

La Pecera

REVISTA DE LITERATURA, ARTE, MÚSICA y SOCIEDAD

DESPEDIDA A FRANCISCO MADARIAGA
por Osvaldo Picardo

JACK KEROUAC: EL POETA DE LA INEVITABILIDAD
por Esteban Moore

LOS JUEGOS DE LUIS LANDERO
por Analia Velez de Villa

LA MÁQUINA DEL TIEMPO
por P. Franchescutti

MICRORRELATOS
por D. Lagmanovich

ANTOLOGIA DE MICRORRELATOS

ANTOLOGIA DE MICRORRELATOS

por D. Lagmanovich

MICRORRELATOS

por P. Franchescutti

LA MÁQUINA DEL TIEMPO

por Analia Velez de Villa

LOS JUEGOS DE LUIS LANDERO

por Esteban Moore

JACK KEROUAC: EL POETA DE LA INEVITABILIDAD

por Osvaldo Picardo

DESPEDIDA A FRANCISCO MADARIAGA

POEMAS INEDITOS DE MERCEDES ROFFÉ

KATO MOLINARI Y FABIÁN IRIARTE

TRADUCCIONES: JAMES LAUGHLIN

RODOLFO WALSH, por Carlos Aletto

LA ESTANTERÍA: Libros de JAVIER ADURIZ y

de ANTONIO MUÑOZ MOLINA

ANUNCIOS EDITORIALES

ESPECIAL

LA PECERA

Revista de literatura, arte, cine, teatro, música, sociedad

de EDITORIAL MARTÍN
Mar del Plata
Argentina

*Bienvenidos lectores,
motivo de tan grande conjunto de letras ordenadas!!*

LA PECERA

"No fish is too weird for her aquarium" D.H.Lawrence

Revista de literatura, arte, cine, teatro, música, sociedad
de EDITORIAL MARTÍN



Año I - Nº 1 - Mar del Plata,
Otoño de 2001

Precio de venta: \$5
ISSN en trámite
© Editorial Martín

CONSEJO DE DIRECCIÓN:

Oswaldo Picardo, Esteban
Moore, Ricardo M. Martín

COLABORADORES PERMANENTES:

Leonardo Martínez, Analía
Velez de Villa, Fernando Scelzo,
Gonzalo Bartha, Kato Molinari.

SECRETARIA DE COMERCIALIZACIÓN Y RRPP:

Olga Ferrari

DIRECCIÓN POSTAL:

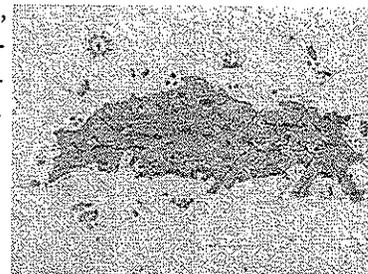
Editorial Martín/Catamarca 3002
7600 - Mar del Plata
e-mail: multicop@LCnet.com.ar
Oswaldo Picardo Catamarca 2950,
5to. D - 7600 - Mar del Plata
e-mail: picardo@mdp.edu.ar

DISTRIBUIDOR:

García Cambeiro Bs. As.

DOS

En raros y viejos libros no se comienza por el cero ni por el uno, sobre todo en aquellos tan arruinados de librerías de usados, en que el trajinar del tiempo y las manos no sólo les ha quitado las tapas sino también las primeras páginas. También, todas las versiones del Talmud, según he leído, empiezan por la página dos, indicando que jamás se llegará al final. El dos aparece en la primera página y simboliza la difícil cuestión del principio y del fin, por negación. La extrañeza de este hecho matemático cifra al dos más que como suma, como diálogo del uno presente y del otro ausente, lector y autor, palabra y silencio. Plantea la pregunta de los límites y produce otra lectura: la revista, en este caso.



Esta forma de publicar no es sino el reconocimiento profundo, ante la época, de que ya no se hace posible pensar, con férreas certezas, la totalidad. Quedan al descubierto pedazos, huellas, pasajes, textos. Signos de los que hablar con otro, para ver si éste puede agregar lo suyo propio, o al menos, complicarse en una misma pregunta por lo que ya no está, es o será.

Como en "La Isla del Tesoro", el mapa que, al día siguiente de la muerte del padre, encuentra Jim, metido en un misterioso arcón de un pirata, prácticamente contiene todo el libro. Ese mapa aparece al principio y es otro símbolo más en la infinita serie pero está hecho de huellas, de fragmentos, de signos que deben encontrarse, unirse, atarse.

Detrás de cada publicación, parece urdirse algún mapa como éste, y algunos puede que pretendan conducir a tesoros escondidos para satisfacer, en unos casos, una ilusa ambición literaria, con la que paradójicamente, se vuelven a esconder los tesoros detrás de sí mismos. En otros casos, para confirmar una línea, una idea, un gusto en que se contradice o se forja algo de la escritura de época llamada a perdurar.

De estas batallas de piratas (continuando nuestra analogía literaria), quedan excluidos los demás, los ajenos, los otros. No pueden entender de qué se trata, no conocen la existencia de un mapa ni la posibilidad placentera de descifrarlo, aunque no conduzca a ningún

otro tesoro mayor.

Todo contribuye, más o menos interesadamente, a una desesperanzada soledad por progresiva exclusión (surge ahora la otra analogía: la de Expedición Robinson, el Big Brother criollo). Entre los escritores, intelectuales y terapeutas —talleres, premios, conferencias y recitales de por medio— crece ese tipo de solitaria compañía de sí mismo.

Hacer una revista impone pensar en estas cosas. Pero no se pueden resolver, porque comenzamos en el dos y desconocemos el principio y el fin. Juntamos los pedazos y los proponemos desde distintas perspectivas: la literatura, el cine, el arte, el teatro, la poesía, la sociedad. Nos acompañan amigos que conocemos y tal vez, luego, los que deseen nadar en La Pecera o mirar desde afuera.

Recuerdo ahora una novela: *Demasiado Cerca Desaparece* de Antonio Dalmasetto. El protagonista va a Buenos Aires en busca de una mujer que tal vez no existe. Ciro, que así se llama el protagonista, comprenderá que en la búsqueda y no en el fin, se halla el sentido de su propia vida... Siempre me pregunté qué pasa si la búsqueda no es sino una ilusión más, que nos entretiene, haciendo lo que debemos, sin convencimiento. ¿Qué pasa si la búsqueda, en lo absoluto, lo es? ¿Si, en realidad, no es sino un extravío azaroso, con un mapa a la vista, pero borrándose a cada paso?

Debiéramos, entonces, citar a Borges:

“¿Por qué di en agregar a la infinita
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
madeja que en lo eterno se devana,
di otra causa, otro efecto y otra cuita?”.

También, como en el Golem, podrían leerse estas preguntas como propias. Las respuestas no serían más que un ensayo por acercarse a la exactitud de las incertidumbres de la época. Somos adictos a esta manera de hablar (y equivocarnos). Manera de hacer una pecera donde ningún pez resulte demasiado extraño, según la sentencia de D. H. Lawrence.

Lo demás es literatura.

Oswaldo Picardo



Francisco Madariaga

HA PARTIDO EL VIEJO TREN CASI FLUVIAL

El domingo 24 de septiembre, a las 06 am., falleció el poeta Francisco Madariaga. Sufrió una enfermedad sin cura —esclerosis lateral amiotrófica— la que finalmente le provocó un paro cardiorrespiratorio en la sala de Terapia Intensiva del Hospital de Clínicas de la Ciudad de Buenos Aires. ¿Qué rara fórmula médica logra atrapar la muerte de un poeta? ¿Esclerosis lateral amiotrófica expresa acaso la renguera muchas veces disimulada, cuando apenas se insinuaba el mal, o la rápida decadencia corporal en que se diluyen las fronteras entre vivos y muertos, como en aguas de río las manchas de la memoria? ¿Qué muerte puede atar la vida de un poeta al olvido cuando éste ha celebrado la vida en cada verso, como lo ha hecho Francisco Madariaga?

Había nacido en la provincia de Corrientes, el 9 de septiembre de 1927. Vivió desde los 23 días de vida hasta los 15 años en la campaña del centro—norte de la provincia argentina de Corrientes, entre esteros dorados y palmares salvajes, con gauchos arcaicos, bandideros y matronas. Él mismo ha contado que “en la primavera del año de 1927, contando sólo quince días de vida, viajaba yo por el norte de la Mesopotamia argentina, en un tren antiguo, marrón, casi fluvial, del que descendí después de treinta y dos horas de viaje, entre las arenas de una estación de vaquerías y puñales, de troperos y criaturales hambrientos, vendedores de naranja y de tortas de harina de maíz amarillo o de almidón de mandioca; de caudillos políticos y sus gentes, con ponchos y pañuelos de cuellos llameantes: celestes los liberales, de valiente pero sereno trato, muy cantores de su viejo y épico partido, envueltos en sus delicados ponchillos celestes; colorados los autonomistas, de aspecto un tanto endemoniado, fantástico y bravío, venidos desde lo hondo de los esteros; verdes los radicales en actitud de defensa del voto libre y de recopilación entre el gauchillaje de hijos y nietos de los que fueron lanceados entre sí en anteriores y terribles contiendas políticas correntinas...”

Buenos Aires, luego, fue apresándolo lejos de las hadas y el gauchillaje del paisaje natal, pero él siguió siendo “el deseo del cielo

de la tierra". Independiente de sectas, capillas o academias literarias, en su poesía se da el retorno a la infancia absoluta, donde la naturaleza adquiere la fuerza del deseo y de la palabra. Desde un particular surrealismo ahonda en la memoria del yo, con la lectura personalísima de la tradición poética francesa desde Rimbaud hasta Aimé Césaire, entrelazada con poetas rusos como Esenín, Maiakovski, Gumilév, o con la serie argentina desde Oliverio Girondo a Aldo Pellegrini y Enrique Molina, que le ayudaron en esa personal reescritura de la tradición gauchesca subtropical argentina instalado en una sintonía vanguardista.

