apéndice se incluye el guión del film *La Jangada* que,

sobre sus propios cuentos "*Una bofetada*" y "*Los mensú*" escribiera el mismísimo Horacio Quiroga. En el estudio preliminar, Carlos Dámaso Martínez desarrolla algunas muy interesantes hipótesis de lectura de la importancia que el séptimo arte tuvo en el proyecto intelectual y estético-narrativo del propio Quiroga. Las ideas de Dámaso Martínez fueron también desarrolladas en las "*Jornadas de Reflexión: Los años '30 frente a los '90*" organizadas por nuestra revista **TRAMAS...**, en Córdoba, entre los días 6 y 9 de noviembre de 1996.

Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle), por Julio Schvartzman, editorial Biblos, Bs. As., 1996, 177 páginas.

Este libro es el resultado de un conjunto de ensayos del trabajo crítico sostenido de su autor a lo largo de 11 años (1985-1996), cuya unidad (según la confirma su autor en el "prologo") es que todas son sobre autores y/o textos de literatura argentina. Por lo demás, se nota la heterogeneidad de los trabajos y la heterogeneidad que impulsaron la escritura o producción de cada uno de ellos: textos periodísticos, académicos, de docencia, etcétera, etcétera.

Sin embargo, el libro se sostiene, fundamentalmente, por la fina capacidad de Schvartzman como lector crítico, como lector capaz de penetrar en

ciertas zonas a la que otros lectores no llegan sino a través de los lugares comunes.

Una mirada rápida de los ensayos reunidos aquí, surgen los siguientes autores y textos: Julio Cortázar (cuentos); Loncán; *Facundo* y Sarmiento, Lucio V. Mansilla; *Zama* y Di Benedetto; Victoria Ocampo; "*La refalosa*" y la gauchesca hasta *Martín Fierro*; las Unitarias y las Federalas; *Los pichiciegos* y Fogwill, entre otros.

Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987), por Roxana Patiño, en *Cuadernos de Recienvenido* n° 4, (Publicação do curso de Pós-Graduação em literaturas Espanhola e Hispano-Americana), Universidade de São Paulo, 1997, 35 páginas.

La Universidad de São Paulo publica estos breves cuadernos con la intención de dar cuenta del paso, por sus aulas, de profesores visitantes en sus cursos de posgrado en literatura española e hispanoamericana. Roxana Patiño dió este curso en el 1er. semestre de 1997, y el mismo es parte de su tesis doctoral dedicada al periodismo cultural (en vías de publicación). Roxana Patiño es egresada de la carrera de letras de la Universidad Nacional de Córdoba. Durante los ochenta se fue a Maryland en donde se doctoró. Volvió a Córdoba a mediados de los noventa

donde dictó, por algunos años, clase en la Universidad. Desde su aparición, nuestra revista tuvo en Roxana Patiño una colaboradora incondicional. Roxana Patiño fue miembro del referato en el número seis de **TRAMAS...** y la redacción de la revista se alegra no sólo de esta publicación sino de su regreso a Córdoba.

REVISTAS

Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria, Año I, N° 2/3, La Plata, 1996, Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 389 páginas.

Este número doble de *Orbis Tertius* incluye, entre los más importantes trabajos, los siguientes artículos: "*El lenguaje de un asunto. Las razones de un fracaso*", de Nicolás Rosa; "*Comienzos en fin de siglo: Leopoldo Lugones*", por María Teresa Gramuglio; "*Macedonio Fernández: desacreditar el mundo*", por Marcela Croce; "*La política y la poética del CAMP*", por José Amícola; "*Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor*", por Alberto Giordano, y "*Babel. Revista de libros en los '80. Una relectura*."

La revista acepta trabajos y para ser publicados deben ser seleccionados por un comité de referato que integran prestigiosos docentes y profesores de

nuestro medio. Quienes quieran conseguir la revista (su costo es de \$ 15.00 [quince pesos]) deben dirigirse a Calle 48 e/ 6 y 7 # 1er. subsuelo / (1900) La Plata, Pcia. de Bs. As.; o bien por tel. (021) 38-770 o por fax (021) 25-3790; o bien por e-mail:

madalmar@isis.unlp.edu.ar.

Los que cuentan, año 1, n° 2, nov-dic. de 1997, San Francisco (Pcia. de Córdoba), 56 páginas.