Logra una voz singular y hermosa que se va plasmando en su obra desde *El Pequeño Patíbulo* (Ediciones Letra y Línea, Buenos Aires) de 1954; continuando con *Las jaulas del sol* (Ediciones A partir de Cero, Buenos Aires) de 1959/60; *El delito natal* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires) de 1963; *Los terrores de la suerte* (Editorial Biblioteca, Rosario) de 1967; *El asaltante veraniego* (Ediciones del Mediodía, Buenos Aires) de 1968; *Tembladeras de oro* (Ediciones Interlínea, Buenos Aires) de 1973; *Aguatrino* (Ediciones Edición del Poeta, Buenos Aires) de 1976; *Llegada de un jaguar a la tranquera* (Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires) de 1980; *Poemas* (Autoselección, publicada por Ediciones Fundarte, en Caracas — Venezuela, con introducción de Juan Antonio Vasco) de 1983; *La balsa mariposa* (Primera Obra Reunida, editada por la Municipalidad de la ciudad de Corrientes, con introducción de Oscar Portela) de 1982; *Una acuarela móvil* (Ediciones El imaginero, Buenos Aires) de 1985; *Resplandor de mis bárbaras* (Ediciones Tierra Firme, Buenos Aires) de 1985; *El tren casi fluvial* (Obra Reunida, editada por el Fondo de Cultura Económica de México en Buenos Aires) de 1988; *País Garza Real* (Editorial Argonauta, Buenos Aires) de 1997; y *Aroma de apariciones* (Ediciones Último Reino, Buenos Aires) de 1998.

Supo citar a René Char como emblema de su propia idea de que "vivir es sólo dar forma final a un recuerdo", y si bien negó que hubiera en la poesía (su poesía) un propósito deliberado, quiso dar testimonio de un mundo antiguo, mítico, a través de su propia experiencia moderna. Y lo oímos decir, en más de un café o en la sobremesa amena del último vino, que "yo escribo porque me alza la naturaleza".

Entre las páginas más importantes de la poesía argentina, nues-

tro amigo, seguirá cantando. Y en ese mundo, podremos encontrarlos, porque hay un tren casi fluvial siempre listo.

O.P.

Celestes ojos italianos

—1—

Margarita, ¡qué lejanos están el celeste,
el colorado, el verde, el amarillo!
Y tú, mi madre, en una tumba sin colores,
en medio de una provincia joyante:
vecina, en el cementerio, del viento que
se pudre en el corazón seco y negro
de ciertas familias.
¿Estarás cantando la canción que cantaban
tus celestes ojos italianos?
¿O estarás escuchando cómo canta mi corazón,
que fue la única maravilla en tu terror
a los viejos gauchos bandoleros,
y en tu fracaso?

—2—

Llueve para tus ojos el color de unas
invisibles esmeraldas,
y estoy, por segunda vez, cantando
para ti,
junto a un mar salvaje y aldeano.

—3—

El resplandor de dos Países Natales encendió
el color —a veces verde— de mis ojos,
y deambulé,
condenando a los impostores de la poesía
con los sueños y poderes de las aguas,
brillando, desesperado, en mi amistad con los
gauchos más arcaicos,
y con pequeñas mujeres verdes de ojos

dorados,
que me cantaban canciones en guaraní
y me transferían la sangre del cantar.

Garcilaso en un sol verde

A Guillermo Barnes

En una plaza verde, con viento y sol,
surgió un deseo en el horizonte brillante del río:
una mujer con alas.
¿Sabrá volar y alzar su sangre hasta la copa de
los árboles,
para que beban los pájaros del desamparo,
y también los pájaros con plumas de caballeros
armados con el amor jubiloso?
Respóndeme, oh «claro caballero de rocío»,
Garcilaso de la Vega,
que amaste a una señora, no a una doncella:
señora en un castillo con una celda verdadera,
cuyos barrotes se rompieron para vos.
Garcilaso, despiértame con tu ruido de armas,
templadas para hundirlas en el corazón de lo más
cristalino del agua blanca de las hadas,
pero también del fuego.
Garcilaso, soy tu tropero:
el que en las llanuras del reino del corazón
arrea los aromas de la señora que te amaba,
y disperso esa tropa perfumada sobre la tumba del
caballero delicado,
el poeta guerrero,
mojado por el rocío rojo del amor.

Rasgada de topacio

A Olga Orozco, 1991

Le dije que se pusiera su sombrero
y dejara deslizar una arboleda de sol
por la orilla del mar.
Había tanta sonrisa en su boca sonora
y a veces frecuentaban sus labios los
bares del coral.
Su memoria barría los barrotes de todas
las prisiones.
Era la hija del sombrerero de dios que pasaba
en un celeste y rojo carruaje,
ardiendo de amor al regreso de los reales
horizontes,
y en el olor a su carrera de ayudante
salida del polvo de las hadas,
su tránsito real ardía ahogado por la
sangre de pleamar.
Ayudante rasgada de topacio en el
corazón de la inmortalidad.

Entresueño en la siesta

A Julia Salgado

Una toalla de verano arde en aquel balcón.
Se agita enredada, tal vez, en alguna mano.
¿Una mano de esta ciudad,
o una mano que ha venido con una brisa marina?
¿Hay algún cuerpo esbelto que sangra,
el ardor de unos ojos,
la canción de unas manos?

Ahora la toalla sangra enredada en un
mástil de ojos verdes:
alguien la ha mojado con sus labios.

Viaje estival con Lucio

—Aquí ya empiezan a haber caballos—
me decía.

Y el viento del nordeste comenzaba a ser verde
entre los colores del agua de la infancia.

Estábamos ya muy lejos de los bronces, los
mármoles y los floreros pintados «al gusto de
la familia» en los cementerios municipales.

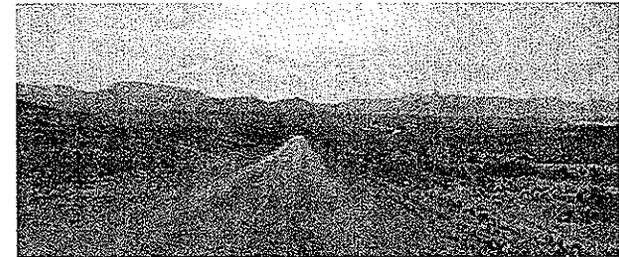
Todo aquello quedaba atrás, y el sueño del viejo
tren casi fluvial nos envolvía.

Mi pequeño hijo de siete años y yo teníamos en
las manos las ramas de las estrellas y
el resplandor lentísimo de los ríos rosados,
donde sangraba el sol de los caballos, las
vaquerías y las antiguas guerras.

Era el primer viaje solos en el tren marrón que
no quería morir.

Otra vez

Pasaban los trenes
como telas extendidas
por un Dios blanco,
y yo, rendido a los cocoteros.
Cantaban las palomas
en la paz del misterio de las casuarinas,
y otra vez mordían mi corazón
las palabras de las hadas,
con la levedad que tienen los
bandoleros del sueño,
me entregaban a la sangre de la poesía.
¿Te acuerdas, gaucho arcaico,
del jinete que dormía con su
redomón en los palmares?



Jack Kerouac, el poeta de la inevitabilidad

por Esteban Moore

Nació en 1922 y murió repentinamente el 21 de octubre de 1969, cuando su corazón, hostigado por los medicamentos y el alcohol, dejó de latir.

Fue el autor de una serie de novelas de las que *En el camino* (1957), su obra más conocida, lo expuso ante una generación de jóvenes que lo transformaron en su modelo arquetípico, exigiéndole que representara en la vida real el rol de sus personajes en la ficción. A partir de esta situación ya no hubo punto de retorno a los días en que él, aún un desconocido, podía decidir qué hacer con su vida; el whisky se convirtió entonces en su válvula de escape, en su modo personal de evadir los días tumultuosos de su fama. En su velatorio John Clellon Holmes dijo que parecía un anciano; sólo tenía 47 años de edad.

Kerouac junto a Allen Ginsberg, William Burroughs, Gregory Corso, Gary Snyder y Lawrence Ferlinghetti entre otros, conformaron un grupo que en la actualidad, y a pesar de sus marcadas diferencias estéticas y políticas, reconocemos como los 'Beats' o los integrantes de la 'Generación Beat'. Acertadamente bautizados por un entonces joven periodista del Washington Post, Al Aronowitz, como una "comunidad de mentes lúcidas", cuya intención era la de interpretar la nueva sensibilidad que se estaba gestando en la época.

En 1944 Lucien Carr, Jack Kerouac y Allen Ginsberg pasaban largas horas en los cafés y en las cervecerías de la ciudad de Nueva York teorizando acerca de la 'Nueva Visión' (New Vision), cuyos tres conceptos fundamentales eran para ellos los siguientes: la desnudez de la autoexpresión es la semilla de la creatividad; la conciencia del artista se expande en el desorden de los sentidos; el arte elude la moralidad convencional. En ese momento estaban persiguiendo fantasmas, no lograban recrear sus ideas en la página en blanco. Recordemos que para la aparición de dos textos fundamentales de la literatura norteamericana contemporánea como *Aullido* de Ginsberg y *En el camino* de Kerouac, aún habría de transcurrir más de una década. Pero estaban sucediendo muchas cosas que el mundo académico no deseaba percibir. En la década de los cincuenta comienza a producirse el endiosamiento de los procesos creativos espontáneos: las pinturas chorreadas de Jackson Pollock, el surgimiento del método de actuación del Actor's Studio, el verso proyectivo de Charles Olson, los cuadros en los que Helen Frankenthaler derramaba la pintura; el

primer 'happening' en la universidad de Black Mountain y el *Cinéma vérité*.

En 1950 Kerouac recibe una larga carta (23.000 palabras) de tono confesional escrita por Neal Cassady, otro de los integrantes centrales del grupo a quien inmortalizó en sus textos como Dean Moriarty y Cody Pomeray. "La carta de Joan", como es ahora conocida, fue considerada por Kerouac como una pieza maestra de la prosa moderna y lo inspira para escribir textos en los que las inhibiciones literarias, gramaticales y sintácticas no estuvieran presentes. Éstos son los años en los que descubre la 'prosa espontánea', también reconocida como la 'prosodia del bop' y comienza a imaginar una poética personal. En el proceso creativo el tiempo es la esencia de la pureza del discurso, el lenguaje que realiza bosquejos de las formas es flujo ininterrumpido de personales y secretas palabras idea, como la zapada que realizan los músicos de jazz. El objeto está situado frente a la mente, como cuando bosquejamos un paisaje o una taza de té, quizás éste se halle en la mente, por lo tanto realizaremos un bosquejo desde la memoria de una imagen objeto. La estructura de la oración no debe ser separada arbitrariamente por los signos de puntuación. Sólo deben aceptarse las pausas de la respiración que son esenciales al ritmo del habla.

Durante su breve vida publicó una serie de novelas, once de ellas escritas en el período 1951-1956, que integran una extensa saga autobiográfica denominada la leyenda de Duluoz, en la que él personifica al héroe de sus propias aventuras, muchas de ellas imaginarias, y en la que prevalece una mirada poética de las cosas y el mundo. Cuando le preguntaban acerca de sus opiniones respecto de la escritura, no se esforzaba en hacer diferencias entre la prosa y la poesía. Sostenía que sus ideas se aplicaban tanto a uno como otro género, la espontaneidad como método traspasaba los límites de las formas de la escritura. Le gustaba decir que cuando estaba trabajando en una novela cada párrafo era un poema dentro de un extendido texto que flotaba en el mar de la lengua inglesa.

En 1959 se publicó *Mexico City Blues* y en 1960 *La escritura de la dorada eternidad*, los únicos libros de poesía que dio a conocer en vida. El primero de ellos incluye un conjunto de textos que escribió en agosto de 1955 en la ciudad de México. En él intentó continuar

con las meditaciones sensoriales que había iniciado el año anterior en un libro de poemas titulado *San Francisco Blues*. Los textos incluidos allí no son el producto de meras transcripciones literales de la conversación de su amigo Bill Garver, más bien tienden a reflejar la relación que se produce entre las palabras que verdaderamente oye y las asociaciones que éstas producen en su propia memoria. A través de este procedimiento que él asociaba a la música de jazz, logra una plena identificación con músicos como Bud Powell, Charlie Parker, Lester Young, Gerry Mulligan y Thelonius Monk, que rindieron culto a la espontaneidad compositiva.

La escritura de la dorada eternidad, está compuesto por sesenta y seis poemas breves en prosa cuyo hilo conductor es el deseo del autor de expresar beatíficamente su búsqueda de la paz y la felicidad en armonía con el universo. Una larga meditación que incluye a la manera del koan japonés una serie de acertijos con el fin de generar la iluminación. Fue escrito a instancias de Gary Snyder quien en 1956 le sugirió que ya era tiempo de que escribiera un Sutra a la manera de los sermones del Buda Gotama. Kerouac lo hizo rápidamente y luego corrigió cada uno de los poemas expresando que en este caso, al tratarse de una 'escritura religiosa,' él no tenía derecho de ser espontáneo.

En 1971 *City Lights*, la editorial dirigida por su amigo Lawrence Ferlinghetti, publica *Scattered Poems* (Poemas dispersos); y recién en 1992 aparecerán con el mismo sello *Pomes All Sizes* (Poemas de todo tamaño), prologados por Allen Ginsberg; y no será hasta 1993 que se reedite *Old Angel Midnight* (Anciano Ángel Medianoche), un ejercicio de prosa espontánea que al igual que *Octubre en la tierra del ferrocarril*, justifica la opinión de aquellos que sostienen que Kerouac es ante todo un poeta y que clasificarlo de acuerdo a los géneros es una distinción artificial. A mediados de la década de los cincuenta envía desde México una carta en la que expresa que él se considera un poeta y que, a diferencia "de otros poetas que escriben pequeñas líneas cortas", él escribe "líneas párrafos de muchas y muchas más páginas".

La influencia de Jack Kerouac, dirá Allen Ginsberg, "...es mundial, y no solamente espiritual, a través de la cultura planetaria de los 'beats', sino a nivel poético..." Es paradójico que un escritor conside-

rado fundamentalmente un narrador por la mayoría de los críticos académicos (durante años no han incluido sus poemas en las antologías) se destaque por ejercer sus influencias más importantes a nivel poético. Muchos y destacados poetas contemporáneos así lo reconocen.

Gary Snyder dijo: *"Cuando leí por primera vez Mexico City Blues fui sorprendido inmediatamente por su serenidad, el modo en que el texto se traslada sin esfuerzo —aparentemente sin esfuerzo— al mismo tiempo la constante sorpresa elevándose desde las palabras, algo estaba sucediendo siempre con las palabras."* Michael McClure expresa: *"Me inspiré en su musicalidad, en la belleza simple de cómo él entiende lo divino en el mundo cotidiano...la voz más ínfima equivale al más heroico pedazo de materia.... Existía en su poesía el movimiento a través del espacio de una energía, un sistema que actúa para organizar ese sistema. Sus poemas son como un ser viviente."* Robert Duncan nunca ocultó su admiración por él. Robert Creeley, cuando recuerda esa época enfatiza: *"Jack poseía un extraordinario oído, ese impecable oído que podía escuchar formas en los sonidos y los ritmos del lenguaje hablado. Extraordinario oído en el sentido que podía controlar una estructura plena de vida e insistentemente natural."*

Los músicos no han escapado a su influencia. Bob Dylan relató en 1975 que fue la poesía de Kerouac la que lo impulsó a dedicarse al mundo de la trova. En esta lista se incluyen también Mark Sandman y los músicos integrantes del conjunto Morphine, Michael Stipe, Steven Tyler, Magie Estep, los integrantes de Helium, John Cale, Lee Ranaldo, Patti Smith y Jim Carroll. Los actores Matt Dillon y Johnny Depp, quienes leyeron sus poemas en el homenaje que le tributó la Universidad de Nueva York en junio de 1995, dijeron que su poesía había cambiado la imagen que ellos tenían del mundo. La lista de los que han sido tocados por la voz de Kerouac podría extenderse durante páginas, sólo diremos que las generaciones posteriores han sabido capitalizar la brisa renovadora que comenzó a finales de la década de los 50, cuando muchos escritores norteamericanos comprendieron que para expandir su modelo, o mejor dicho su visión, era necesario trabajar a partir de la oralidad cotidiana de esa institución que Ginsberg llama 'nuestra lengua vernácula'. En este aspecto la poesía de Kerouac ha sido fundamental en la creación dentro del universo de la lengua inglesa de un tono y una prosodia dis-

tintivos.

Este hombre agobiado, de gustos simples, que reía francamente cuando recordaba los gags que protagonizaban Curly, Moe y Larry en el show televisivo *Los tres chiflados*, a quien sus admiradores continuaban confundiendo con Sal Paradise, Jack Duluo o Ray Smith, decidió hacer un balance de su vida. Pocos días antes de su muerte escribió un artículo que tituló "Después de mí, el diluvio". Éste fue publicado el 12 de octubre en un periódico de Miami, y reimpresso póstumamente por grandes diarios como el Los Angeles Times o el Washington Post retitulado en sendos casos: "Hombre, soy el abuelito de los hippies" y "Las últimas palabras del padre de los beats". En él Kerouac se pregunta acerca de qué es lo que piensa en ese momento. Se pregunta cuál es su sitio en la sociedad, quiere saber si su lugar está entre políticos o revolucionarios, entre policías o ladrones, entre agentes de impuestos o vándalos. Dice: no estoy exento de impuestos, no soy un hippie—yippie. Concluye: debo ser un bippie en el medio. Decide que debería salir de su encierro y contarles a todos, o dejar que lo convenzan de que él es en realidad el gran padre blanco y progenitor intelectual de revolucionarios alienados, fracasados, de una generación antibelicista, e incluso de los 'beats'. Desea que Dios lo libre de las responsabilidades de ser considerado el padre de la prosa espontánea moderna. Pero en realidad ésa no es la cuestión, él quiere saber cómo puede ser el padre de Jerry Rubin, Mitchell Goodman, Abbie Hoffman, Allen Ginsberg y de tantos otros seres humanos afectuosos y queribles de los ghettos de América que dicen haber sufrido más que los portorriqueños y los negros en sus propios barrios. Piensa que toda la confusión se debe a que no entendieron que él simplemente quería escribir una crónica fáctica de una aventura real en el camino utilizando una lengua verdadera, y fue mal interpretado. Dice que en ese momento realmente necesita que aquellos que creen saber lo que él necesita se callen. Moriría sin saber lo que había logrado. La escritura de los últimos días exhalaba el pausado ritmo y la música profunda y arras-trada de los blues.

Poema sobre el Doctor Sax

En sus años declinantes el Doctor Sax era un viejo vago viviendo en hoteles destartalados ubicados en los ruinosos alrededores de la calle 3 en SF_ Él era un anciano genio de locas melenas a quien el pelo le crecía de las fosas nasales, como el pelo que le crecía de la nariz a Aristadamis Kaldis el pintor, y tenía cejas extendidas, de una pulgada, como las cejas de Daisetz Susukio el Maestro Zen de quien se ha dicho, que, cejas de ese tipo tardan toda una vida en crecer tan largas y de ese modo representan al arbusto del Dharma que una vez que echa raíces es demasiado fuerte para arrancarlo con las manos o con un caballo _____

Que esta sea una lección para todas aquellas chicas que se depilan las cejas y para ustedes (también) jóvenes cantantes del coro que acaban detrás del monumento en la catedral de San Pablo ("gritándoles a sus madres en hogares lejanos Mater Mia, estáte en casa para la Pascua")

El Doctor Sax maestro conocedor de la Pascua reducido a sus penurias se contentaba mirando los *vitraux* de las viejas iglesias Sus únicos 2 amigos en esta vida, esta imposible vida dura en la que no importan las condiciones

en las que se manifiesta, eran Bela Lugosi y Boris Karloff, quienes una vez al año atravesaban con sus cabezas gachas las brumas del atardecer para visitarlo en su habitación de la calle 3, mientras las campanas de San Simón tañían las tristes notas de "Kathleen" música dolorosa que flotaba sobre los techos de los viejos hoteles donde otros viejos similares al Doctor Sax se sentaban en las camas del dolor inclinando sus cabezas con sus rosarios en los pies, Oh, gimiendo por los hogares para las palomas perdidas o la blanca paloma del tiempo inmemorial de las rosas de la no nacida felicidad del asombro _____