Esta revista nació como extensión lógica del grupo de intelectuales, escritores y actores que rodearon por varios años en su taller literario al escritor cordobés Fernando López (Premio Casas de Las Américas). Tanto el número 1 como el que ahora comentamos, nació con un muy buen nivel comunicacional e intelectual. A través de sus páginas se abordan experiencias no sólo regionales sino también nacionales e internacionales. Este número reúne una serie de reportajes y notas sobre el cine y la literatura; se complementa con una fuerte crítica y un análisis de la situación del cine en nuestra provincia, desde una frustrada ley que crearía, por 1985, el Instituto Provincial del Cine. Se difunden, también, autores locales y de los propios integrantes del *staff* de la revista.

En la editorial, el director de la revista, Fernando López, llama la atención sobre los objetivos y las vicisitudes que significa sostener una revista

cultural en un medio tan desaprensivo con el arte y la cultura (cuestión no privativa de San Francisco). Por eso, desde aquí, le deseamos a los integrantes de esta publicación, la fuerza y el tenacidad necesaria no sólo para sostener sus propios proyectos literarios e intelectuales. En estos momentos, en que la hiperconcentración de los medios en cuatro o cinco mega holdings hacen tambalear nuestros más elementales derechos de ciudadanos (entre ellos el derecho a la informarnos, a saber la "verdad") es necesario que revistas como estas "cuenten" las otras voces que la afonía y el monologismo del poder suelen impulsar (con la absoluta complicidad de las empresas periodísticas) los políticos de este país.

Los que quieran comunicarse con **Los que cuentan** pueden hacerlo por correo a **Mitre 543 / (2400) San Francisco / Pcia. de Córdoba - Argentina**. O por teléfono al 54-564-28942. Otros integrantes del *Staff*: Claudia Morandín de Dovis, Gerardo Vincenti, Jorge Valdemarca.

Estudios, n° 7-8, Revista del Centro de Estudios Avanzados Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Junio de 1996 - Junio de 1997, 388 páginas.

Esta excelente revista del Centro de Estudios Avanzados de la UNC cuenta en este volumen doble con un cúmulo de trabajos interesantísimos. Como es fácil suponer, la mayoría de estos trabajos son el resultado de fructíferas

investigaciones llevadas a delante por el plantel de docentes, investigadores y alumnos de las diferentes maestrías que se dictan en esta importante dependencia de nuestra Universidad Nacional. Entre los excelentes trabajos aquí publicados queremos destacar los de Facundo Ortega: "*Docencia y Evaluación del conocimiento*"; Waldo Ansaladi: "*Una modernización provinciana: Córdoba 1880-1914*"; Nicolás Rosa: "*Vestigio*", y el de María Cristina Mata: "*Medios Masivos: lo que nombra el consumo*".

La revista está dirigida por el prestigioso investigador y experto en comunicación social, Héctor Schmucler, rodeado de un Comité Asesor con nombres de muchísima trayectoria en cada una de sus áreas: Celma Agüero, Humberto Alagia, Beatriz Alasia, Francisco Delich, Ofelia Pianetto, María Salame de Burnichón, Alima Tahan.

Para destacar en este número las 38 páginas dedicadas indexar y a reseñar las colecciones y los distintos números de revistas recibidas por el CEA y que se encuentran a disposición del público en su biblioteca.

Los que quieran comunicarse con esta revista deben escribir a **Revista Estudios, Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba / Av. Vélez Sarsfield 153 / (5000) Córdoba - Argentina**. O bien por tel: 54-51-33-2086 o por telfax al 54-51-33-2087. O bien al e-mail a:

Cea@famaf.fis.uncor.edu.ar

Sigmund. El psicoanálisis en el siglo, año 6, n° 6, Córdoba, 1997, 87 páginas.

Esta revista nació al calor de la sostenida actividad cultural de su fundadora y directora, Beatriz Aronovich. En sus comienzos la revista tenía un marcado encuadre en el psicoanálisis y su relación con los fenómenos socio-culturales. Su nombre de nacimiento lo sugería: **El psicoanálisis en el siglo**. En este último número, con la inclusión del **Sigmund** la revista se corre desde el título hacia otro lugar. Sus páginas nos muestran una amplia gama de preocupaciones culturales y artísticas: Entrevistas a Jorge Lavelli y Antonio Seguí (desde París), conversaciones con Andrés Rivera y Lito Cruz (producidas por el equipo de la revista). Conferencias-Ensayos de Abelardo Castillo y Nicolás Rosa, comentarios bibliográficos, y mucho, pero mucho más...