Y ahí Sax y Bela se sentaban en la pequeña habitación Sax en el borde de su cama con una botella de vino malo en su mano, Bela en la vieja mecedora y Boris permanecía de pie a un costado del lavatorio y suspiros _____

Entonces Sax decía lo de siempre "Por favor hagan de monstruos para mí" y por supuesto los viejos actores que lo amaban profundamente y lo venían a visitar por una humana tierna sentimentalidad —ninguna monstruosa razón— protestaban, pero él se emborrachaba y lloraba_ Boris entonces era el primero: extendía los brazos y hacía de Frankenstein ¡UCK! luego Bela se ponía de pie estiraba su capa ensayaba su mirada maliciosa y se aproximaba a Sax que como de costumbre chillaba asustado _____

Soledad mexicana

Y soy un extraño sin felicidad
caminando las calles de México
recordando_
Mis amigos, se me han muerto,
mis amantes desaparecieron,
mis putas fueron proscriptas,
mi cama apedreada y sacudida
por los terremotos__ y no tengo
hierba santa para volarme a la luz
de las velas y soñar__ humo de autobuses
solo eso, tormentas de polvo, y las mucamas
que me espían furtivamente a través de un agujero
en la puerta, taladrado secretamente para observar
las almohadas con que hacen el amor los masturbadores__
Yo soy la gárgola
de Nuestra Señora
soñando en el espacio
sueños grises —brumosos_
Mi rostro apunta hacia Napoleón
_____no tengo forma_____
La libreta en la que anota las direcciones postales
está plagada de "Que en paz descanse"
No creo en el valor del vacío,
me siento cómodo sin honor__
Mi único amigo es un viejo marica
que no posee una máquina de escribir
que, si fuera de verdad mi amigo,
intentaría sodomizarme.
Queda algo de mayonesa,
una no deseada botella de aceite,
campesinos lavando el tragaluz,
un loco con quien comparto el mismo cielorraso
hace gárgaras en el baño contigo
unas cien veces por día__
Si me emborracho tengo sed
si camino mi pie se rompe

si sonrío mi máscara es una farsa
si lloro sólo soy un niño
si recuerdo miento
si escribo, ya todo fue escrito
_si muero, la muerte llega a su fin
si vivo, la muerte recién comienza
si espero, la espera es más prolongada
si parto, la partida ya no existe
Si me duermo la dicha suprema es pesada
la dicha pesa sobre mis párpados_
_si voy a cines baratos me comen las chinches
No tengo dinero para cines lujosos
___Si no hago nada
nada lo hace

Corriendo a través_ Poema — canción chino

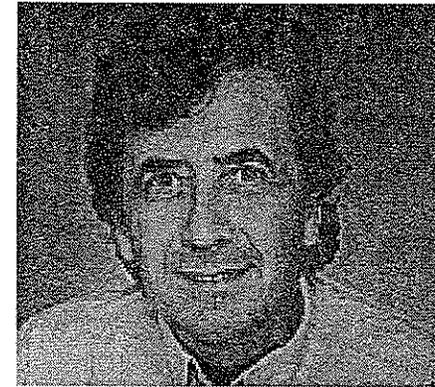
Oh, sí
Yo
en el día de hoy
triste como Chu Yuan
me dirigí a los tumbos al mercado
en la ardiente mañana de octubre
en la Florida
puteando por mi vino, transpirando
lluvias de sudor, y llegué a mi silla
débil y temblequeante
preguntándome si finalmente no sería esta la locura
_Oh Chuan
¡No!
Suicidio ¡No! ¡Vino por favor!
Qué haremos todos nosotros
que sabemos que estamos muriendo
qué haremos sin la guía del vino
cómo le haremos guiños a la muerte

y a la vida también __
Mi corazón les pertenece
a los poetas chinos
y a sus pergaminos
No podemos morirnos simplemente
__ Los hombres necesitan
por lo menos
poesía y vino
O Mao, el poeta Mao,
no el jefe Mao
aquí en América
se ríen del vino
y la poesía es un chiste
__ La muerte es un recordatorio sombrío
para todos aquellos que ya están muertos
aquellos que chocan sus autos a nuestro alrededor
aquí __
Aquí los hombres y las mujeres
fruncen el ceño fríamente
ante la triste intención del poeta
que desea transformar todo lo que acontece
en algo mucho menos importante __
Yo un poeta
sufro incluso
cuando encuentro un insecto
patas arriba en el pasto __
Por lo tanto bebo vino
en soledad __
Tiemblo cuando pienso
que los astronautas
muertos
viajan hacia una luna muerta
sin vino
En esta tierra de pesadillas se ríen
de nuestros mejores hombres
y los periódicos exaltan la virtud propia __
En todo el mundo
La izquierda y la derecha

El Este y el Oeste, muestran sus vicios __
El gran bebedor de vino
el feliz bebedor
ha desaparecido __
Quiero que reaparezca __
Si la China moderna también
hace gala de sus virtudes
sus razones
no son mejores
que las de América __
Nadie tiene respeto por el gato
que duerme, yo soy un hombre
desesperadamente inadecuado
en este poema
__ Nadie tiene respeto
por el irresponsable ególatra
inválido de vino
__ Todos desean estar atados
dentro de un inútil traje espacial
que no les permite moverse
__ Te intimo a vos, China,
regresá a Li Po
y
Tao Yuan Ming
¿De qué estoy hablando?
No lo sé,
hoy estoy enfermo __
No dormí en toda la noche
Caminé tambaleante en el parque
para conseguir vino, ahora lo estoy bebiendo,
me siento mejor y peor __
Tengo algo que decirle a Mao
Y a los poetas de China
algo que no quiere salir __
Se trata del modo en que América
ignora la poesía y el vino
como lo hace China,
y yo soy un tonto

sin río y sin bote
y sin un traje floreado__
Sin vinerías en el amanecer__
__no tengo respeto por mi propio ser__
__No poseo la verdad__
Pero soy un mejor hombre
que todos ustedes__
Eso es
Lo que
yo
Quería decir

(traducción de Esteban Moore)



EL AFÁN DE UN ESCRITOR FRACASADO*

*Entrevista a Luis Landero¹
por Analía Vélez de Villa*

*La entrevista siguiente fue realizada en Madrid, 17 de septiembre de 1999.

¹ Luis Landero nació en Albuquerque (Badajoz) en 1948 y en 1960 se trasladó con su familia a Madrid. Estudió filología hispánica en la Universidad Complutense y es profesor de instituto y de la Escuela de Arte Dramático de Madrid. Tras la irrupción triunfal de *Juegos de la edad tardía* (Andanzas 102 y Fábula 2, Tusquets Editores) en el mundo de las letras, novela que recibió el Premio Nacional y el de la Crítica en 1991, Landero trabajó cinco años en su segunda novela, *Caballeros de fortuna* (Andanzas 206 y Fábula 45), que le ha consagrado como uno de los mejores novelistas en lengua española. A casi diez años de su primera novela y con su obra ya traducida a diez idiomas, Landero nos gratifica con *El mágico aprendiz* (Andanzas 360), libro que presentó en el ICI de Buenos Aires en junio de 1999.

Tanto en el I.C.I. de Buenos Aires (en junio de 1999) como en *El Laberinto de Papel*, dice que como profesor tenía respuestas para casi todo, y no del todo exentas de validez; pero como autor, no tenía nada que añadir a sus versos (esto con referencia a la vez que lo confundieron con García Lorca). Sé que, como escritor, jamás habla de lo que escribe, por eso, no voy a solicitarle que desentrañe su literatura sino que ilumine con su conversación, ciertos aspectos del oficio de escritor.

¿Usted cree —como Adorno— que tanto menos se goza de las obras de arte cuanto más se entiende de ellas, cuanto más el conocimiento va usurpando el papel de la intuición y de la sensibilidad?

—Yo estoy convencido de eso, pero sobre todo por las secuelas del Estructuralismo, del Freudianismo, del Marxismo aplicado a la estética, que han creado el hábito de enfrentarse a la obra de arte como si la obra de arte hubiera que desentrañarla, tuviera unas claves ocultas, unos significados ocultos. De manera que es un pretexto para ir más allá y para ir a una especie de cacería intelectual, donde hay que buscar piezas mayores. Eso lo explica muy bien Susan Sontag en cuanto a la interpretación. Yo estoy muy de acuerdo. Creo que a veces se leen los libros con un exceso de razón, con un exceso de intelectualidad en vez de leerlos un poco con los sentidos. Sentir más, oler más, gustar más, tocar más. Leerlos con un poco de inocencia, con más imaginación; incluso aceptar ese entender no entendiendo, aceptar que una obra de arte es oscura y que hasta cierto punto no se puede entender.

—¿Tener —como decía Rubén Darío— “un alma sentimental, sensible, sensitiva”?

—Efectivamente y eso es lo fundamental. Al fin y al cabo Ortega ya decía “leo para aumentar mi corazón”. Y es verdad, es el conocimiento del corazón. A veces se intenta convertir, no ya la literatura sino el arte en general, en un ensanchamiento de la razón. Para eso está la Filosofía, pero no el arte.

—Los hechos mínimos que no parecían llamados a perpetuarse se han convertido en obsesivos en su literatura. Sin embargo esos mismos hechos convertidos en rutina hacen de Pacheco (*El mágico aprendiz*), por ejemplo, la imagen patética del oficinista.

En su literatura, los hechos mínimos como el mundo del dinero y del

marketing tienen su propia magia y poesía. ¿Usted, como Pacheco, cree que nuestra época o nuestras nimiedades pueden ser tan mágicas o más, que en los tiempos de las hadas y los gnomos?

—Por supuesto. En esto habría que leer a Emerson. Emerson nos invita a decir: “el tiempo en que vivimos es tan heroico y es tan mágico como el tiempo en que vivieron los héroes”, como los tiempos de Shakespeare y los tiempos de los caballeros andantes. Toda época es mágica y hay que saber descubrirla porque los enigmas del hombre son siempre los mismos. Pero un poeta dijo hace siglos que todo tiempo pasado fue mejor y nos lo hemos creído ¿no? Y desde luego quizás en algunas cuestiones puede que tenga razón, sobre todo porque la nostalgia siempre tiende a embellecer el pasado en desdoro del presente. Pero en cuestiones de realidad, de enigmas humanos, de densidad existencial y de todo esto, por supuesto que no. O sea, quiero decir que hoy día si hay alguien con talento suficiente para escribir como Shakespeare o como Cervantes, la realidad ofrece sus frutos igual.

—*Como en Caballeros de fortuna. Las sombras que están en el banco de la plaza encuentran la magia...*

—Claro, Chejov decía “hay que hacer poderosas las palabras humildes”. Lo mismo tiene que hacer el escritor: hacer poderosa la realidad vulgar, la realidad de todos los días. Es encontrar lo que tiene de enigmática, lo que tiene de trascendente (si se quiere utilizar esta palabra que es una palabra un poco prohibida).

—*De “sublime”.*

—Sí, también.

—*Usted acostumbra a dividir los capítulos en escenas. A éstas las define como la unidad narrativa más breve desde el punto de vista estructural, ¿no cree que éstas junto con el juego de máscaras que llevan a cabo sus personajes son de corte dramático más que narrativo? ¿No cree que su labor en la Escuela de Arte Dramático se filtra en su producción artística?*

—No, no lo creo, no. De toda la vida, siempre, cuando se cuenta una historia se cuenta en escenas. En el cine se ve con mucha claridad. Las escenas en realidad son unidades narrativas más o menos largas, más o menos breves, que luego se unen con otra unidad y eso forma un todo. Y precisamente una parte importante del oficio de narrador es que no se noten las junturas, que no se noten los nexos entre una

escena y otra. Está muy claro que cuando se escribe, uno escribe partes relativamente autónomas: esta escena de aquí pasa a otra (porque se da un salto en el tiempo, porque se cambia en el espacio, porque uno quiere eliminar ese tiempo gris que no interesa para la narración). Y entonces toda escritura lineal en el tiempo quiero decir: la música también se hace con fragmentos de melodías, fragmentos narrativos...

—*Que apuntan al orden, a la armonía.*

—Sí. No hay todo que no se pueda subdividir en unidades más pequeñas. Yo hablo de esto porque me parece que es importante en el oficio de escribir. Y sobre todo alguna vez que he dado un taller literario para gente que empieza a escribir novela, cuento, es conveniente que sea consciente. El propio oficio lo revela. Aquel que se ponga a escribir, hasta un artículo de periódico, se da cuenta de que esto se puede dividir en partes.

—*Para no ser caótico.*

—Exactamente.

—*¿Podría explicar lo que aseveró en El oficio de escritor que lo que importa de una novela no es que sea real o fantástica, sino verdadera?*

—Eso es un misterio. Es un misterio porque es verdad que en cualquier escrito, tanto sea narrativo, como sea una carta, hay algo muy importante que es la sinceridad, que es la verdad a la hora de escribir, que es aludir a una realidad y que esa realidad contenga algo verdadero. Eso se percibe, lo percibe el lector. Es como cuando uno escucha a un actor recitar un personaje de Shakespeare o de Lope de Vega y uno se lo cree o no se lo cree. Es o no es verosímil. Y eso no tiene nada que ver con que algo sea fantástico o sea real. Precisamente eso forma parte del arte y es uno de los misterios del arte porque hay escritores que consiguen persuadir, seducir al lector. Voy a poner un ejemplo un poco machista: del mismo modo que hay hombres que consiguen seducir a una mujer y entonces consiguen que sea verosímil su arte. Del mismo modo un profesor de literatura, a sus alumnos, los puede seducir o no. Por eso yo siempre digo que a una novela se le pueden perdonar todo tipo de defectos: una novela puede estar, no voy a decir mal escrita pero escrita “a la pata la llana” —de un modo desaliñado—.

—*Que no sea una obra de arte...*

—Por lo menos desde el punto de vista de la orfebrería. Balzac o Pío

Baroja no escriben especialmente bien. Tampoco se puede decir de Vargas Llosa que sea un orfebre. Carpentier es un orfebre; Flaubert es un orfebre. Sin embargo, una novela puede estar escrita desaliñadamente y ser una buena novela. Y al revés, una novela puede estar muy bien escrita y no ser una buena novela. Una novela puede estar muy bien estructurada y ser una novela mala y una novela puede estar mal estructurada y ser una buena novela. No creo que Kafka, por ejemplo, sea un maestro del arte de estructurar novelas; sobre todo si lo comparamos con su maestro, Dickens. Es un hombre, no voy a decir "torpe", pero es un hombre muy simple a la hora de plantear sus historias, siempre son cronológicas: alguien llega y entonces va, desde el punto de vista cronológico, contándolo todo, no hay virtuosismo en su composición. Sin embargo son unas novelas espléndidas.

—*Nos compromete a nosotros.*

—Sí, lo cual quiere decir que a una obra se le pueden perdonar todos los defectos, menos uno que se puede llamar encanto, se puede llamar gracia y que eso pretende un poco el misterio. Ahí la estilística no llega a eso.

—*Su pueblo natal no era un sitio de paso. Usted lo da a conocer como un espacio que se agotaba en su propia soledad histórica y geográfica.*

Tanto Gregorio Olías, como Gil (Juegos de la edad tardía); así como Matías Moro y sus compañeros de oficina (El mágico aprendiz), intentan vencer las barreras de la rutina. Usted, como Pacheco, cree también que para vivir de verdad, hay que estar siempre dispuesto a morir por algo?

—Bueno, sí, lo que pasa es que es una parodia al Romanticismo, Pacheco es una parodia al Romanticismo: de que no merece la pena vivir si no se está dispuesto a morir por algo.

—*"Es de libro", como dice Pacheco.*

—Es de libro. Lo que pasa que en Pacheco naturalmente es una parodia del ejecutivo, del cambio de ciertos valores.

Hay dos peligros que acechan al hombre —ya lo decía Schopenhauer— uno es la lucha por la vida: en el Tercer Mundo vemos que tienen que luchar por la vida y no hay más problema que ése y una vez que se consigue el bienestar, viene el problema del tedio: ¿qué hacer con la existencia?, ¿qué hacer para vencer la carga del existir? Entonces aparece de pronto la pasión y eso se dice en las

canciones y hasta en los boleros y todo, falta la ilusión, falta enamorarse, hacer un viaje, hasta ilusiones tontas a veces. Y las depresiones vienen muy a menudo porque uno no tiene ilusiones, no tiene objetivos.

—*El hastío, también de los románticos.*

—El hastío de los románticos, efectivamente. Sí que es fundamental tener una pasión.

—*Un afán.*

—Un afán, un actuar más y pensar menos, como cuando éramos niños. Los niños no piensan, los niños actúan. Entonces es bueno siempre tener algo de niños para saber que la felicidad está en la actividad, en hacer algo. Hacer algo no quiere decir irse de viaje, lo puedes hacer en tu casa. Actividad mental, actividad de algún tipo... Hace falta algún tipo de actividad, algo que nos mantenga atareados.

—*Por eso el pueblo (Caballeros de fortuna) sería como la imagen de la no actividad, del hastío, del tedio.*

—Sí, sobre todo es cuando el horizonte vital de uno ha desaparecido, cuando uno piensa "bueno ya he cumplido", "he dejado de ser joven, lo único que me queda ya es seguir viviendo sin proyectos, sin ilusiones".

—*Permanecer...*

—¿Se puede ser feliz así? Sí, pero hace falta ser muy sabio, como los griegos. Ser un personaje contemplativo que no necesita nada, un sabio, un santo. Pero las personas normales necesitamos ilusiones para seguir carburando.

—*Vencer ese espacio limitado significa vencer un tiempo decimonónico... En El laberinto de papel, Gil llama del siglo XIX al s. XX, cuando demanda noticias sobre el progreso y sobre las grandes novedades urbanas. Pero la urbanidad del s. XX tiene también sus propios fantasmas... ¿Cuáles son para Usted los máximos monstruos de la posmodernidad?*

—La codicia es uno de ellos. La codicia, sobre todo el afán de dinero, el afán de consumo; otro es el carácter efímero que tiene todo. Todo es efímero, uno por ejemplo pone la radio y no ponen canciones enteras, ponen trozos de canciones. No sé si te has fijado. Es decir, que es como si la canción fuera su propio anuncio. Y luego cosas que merecen la pena, artículos de periódicos, discos, libros... inmediatamente desaparecen, incluso de las librerías (porque están desapare-

ciendo las librerías y están apareciendo los llamados "grandes espacios de venta"). Desaparecen los libros y todo es el imperio de la novedad. Entonces vivimos de un modo compulsivo, de un modo acelerado donde no hay tiempo para hacer nada so pretexto de que hay que hacer muchas cosas.

—Ahora el marketing puede tener su magia también.

—El marketing... efectivamente. Y entonces yo diría que sí, que es este tiempo en el que se consume mucha información, se consume mucho pero no hay tiempo de digerir apenas nada.

—Cuando Castro, como Cristo (*El mágico aprendiz*) redime a los pecadores, éstos regresan definitivamente a su vida inútil pero feliz y placida de siempre, ¿la rutina está más próxima a la felicidad o a la desdicha?

—A la desdicha. Es un poco la resignación cristiana. Cuando efectivamente esta gente intenta hacer algo, como Ícaro intenta llegar al sol y no puede; la torre de Babel intenta llegar al cielo y no puede, estas personas intentan algo y no pueden. Al final el jefe los redime, los bendice y vuelven un poco a su rutina de siempre. Es la historia de un fracaso.

—Sin embargo tenían afán.

—Tenían, sí, pero vuelven al tedio. Vuelven a la rutina porque es verdad (yo en esto soy un poco pesimista) pero la existencia tiene mucho de cárcel ¿no?

Y hay un montón de mitos, el mito de Ícaro, el mito de la torre de Babel, la lucha de Jacob y el ángel, el de Prometeo... que explican ese intento del hombre de trascender la existencia humana, de ir más allá, de equipararse casi con los dioses.