Además, y todo por el mismo precio, **Sigmund** está diseñada por el emérito del diseño gráfico argentino: "*Sarlanga*". Muy cuidada como siempre, **Sigmund** es una de las pocas revistas culturales de Córdoba que se distribuye en quioscos y librerías. Lo único que lamentamos es que esta muy buena revista salga sólo una vez por año.

Los interesados en comunicarse con **Sigmund** deben dirigirse a **Obispo Trejo 417 7° "C" / (5000) Córdoba - Argentina**. O por Tel-Fax: 54-51-22-9111. También al E-mail:

sigmund@satlink.com

La grieta y el sótano: Publicación de Comunicación y Kultura, Ediciones del Caminante, Córdoba, año 2, n° 11, Dic. de 1997, 59 páginas.

Con una conocida foto del "Che" en la tapa, este último número de **La grieta y el sótano** se dedica a abordar el tema de la "utopía". Notas sobre Ernesto Guevara y algunos de sus escritos, pequeños relatos de quienes lo conocieron en Cuba como funcionario del Banco Central de Cuba, un breve reportaje a quien fuera uno de sus compañeros en el Colegio Deán Funes; un trabajo sobre la memoria de Eduardo Galeano; un buen trabajo sobre "*El Eternauta*" (la creación de Oesterheld y Francisco Solano López; un excelente informe sobre el trabajo llevado adelante por la Fundación Pedro Milesi y la Biblioteca Popular Bella Vista (en Córdoba). Como en el número anterior, la revista trae unas páginas dedicadas a fichar viejas revistas culturales (nacionales -masivas y no masivas-). En este número se recupera a **Escrita**, dirigida en Córdoba por Antonio Oviedo entre 1980/87. Como siempre esta revista incluye comics, poesía, relatos, y otras yerbas.

Quienes quieran comprar la revista pueden solicitarla en **Casa Lerchundi, Paraná 25 / (5000) Córdoba - Argentina / Tel. 54-51-22-8876**. O bien al teléfono 070-50-9461.

Lengua, nación y territorio en Héctor Bianciotti

por Hugo Rodríguez

En el número anterior, por un error de diagramación, fueron omitidos algunos párrafos de la entrevista de Hugo Rodríguez a Héctor Bianciotti. En consecuencia, reeditamos en el orden correcto partes de la misma.

— De todas maneras creo que una mala novela se soporta mejor que una mala poesía. La poesía exige más complicidad. Encontrar una poesía perfecta que emocione y conmocione es difícil. Borges decía que no escribía novelas porque es difícil escribir más de cien páginas buenas.

— Yo entre la poesía y la prosa prefiero la prosa, la literatura. Yo haría la diferencia respecto de la poesía que puede tener la prosa y la prosa que puede tener la poesía, entre una piedra tallada y una piedra en estado bruto. Cuando uno corta una roca y encuentra el dibujo de un ágata ¿no?, un cuarzo que uno encuentra en un montón de tierra, o el pececito que uno encuentra en una piedra que quedó aprisionado hace cuatro o cinco millones de años.

Pero la poesía que se presenta como poesía, es como una piedra tallada. No tengo nada contra las piedras talladas,

y creo que una de las más grandes formas poéticas es el soneto.

— La poesía es cómplice -como toda literatura-, pero es también una lectura muy difícil. A mí el estudio de Dámaso Alonso sobre Góngora me reveló la diferencia sobre el punto de vista de quien lo hace y quien lo lee. Quiero decir, que más allá de las referencias culturales del lector, el modo de ver de los poetas requiere también un aprendizaje.

— Por supuesto.

— Octavio Paz dice que la gente racional no soporta la poesía, o que en todo caso tiende a la novela y deja de lado la poesía.

— Creo que sí, tiene razón. Yo reconozco que soy racionalista.

— Sobre su última obra en castellano, *El amor no es amado*, en la carta que Ud. me envió me decía que los dos últimos los escribió en francés.

— No, sólo el penúltimo, el último lo escribí en castellano.

— Bueno, no deja de ser sintomático, porque es *la barca en el Neckar*, que es la historia de un traidor. En ese cuento se da una inversión de valores, los elementos para Ud. negativos que normalmente son de orden natural, y aquí—por primera vez, un elemento cultural, la música—, cobra un valor negativo. Y a su vez la doble condición del sujeto, de invasor y traidor...

— Desertor más bien.