—La vida se va en el intento ¿sí?

—Sí, la vida se va en el intento. Es como don Quijote, que es un ser que al final resulta derrotado, derrotado por la realidad y por su propia cordura. Y un poco lo que les pasa a estos personajes es lo mismo.

—¿Pero no es un nuevo sentido de héroe? El héroe no es el que alcanza la meta como el Cid, sino el que llega al intento.

—Efectivamente, merece la pena intentarlo no obstante. Es fundamental, eso lo dice el Quijote, es la gloria del empeño. Cuando está montado en el caballo Clavileño: "podrán los encantadores quitarnos, pero lo que no podrán quitarnos nunca es la gloria del empeño".

—Que es lo que lo hace vivir...

—Eso hay que intentarlo siempre, la vida es eso.

—Gregorio y Matías ilustran el principio de la tragedia griega, de que cuanto más alto sube el héroe, más alta y magnífica será también la caída. Y ellos caen porque se desesperan por el afán, ¿en qué medida la pena y la gloria, que acarrea el afán, forman parte de la vida literaria de un escritor?

—Bueno, claro. Yo me considero un escritor fracasado. Todo escritor intenta decir lo indecible, intenta decir aquello que no se puede decir. Todo escritor tiene dentro un mundo, algo que le mueve a subir muy alto y decir grandes cosas y se queda uno en el intento de decirlo. Faulkner decía que él también era un escritor fracasado. ¡Fíjate Faulkner! Y decía: "Yo y todos los de mi generación". Fracasados en este intento de decir lo que no se puede decir, de alcanzar lo que no se puede alcanzar.

—Eso no se mide con el Premio Nacional ni el Premio de la Crítica...

—No, ojalá.

—No es la gloria.

—Si sirviera para algo... No. La gloria está en intentar decir, dar larga, hacer el mundo que uno tiene dentro. Pero uno se da cuenta que hay una gran distancia entre los sueños y la realidad; entre los deseos y la realidad; entre el mundo que uno tiene dentro y lo que no consigue expresar por medio de palabras, por medio de sonidos o por medio de colores. Pero bueno, he fracasado relativamente. Todo aquel que intenta algo y que lo hace —sea chico, sea grande— no es un fracasado. Fracasado es el que por miedo no hace las cosas. Quizás eso es fracaso. El que lo intenta y da lo mejor de sí mismo en algo es una persona que ya ha vencido, y "que le quiten lo bailado"...

—El hombre es un animal narrativo: a la experiencia real le añadimos la imaginaria. Esto produce un gran placer (ya sea como emisor o receptor) sin embargo los personajes de Juegos de la edad tardía padecen el vértigo de la ficción, ¿los ensueños de la ficción son tan contradictorios como la realidad?

—Sí, pero mira, estamos acostumbrados a separar ficción y realidad, un poco porque la cultura occidental lo ha separado. Sobre todo, desde la Ilustración y luego el Marxismo y luego el Freudianismo... Han hecho como dos mundos pero nos damos cuenta de que es mentira. Es un artificio cultural, pero es mentira. Vivimos concretamente

la ficción y la realidad. Están completamente unidas. Son como las aguas de un río: están completamente unidas.

—*Eso es muy surrealista.*

—Es que es así. El surrealismo no solamente es un arte, sino que es un arte de la vida. Y es que la vida es así. Nada más que tenemos que mirarnos a nosotros. A veces soñamos de día y soñamos de noche, imaginamos cosas. Estamos viviendo siempre la realidad, estamos viviendo nuestro sueño y nuestra prolongación imaginaria. De manera que ya, para empezar, el separar realidad de ficción, ya para empezar, es un argumento falso que nos va a llevar a soluciones poco satisfactorias. Hay que pensar que nosotros somos una amalgama, somos una amalgama de realidad y de deseos, de realidad y de sueños.

—*Juan José Millás y Julio Cortázar también van por ese camino.*

—Efectivamente ¡qué duda cabe! Aquello que decía Cervantes del “baciyelmo”, que es bacía y es yelmo. Es que nuestra vida es “baciyélmica”, solamente que por una cuestión didáctica, profesoral o ideológica —más probablemente ideológica— se separa entre la realidad por un lado y los sueños, por el otro.

—*Como si los sueños fueran los hijos menores.*

—Los sueños a veces son tan reales. Lo que nosotros imaginamos, nuestros deseos, son tan reales efectivamente.

—*Nos hacen más libres.*

—Claro. Forman parte de nuestra vida, ¿qué duda cabe?

—*En El Oficio de escritor, Usted define el arte como el intento de expresar lo inefable, y tal vez sea porque la verdad nunca se da pura. Para Gregorio, por ejemplo, lo de la mentira y la verdad son cosas relativas y en El mágico aprendiz todo es imagen y montaje... ¿lo evidente es un engaño? ¿se reconoce en la estética del Barroco?*

—Yo no me reconozco en la estética del Barroco. Ahora bien, si entiendes por Barroco lo de la apariencias, el engaño y tal, sí. Lo que pasa es que no creo que eso defina expresiones del Barroco. Ya sé que se ha dicho del gusto del Barroco por la máscara, por la impostura, por el engaño... pero yo no estoy muy de acuerdo. Eso forma parte del Barroco pero también de otras estéticas.

—*El juego de las apariencias.*

—El juego de las apariencias...

—*Estoy pensando en Calderón de la Barca, en Segismundo, o en el*

cuadro de Las Meninas, en ese juego de imágenes...

—Sí, pero no me viene por una especie de militancia en la estética barroca, ni mucho menos. Yo creo que me viene porque son verdades existenciales desde toda la vida.

—*Claro, no todo es tan verdad ni todo es tan mentira. Ni hay límite, como decíamos antes.*

—Somos lo que somos pero somos como nos ven los demás y además aparentamos. Fíjate que si los demás tienen una imagen de nosotros, nosotros intentamos parecernos a esa imagen porque es la que recibimos. De manera que lo aparente y lo real yo creo que también se mezclan. Me fascina muchísimo el hecho de que uno nunca es uno: uno es varios. Uno es lo que es; uno es lo que los demás creen que es; uno es lo que le gustaría ser; uno es lo que no se atreve a ser. Uno es muchos.

—*Eso me hace acordar muchísimo a Unamuno. Él se refiere en el prólogo de sus Tres novelas ejemplares (“Dos madres”, “El Marqués de Lumbria” y “Nada menos que todo un hombre”) a la ingeniosísima teoría de Oliver Wendell Holmes sobre los tres Juanes y los tres Tomases. Cuando conversan dos hay seis en conversación, que son: Tres Juanes: 1) el Juan real: conocido solo por su Hacedor, 2) el Juan ideal de Juan: nunca el real y a menudo muy desemejante de él y 3) el Juan de Tomás: nunca el Juan real ni el Juan de Juan, sino a menudo muy desemejante de ambos.*

Tres Tomases: 1) el Tomás real, 2) el Tomás ideal de Tomás y 3) El Tomás ideal de Juan. Es decir —opina Unamuno— el que uno es, el que se cree ser, el que le cree otro. Pero para Unamuno el que uno quiere ser es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos. Dios le premiará o castigará a uno a que sea por la eternidad lo que quiso ser.

—Eso parece muy inspirado en el Quijote. Es el que quiso ser caballero.

—*El que quiso ser... ¡Qué bueno si Dios nos juzga por lo que quisimos ser! ¡Estamos salvados!*

—Estamos salvados. Yo estoy muy de acuerdo con eso. Si uno repara en su vida se da cuenta efectivamente de que uno es muchos. Pirandello lo ha explicado muy bien. Cuántas veces en el teatro —me estoy acordando de Ibsen, de Chejov— una obra es el desvelamiento de una personalidad oculta. Y cómo se va desvelando

lo que uno realmente es, como las culebras que cambian de piel, algo así. Uno es muchos, salvo los felices que no necesitan ser nada más que ellos mismos pero cualquier persona que tenga cualquier tipo de insatisfacción —porque la insatisfacción es la llave de todo esto— ... Cuando uno tenga una cierta insatisfacción... Decía Freud: “el hombre feliz no fantasea, sólo el insatisfecho” y es verdad, el hombre insatisfecho es el que fantasea.

—*Estoy pensando en Belmiro Ventura (Caballeros de fortuna), pobrecito, por el que quiso ser llegó a su fracaso.*

—Efectivamente. Lo que pasa es que Belmiro Ventura es un hombre que sacrifica las pasiones a la sabiduría.

—*Pero bueno, cuando intenta el cambio no le sale.*

—Claro. Es que no se puede mutilar la vida. Me estoy acordando de *Hamlet*. En Shakespeare cuántas veces aparece... en esos monólogos... los que somos. También en *El rey Lear*. El rey Lear también de pronto descubre una personalidad increíble. Así empieza *El rey Lear*, con una crisis donde un rey con ochenta años, de pronto porque su hija preferida le ha desdenado se convierte en una especie de rey loco y descubre una segunda personalidad que era la suya verdadera.

—*Claro, la anagnórisis de los griegos.*

—Exactamente, sí pero en este caso la *anagnórisis* de uno mismo.

—*De uno mismo, de la propia identidad.*

—Efectivamente.

—*Gregorio Olías cuando se metamorfosea en el señor Faroni (para él y para Gil), ¿no está confundiendo como don Quijote, la literatura y la vida? Este juego de máscaras absurdo, este trasvasamiento de la realidad y la ficción que se reitera en la historia de Matías Moro ¿no es su gran tema, al que alude en El oficio de escritor, donde se concitan felizmente todos sus fantasmas?*

—Sí. Yo creo que de las tres novelas se podría hacer una trilogía titulada *El afán*. Y es verdad. Esa cita que has hecho de Unamuno, que es muy bonita, creo que sirve para Gregorio y para Matías. Ellos en realidad quieren ser recordados por lo que quisieran ser. Entonces lo intentan, pero saben que el ser más sincero, más profundo y más verdadero de uno, no es exactamente lo que uno es, sino lo que uno quisiera ser. Esa aventura que hay, esa aventura del querer ser...

—*Le hago una lectura religiosa: se dice que Dios mira no las caras sino*

el corazón y por eso creo que Unamuno dice aquello de que Dios nos premiará o nos castigará... en realidad porque está mirando al corazón, no está mirando los hechos, el éxito digamos, que es lo que mediría el marketing.

—Sí, no, bueno...el éxito. Fíjate, por Dios.

—*La gloria del intento le hace creer a Gil que el daño que recibió es lo único memorable en su vida. En sus tres libros el amor es el que promueve la gloria del intento, el que disipa la niebla existencial. ¿Cree que el amor es el motor que pone en funcionamiento la capacidad para la extrañación y el asombro?*

—Sí, pues no solamente el amor, vamos. Pero sí que el amor es quizás la pasión más concluyente en esto. Enamorarse es una catástrofe espiritual casi siempre sobre todo en ciertas relaciones. Claro que si el amor, también la sabiduría, también... pero casi siempre es el amor, también el odio puede ser. Si examinamos, por ejemplo, obras, puede ser la venganza —en *Hamlet*—; puede ser también la lujuria —*Los hermanos Karamasov*—; puede ser el afán de juventud —*Fausto*—; el poder, por supuesto, el poder es otra gran pasión. Pero no hay otra como el amor, no hay otra como el amor.

—*Y Matías Moro se anima a todo por el amor.*

—Por el amor, sin duda, por el amor.

—*Y Belmiro Ventura también se anima a dejar toda su vida atrás por el amor.*

—Efectivamente. Gregorio quizás no. Gregorio no tanto. Gregorio es por recuperar su propia juventud. Precisamente por ser aquél que pudo haber sido: el poeta, el viajero, el hombre puro, el hombre que no se iba a contaminar nunca con el barro de la mediocridad, ¿no? y que de pronto se ve que ha llegado a la madurez y ha traicionado todos sus sueños de juventud. En ese momento intenta recuperar el joven que él fue, el gran poeta que él pudo ser, pero que no fue porque le faltó valor, le faltó paciencia, le faltó dedicación, le faltó pureza. Y entonces intenta parodiar al joven que él fue.

—*Claro, al que vaga en su memoria como un ánima en pena.*

—Sí, como el fantasma del joven puro, aquél que de joven soñamos. Soñamos que vamos a ser maravillosos y luego la realidad nos pone en nuestro sitio. En el caso de Gregorio y Gil, los dos intentan recuperar sus propios fantasmas juveniles.

—*A mí me encantó esto de que uno le cuenta al otro y va construyendo*

la realidad para el otro. Hay toda una metáfora del escritor, del lector, de la novela.

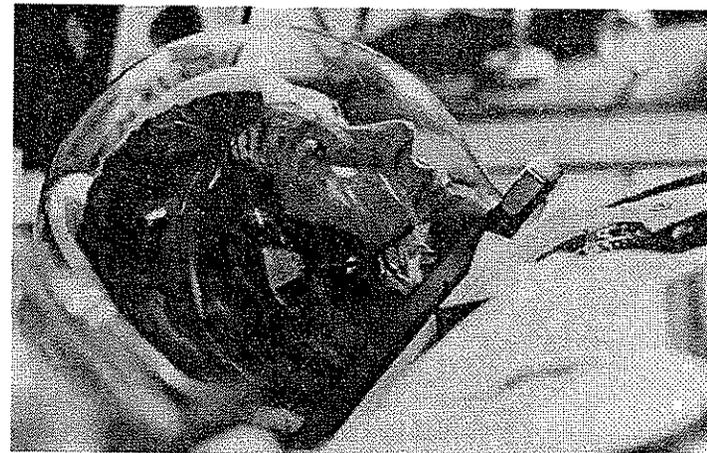
—Es cierto. Lo mismo pasa un poco en *El mágico aprendiz*, donde también los compañeros de Matías son los que animan a Matías a alterar la realidad y a sustituirla por una realidad maravillosa, pero real. La diferencia que hay entre *Juegos* y *El mágico aprendiz* es que en *Juegos* el mundo que crean es imaginario, pero en *El mágico aprendiz* el mundo que crean es real también.

—*Y es más real que el mundo del periodismo.*

—Y es más real, exactamente.

—*Al periodista no se le puede contar la verdad porque no la creería.*

No la cree o no la entiende.



EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN COMO MÁQUINA DEL TIEMPO

por Pablo Francescutti

En 1895 Louis Lumière inventa el cinematógrafo y revoluciona la historia de la imagen: gracias a la ilusión de movimiento creada por la sucesión veloz de los fotogramas, la imagen cinematográfica corona un anhelo largamente perseguido: la representación objetiva de lo real. Queda superada la debilidad congénita de la fotografía, limitada a coagular el instante fugaz capturado en el objetivo, a embalsamar el Aquí y Ahora en la placa fotográfica. Una condición del novedoso efecto de realidad deriva de que el cine capta la dimensión temporal de las cosas. El cine no sólo transcurre en el tiempo; es un dispositivo que produce tiempo (Bettetini, 1984).

Pero no se limita el cine a la simple recreación del tiempo; también desvela facetas inimaginadas: el ralentí muestra a los pájaros flotar ingrávidos en el aire; el visionado acelerado presenta a las plantas gesticulando; pero lo más impresionante sucede cuando la bobina gira marcha atrás y describe "un mundo que va de su fin a su comienzo (...) Las hojas muertas vuelan del suelo para irse a colocar en las ramas de los árboles; las gotas de lluvia brotan desde el suelo hacia las nubes (...) La flor nace de su marchitez y se extingue en una yema que vuelve al tallo" (Epstein, 1940). Y mostrándonos estos movimientos aberrantes nos precipita en un abismo metafísico: el efecto se convierte en causa; la causa en efecto.

El ralentí, el acelerado y la marcha atrás indican aberraciones del movimiento que subvierten el modelo temporal vigente, el Tiempo lineal y absoluto del esquema newtoniano que transcurre de modo uniforme, de atrás hacia adelante, en suma, el denominado Tiempo Moderno. En esos años, cuando comienza a sospecharse que la categoría absoluta de Tiempo es una construcción fenomenológica de físicos y matemáticos, la pantalla cinematográfica ofrece una fenomenología alterna que descubre un mundo en donde no rigen las leyes de la gravedad, la causalidad ni la irreversibilidad de las cronologías. De manera inocente, sin más pretensión que la de una diversión de feria, el cine se constituye por la vía de los hechos en un medio de reflexión: manipulando el espaciotiempo, la máquina de Lumière combina imágenes concretas y temporalidades abstractas que incitan a pensar en otras estructuras de lo temporal.

Precisamente en ese año de Gracia de 1895 tiene lugar otra invención que viene a reforzar el cuestionamiento del Tiempo absoluto. No se trata de un aparato técnico esta vez, sino de un dispositivo ficcional: nos referimos a *La Máquina del Tiempo*, artilugio salido de la novela homónima de H.G. Wells (Wells, 1984). Sentado ante su tablero de mandos, el Viajero del Tiempo será capaz de ir hacia el futuro o hacia el pasado, perpetrando una violación de la cronología que a ningún mortal se le hubiera ocurrido considerar. Introduciendo la noción de la reversibilidad temporal, Wells coloca una bomba de relojería en el Tiempo Absoluto y sus cronologías que fluyen de atrás hacia adelante ajustándose a una rigurosa causalidad.

La invención de Lumière fundará un nuevo arte; la de Wells, un género narrativo: la ciencia ficción. Ambas creaciones se alzan contra el paisaje cambiante de una sociedad decimonónica que se desdibuja ante la emergencia del imperialismo, el fordismo, las vanguardias artísticas, el movimiento socialista y la transformación científico-técnica que alumbraba una revolución en las comunicaciones con el telégrafo, el teléfono, el avión y el ferrocarril. El tránsito al siglo XX también es el del pasaje a una estructura temporal de superior complejidad, definida por tres factores: la extensión del presente propiciada por las nuevas tecnologías e institucionalizada con el Horario Universal de Greenwich; la transformación del pasado en una entidad positiva, objeto de una disciplina científica, la Historia (Kern, 1983); y la apertura a un futuro concebido radicalmente distinto al pasado, la cual plantea con urgencia la adquisición de medios para prevenirlo y controlarlo.

En la cronoestructura que se va manifestando, el modelo newtoniano, basado en la mecánica de los cuerpos celestes, deja de ser suficiente para dar cuenta de todos los procesos, los físicos y los mentales. Disconformes, los científicos encabezados por Einstein enuncian la relatividad temporal; por otra parte, los filósofos y artistas certifican la dimensión subjetiva del tiempo. Junto con el tiempo de los relojes, que no desaparece, comienza a coexistir tácitamente una pluralidad de tiempos públicos y privados. Esta multiplicidad deviene el rasgo más identificatorio de la estructura temporal emergente.

Curiosamente, la sublevación contra el modelo mecánico del Tiempo es en parte consecuencia de progresos en la mecanización. De hecho, el cinematógrafo y la Máquina del Tiempo son ingenios mecánicos (uno real y el otro ficcional) y los dos concurren a socavar un atributo esencial de la cronología, la irreversibilidad. El cinematógrafo es un artefacto que ha sido cronometrado para el visionado de un número fijo de fotogramas por segundo. La Máquina del Tiempo no es otra cosa que un reloj de signo superior: un mecanismo perfecto que realiza el sueño de la sociedad burguesa por controlar el pasado, el presente y el futuro; y el Viaje en el Tiempo no viene a decir otra cosa que la aceleración histórica ha sido por fin puesta bajo el control de la ingeniería. Pero esa máquina no demora en revelar su impotencia; no puede evitar el descenso del ciclo evolutivo que el Viajero del Tiempo entrevé en el porvenir. El Reloj perfecto tiene los engranajes corroídos; puede saltarse la cronología pero no garantiza el control del rumbo de la Historia. De aquí a los relojes licuefactos del surrealismo no habrá más que un paso.