— Sí, es más justo. Por otra parte esa deserción del español, la suya me resulta extraña, si bien hay otras situaciones parecidas como referente. Quiero decirle que su manejo del español no era -por cierto- ni elemental ni deficiente. Me extraña desde esa perspectiva.

— No era deficiente pero no pertenecía a ningún país. En Argentina encontraban que no era argentino, y en España que no era español.

— Pero esa extraterritorialidad es común a todo sujeto que pierde ese contacto con su país. En Argentina se le ha achacado a Borges, en España a Goytisolo. Y él mismo reivindicaba este derecho a vivir a medio camino entre Marráquex y New York, y por el contrario redescubre el español tomando distancia de España.

— Sí, pero no es una deserción. Yo luché muchísimo por conservar el castellano.

Hablaría más bien de una invasión del francés y una derrota del castellano.

— Voy a situarlo en un contexto argentino, y con esto no lo estoy enjuiciando bajo ningún aspecto, pero si citamos el caso de un sujeto bilingüe como Borges, que escribió muy poco en inglés.

— Tiene dos poemas.

— Por el contrario tenemos el caso de Cortázar quien tras la distancia y el tiempo continúa escribiendo de una manera muy coloquial, muy próximo al castellano de los argentinos.

— Yo no creo que los argentinos dependan del idioma, creo que sigo siendo muy argentino en otro idioma.

— Yo también, y Ud. lo dice—creo que lo toma de Rilke—: “no hay más patria que la de la infancia”. Borges—cuando vuelve de Europa a Argentina, allá por los años veinte—, decía: “Intentaba ser argentino sin darme cuenta que lo era indefectiblemente”. Pero en su caso ¿no sería más lógico haberse dirigido al italiano, la lengua de sus mayores?

— No, eso se lo explico. Culturalmente y para mi generación, para el ambiente del que yo salía—de inmigran-

tes italianos en Argentina—, el italiano era menospreciado. Y que no me vendían con el cuento de que no había. Había un racismo fenomenal.

— ¡No!, claro.

— ¿Sigue habiendo?

— Sí, sí.

— No, porque en Bruselas un estudiante me atacó mucho porque yo dije eso en una conferencia, un estudiante argentino.

Cuando yo empecé a interesarme por la cultura, Italia era menospreciada, y el centro del mundo, de Europa, era París. Claro, cuando tenía veinte años me puse a estudiar italiano para traducir un escritor que me gustaba mucho, que era Hugo Best. Y luego hubo una especie de Boom italiano en Argentina, en los años cincuenta, donde todo era italiano. La novela, el cine, el neorrealismo, Rosellini, De Sica, Ana Magnani, hicieron por el prestigio de Italia más que Dante. Y de repente la moda fue italiana, sobre todo los hombres. Italia tuvo un prestigio, y llegó por primera vez—porque en Argentina había siempre, debe haberlo todavía—, una temporada de teatro francés y otra de teatro italiano. Llegó, coincidieron de repente en Buenos Aires, uno después del otro. Jean-Louis Barreau y por primera vez, el Piccolo Teatro de Milano con Georgio Streller. Y evidentemente Streller era tan pero tan superior a todo lo francés que se

había visto, que fue una especie de reivindicación de Italia, culturalmente. Y es por eso, en ese momento que a mí me interesaba el teatro, que me fui a Italia, pero no pude sobrevivir.

— Sábado tiene una frase muy linda respecto al racismo de los italianos, dice: “En este país, donde siempre será más importante descender de un carnicero de Biarritz que de un filósofo napolitano”.

— Claro, por supuesto, pero además yo huía del medio, de la familia, de todo ¿Para qué iba a ir a Italia? Corría el riesgo de encontrarlo.

— Hablemos ahora un poco de “El amor no es amado”, que es el libro suyo que me gusta menos.

— Es el libro que le gusta más a la mayoría de la gente.

— A mí me gusta mucho el primer cuento, *Las iniciales*, en que está claro el papel que Ud. le asigna a la mujer como ganadora de la cultura aunque no la produzca, no la haga.

— Lo que yo creo es que la mujer es la que tiene sentido de la realidad, y el hombre no hace más que pose.

— Una cosa que me extraña es que haya tomado una frase de *Albina* para titular el volumen de cuentos.

— No, simplemente me gustaba la frase como título, no quise señalar ese cuento. De allí los cuentos que yo pre-

fiero son *De la melancolía de las perspectivas...*

— ¿“El baile” quizá?

— A Cioran también le gustó. Le digo Cioran porque no es un lector de ficciones. Me gustan *La escaleras del cielo* y el último *Les choses d'ici bas*.

— Un cuento que a mí me gusta mucho es “*Bagheera*”.

— Es un cuento que no le gusta a nadie, encuentran que es un cuento sin emoción.

— Siempre en literatura debe haber un sustrato emotivo, pero cuando el sustrato emotivo es muy evidente es también muy tramposo, se condiciona al lector.

— Incluso había amigos que me habían dicho de no ponerlo porque rompía la unidad del libro.

— Sí, es distinto a los otros pero a mí sus narraciones me hacían temer que su literatura se redujese a la anécdota, se fosilizaran y su literatura fuese sólo eso. Para mí *La busca del jardín* está muy bien dicha, pero dice de un modo evidente lo que estaba solapadamente estaba dicho en los otros libros.

— Hay un momento en que uno se da cuenta que las cosas no han sido dichas y que vale la pena decirlas aunque no sea más que como una conmemoración de ciertos personajes, de ciertas cosas. Quiero decir que Europa no

tiene idea de lo que es América Latina y cada país de América Latina. De lo que han sido los inmigrantes, y para mí era importante en cierto momento, cuando yo me sentí radicado aquí —no digo enraizado—, pude verlo sin miedo. Como hay cosas últimas, hay experiencias que pertenecen a mi vida, no a mi infancia que yo quiero fabular sobre ellas. Es por eso que no quiero volver a Argentina, es como si tuviese miedo a encontrar un desmentido.

Personalmente cada vez desconfío más de la comunicación, no creo que sea posible transmitir lo que uno siente, sino que el lector tenga la impresión que uno ha imaginado algo, que ha encontrado las palabras precisas para decirlo. No es importante que el escritor transmita lo que él piensa.

— Pero lograr eso es transmitir algo.

— Sí, por supuesto, pero quiero decir que mientras más profunda y verídicamente uno trata de expresarse a sí mismo, yo creo que entra poco a poco en la impersonalidad. Es decir uno es uno, cuenta cosas que le han sucedido a uno, pero si uno va realmente al fondo de las cosas, uno está hablando de cosas que le han sucedido a un hombre o a otro. Uno poco a poco desaparece. De algún modo uno es una cámara de ecos.

— Hay un tema que aparece en algunos cuentos de *El amor no es amado*, el tema de *El frío norte*, que

me parece equivalente de esa visión negativa que Ud. tiene de la naturaleza y de la pampa, y que se opone al verano que es la estación en que transcurren sus obras normalmente. Es como si el verano se pareciera un poco al paraíso perdido.

— Sin embargo yo tengo horror del verano, yo escribo cosas atroces del verano: *Tout noir, étouffant*, ¿no?

— Para mí no, normalmente sus obras transcurren, salvo la última, en verano, en vacaciones, en un tiempo de paréntesis. Yo lo vinculaban con su horror por ese mundo elemental y utilitarista de la pampa.

— En las tres primeras no hay nadie que necesite dinero prácticamente y yo me moría de hambre.

— “*El oro de la memoria*” me recuerda a un cuento de Onetti, “*Un sueño realizado*” y también a una película de Orson Wells, “*Mr. Arkadin*”.

— No hay relación salvo la inconsciente. Sustancialmente uno de esos cuentos creo que presenta uno de los temas que me obsesionan, concretamente apoyado, tomado de la realidad y sacado en *Sans la miséricorde du Christ*, que es el tema de la memoria.

Para mí la memoria es fundamental, quiero decir que la memoria es el fundamento, el origen de la inteligencia.

— También el sentido de la vida que es una constante en su obra está en ese cuento.

— Sí, por supuesto. Lo que puede parecer contrapuesto a esa idea, y que yo repito siempre, es que todo tiene un sentido. Que para mí no tiene sentido decir: Murió a los quince años, ¡qué barbaridad!, etc. Creo que si murió a los quince años ha cumplido su destino.

Pero, ¿por qué omite *Sans la miséricorde di Christ*?

— Porque mi nivel en francés no es suficiente para analizar una obra, y sería poco serio de mi parte hacerlo.

— Va a aparecer en castellano.

— Prometo leerlo atentamente.

La entrevista llegó a su fin y coincidió casi con la duración de la cinta. La entrevista o, por mejor decir, la pretendida entrevista se continuó en charla generosa que no termino aún de agradecer al señor Héctor Bianciotti.

NO SE OLVIDEN DE CABEZAS



José Luis Cabezas, Reportero Gráfico.
Asesinado en Pinamar el 25 de enero de 1997

ESTUDIOS

JUN. 1996

7-8

JUN. 1997



La Universidad:

Docencia y Evasión del Conocimiento

Enfoque antropológico del ingreso

Memoria: Tribuna del pensamiento nacional

Cultura andina: género y estructuras de poder

Cuarto Congreso Nacional de Semiótica

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA

El Psicoanálisis en el Siglo

El Psicoanálisis en el Siglo presentó en la Feria del Libro del mes de septiembre pasado la edición 1997 de su publicación destinada a ofrecer variados testimonios de la presencia del psicoanálisis en la cultura; su aparición y sus distintos desarrollos, su actualidad y su porvenir, su relación con otras disciplinas y prácticas sociales. Este número 6 subtitulado con el nombre del creador del psicoanálisis incluye artículos sobre la especialidad tales como: "Jóvenes: síntoma de la cuestión social" por Cristina Quaglia, "Amor, sexo y...

fórmulas" por Alicia Hartmann, "El autista..." por M. de Gauna y G. de Rojas Paz entre otros. Y entre los dedicados a abrir el abanico cultural: "Entrevista a Jorge Lavelli y Antonio Seguí desde París", "Conversando con... Sábat, Andrés Rivera y Lito Cruz" en encuentros especiales. Distribuida en los kioscos de las ciudades más importantes del país, y enviada a numerosas instituciones y bibliotecas nacionales y del exterior, representó una innovación en la serie que aguarda para junio de este año su nueva salida.

Redacción: Obispo Trejo 417 - 7°C - 5000 Córdoba
Tel. Fax (051) 229111 - E-mail: sigmund@satlink.com.ar



BEATRIZ VITERBO EDITORA

España 150, 2000 Rosario, Argentina
Tel. (54) (41) 827560 / 487521
Fax: (54) (41) 261919 / 318240
E-mail: bviterbo@satlink.com

Indice

Presentación	9	Francisco Urondo	181
Cronología	13	Poemas	183
J. R. Wilcock	43	Haroldo Conti	189
La literatura antiperonista de J. R. Wilcock por Daniel Balderston	45	Haroldo Conti: Un humor vagabundo por Claudio F. Díaz	191
J. R. Wilcock: Exilio y Utopía por Judith Podlubne	55	Antonio Di Benedetto	205
El Caos por J. R. Wilcock	69	Di Benedetto y las coincidencias de una temporalidad dislocada por María Paulinelli	207
Poemas	91	Roberto Santoro	213
Rodolfo Walsh	97	Santoro, no negociable (II) por Alejandro Schmidt	215
Rodolfo Walsh y Eva Perón: "Esa Mujer" por John Kraniauskas	99	Poemas	225
Oswaldo Lamborghini	117	Coda	233
Escritura Cautiva por Carlos Gazzera	119	H. G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en los sesenta por Ricardo Von Sprecher. .	235
Néstor Perlongher	129	Tramas Bibliográficas	245
Néstor Perlongher y la cuestión Malvinas: ¿Puede desertar un extranjero? por Andrea Guiu	131	Fe de Erratas	263
Copi	143		
Eva Perón por Copi	145		
Prefacio para la Novela Río de la Plata por Copi	169		

Agradecimientos

Alejandro Schmidt, Juan Carlos González, Rosa Bertino,
Miguel Dalmaroni, Alberto Giordano, Josefina Ludmer,
María Elena Legaz, Mirta Antonelli, Cecilia Defagó,
Carlos Busquet, Santiago Aguirre, Marcelo Cordero,
María Paulinelli, Sandra Contreras, Adriana Astutti,
Horacio Viqueira, Carlos Dámaso Martínez, Saúl Sosnowsky,
Roxana Patiño, Clara Klimovsky, Susana Fiorito,
María Gabriela Simón, Rodrigo Rapela, Pablo Mereshian,
Graciela Pedraza, Carlos Schilling.

Fundación ANTORCHAS

Fundación Facultad de Filosofía y Humanidades (U.N.C.)

Fundación Pedro Milesi - Biblioteca Popular de Bella Vista

Escuela de Letras (U.N.C.)

Servicios de Radio de la Universidad Tecnológica (U.T.N. - RCba)

Servicios de Radio y Televisión (U.N.C.)

Maestría en Literatura Latinoamericana (U.N.C.)

Se terminó de imprimir en la ciudad de Córdoba
en el mes de junio de 1998