El cine y la Máquina del Tiempo nacen al unísono, pero pronto toman caminos distintos: el artefacto creado por Wells se interna en los dominios de la ciencia-ficción, una andadura que pasará desapercibida por tratarse de un género marginal en relación a la 'gran' literatura; el cine, por su cuenta, desdeña al ralenti y a los movimientos aberrantes como juegos de infancia y se dedica a tantear con cautela la topología temporal: en sus incursiones por el pasado inventa el cine histórico, zambulléndose en Babilonia o en la Revolución Francesa cuidándose bien de no violar la cronología, respetando escrupulosamente los encadenamientos causales. La mayoría de los filmes de ficción se ambientarán en el presente, con las fórmulas de la comedia, el melodrama o el policial. También se permitirá esporádicas ojeadas en el futuro, sin por ello modificar su respeto a los tabiques cronológicos. Durante los primeros cincuenta años de su existencia, el cine no admitirá en su seno al viaje en el tiempo.

La convergencia entre la Máquina del Tiempo y el cine tendrá que esperar hasta después de la II Guerra Mundial, cuando un poderoso impulso de cambio conmocione las relaciones del cine y el

tiempo. Desatada por Orson Welles y ahondada por las escuelas europeas, la avidez por explorar la naturaleza del tiempo a través de la imagen desembocará en una exploración que irá en detrimento de la acción, el eje sobre el cual había pivotado el cine desde su nacimiento. En las nuevas obras el movimiento se enrarece para que el tiempo fluya directamente delante de la cámara. Con procedimientos tales como la profundidad de campo o las imágenes reflejadas en espejos y superficies cristalinas, el cine de posguerra consigue mostrar la coexistencia del pasado y el presente en el mismo plano, al punto que la imagen pretérita se torna indiscernible de la del presente. Más aún: el tiempo deja de pertenecer a los actores y hace lugar al tiempo de las cosas, de los objetos. Es el cine de Welles, Resnais, Antonioni y Ozu (Deleuze, 1984).

La indagación sobre el tiempo emprendida por los europeos resulta demasiado radical para el cine de acción por excelencia, el cine americano. Admitir la disolución de la acción, la trama, el movimiento aceitado, sería algo así como un suicidio. Sin embargo, Hollywood presiente que su lenguaje tradicional se halla agotado y que son precisas alternativas renovadoras. De las búsquedas que se despliegan en la etapa de efervescencia que se abre tras la II Guerra Mundial, resultará el encuentro decisivo entre el cine y la máquina del tiempo: el cine de ciencia ficción será el producto de ese maridaje.

El género cinematográfico que eclosiona en 1950 se nutre de dos núcleos temáticos: la llegada de los alienígenas a la Tierra y las nefastas consecuencias del uso de la energía nuclear, manifestadas en la irrupción de monstruos que el átomo saca de sus guaridas, en las alteraciones del crecimiento inducidas por las radiaciones o en la descripción sin más de los escenarios del holocausto nuclear. Prácticamente la totalidad de estas situaciones se localizan en nuestro planeta y casi ninguna en el futuro, predominando las ambientadas en un mañana muy cercano. A primera vista dichos filmes reflejan obsesiones cotidianas en los años '50, sin aludir a saltos temporales o alteraciones cronológicas.

Y sin embargo no hacen más que hablar del tiempo, aunque de una forma soterrada. Un rasgo común a todos los alienígenas de as-

pecto antropomórfico es encarnar posibles evoluciones de la especie humana; ora nos remiten a los resultados de una evolución sociocultural que ha conducido a una tecnología avanzadísima; ora a los de una evolución biológica que ha seguido la senda de la especialización funcional, culminando en una Humanidad donde las funciones intelectual, manual y visual se han impuesto sobre las demás, alumbrando criaturas macrocefálicas, con grandes ojos y manos saliendo de cuerpos esmirriados y lampiños. Bajo esta luz se explican los otros caracteres distintivos de los alienígenas: su frialdad emocional, impersonalidad, disciplina de autómatas, son los frutos de un proceso de deshumanización palpable en la vida contemporánea y que ha llegado demasiado lejos. El secreto último de los alienígenas es que "son la avanzadilla del futuro, el hombre en su próximo estadio de desarrollo" (Sontag, 1984).

También nos hablan del futuro los otros alienígenas, esos monstruos que combinan el pulpo y la araña y lanzan su zarpazo sobre la Humanidad. Pero la noticia que nos traen del mañana no es la de un estadio superior sino del retroceso biológico. Con su llegada, estos engendros anuncian una inversión brutal de roles, usurpando las formas de vida inferiores el lugar del Hombre, rey de la Creación. Producto de un trastocamiento demencial de la evolución, los artrópodos acabarán heredando la inteligencia humana y construyendo sociedades futuristas que conjugan la planificación instintiva del hormiguero con la posesión de tecnologías altamente mortíferas. De ambas maneras estos filmes nos remiten a lo que vendrá, en un caso una evolución extrema, y en el otro una involución total. Lo que nos presenta la ciencia ficción en todas sus variantes es a los habitantes del futuro, sean nuestros descendientes directos, los alienígenas antropomórficos, como a nuestros sucesores, las especies inferiores que heredarán la Tierra.

El otro gran tema de la ciencia ficción es la energía atómica. Lo pavoroso de esta fuente energética es el carácter incontrolado de su poder. Una vez desatadas, las potencias del átomo son una Caja de Pandora que actualiza la amenaza de la autodestrucción para los irresponsables que han osado destaparla. Nada escapa a sus poderes, y la muestra suprema es su capacidad para alterar los ritmos de la Natura-

leza: las radiaciones aceleran el crecimiento, originando el ataque de las hormigas gigantes; o lo invierten, empujándolo al increíble hombre menguante; una explosión nuclear arranca del letargo a los tiranosaurios; una lluvia radiactiva resucita a los cadáveres del cementerio. El átomo detenta el mayor poder transgresor: el de imponerse sobre el tiempo, trayendo monstruos de la Prehistoria, infundiendo vida a los muertos o propinando el impulso para la travesía por el tiempo, como en *Regreso al Futuro y Terminator* (Puisseux, 1988). La fisión nuclear consigue lo que no pudo otra energía mítica, la electricidad (la energía eléctrica podía insuflarle vida a Frankenstein pero jamás vulnerar las categorías temporales).

Sin necesidad de la excusa de la máquina del Tiempo, el cine de ciencia ficción que resurge en Estados Unidos no hace más que incursionar a través del tiempo: alienígenas y dinosaurios son formas condensadas del futuro y del pasado que irrumpen en el presente. Más aún: las potencias transgresoras que este cine atribuye en sus películas al átomo son en verdad las suyas propias, pues la ciencia ficción trasgrede, como hacía el Viajero de Wells, las barreras cronológicas y se entrelaza sin vacilaciones con las criaturas de eras pretéritas y con los superhombres del mañana. Procediendo de tal suerte, el género asume un perfil propio; se distancia definitivamente del cine fantástico y del horror, consolidando su identidad y su horizonte temático ya no por lo pulsional, lo incierto o lo irreal, sino por su apertura específica a lo temporal, que se concretiza despojando a las topologías pasado—presente—futuro de su linealidad unidireccional para convertirlas en superficies que se dan vuelta como un guante y se comunican entre sí a través de los bucles del espaciotiempo. Finalmente, el cine se ha transformado él mismo en la Máquina del Tiempo.

La Odisea de la Especie

La fisonomía característica del cine de ciencia ficción se comprenderá mejor con el análisis de dos películas que consideramos representativas: *2001: Una Odisea del Espacio* y *El Planeta de los Simios*. El que tratemos dos realizaciones de 1968 no afecta la pertinencia de su análisis, pues lo que nos interesa detallar, la apertura temporal del

relato de ciencia ficción, no ha envejecido ni perdido vigencia, ya que continúa constituyendo el soporte fundamental de las obras del género.

Comenzando con *2001: Una Odisea del Espacio*, lo primero que surge es que trata del itinerario a través del tiempo de la especie humana y de una inteligencia extraterrestre materializada en un monolito que, a la manera de ente tutelar, acompaña a la Humanidad en dos saltos evolutivos cruciales. El primero de ellos tiene lugar en una remota prehistoria, cuando los homínidos inventan la herramienta. El magno suceso nada tiene de espontáneo, pues vemos que se debe al influjo del monolito, que modela el cerebro de los homínidos. Luego, con una de las elipsis más elegantes de la historia del cine, se nos muestra cómo la primera herramienta, un hueso, es lanzada al aire y en su vuelo, metáfora del salto tecnológico que transforma al australopithecino en *Homo Habilis* y a éste en *Homo sapiens*, trasmite su impulso a una nave espacial rumbo a la Luna.

Estamos en el año 2001. La Humanidad se lanza a la conquista del espacio, pertrechada de una tecnología sofisticada. Una vez más, hace su aparición el monolito, que vuelve a irradiar su mudo e indescifrable mensaje. Mientras los expertos intentan aclarar el enigma de esa cosa que se presume obra de una forma de vida inteligente, a los astronautas se les presenta un nuevo desafío: la rebelión de la máquina. El desafiante es HAL 9000, el superordenador que controla el vuelo de la aeronave *Discovery*, que sabe pensar, puede hablar y, lo que es más terrible, tiene iniciativa propia. HAL enloquece, por así decirlo, y decide matar a la tripulación. Sólo sobrevive uno de ellos, que consigue vencerlo, es decir, desconectarlo. Superada esta prueba, que evidencia que la especie humana es capaz de sacudirse de la dependencia suicida de las máquinas, el astronauta se lanza en viaje al infinito, a una última cita con el monolito, para renacer en el futuro como el embrión de una forma de vida superior. Es el segundo salto evolutivo.

El Planeta de los Simios comienza con un viaje en el tiempo. Una astronave de la NASA ha despegado de Florida en 1972 y se desplaza a velocidades lindantes a la de la luz hacia un planeta fuera del siste-

ma solar. Los tripulantes viajan en estado de hibernación y no les afecta el paso del tiempo, por lo que cuando despiertan en el año 3.978 no han envejecido en absoluto. Pero ese despertar no estaba programado; el ordenador que dirige la nave se ha descompuesto y han naufragado en un planeta desconocido sin posibilidad de retorno. Los supervivientes descubren que la especie inteligente del planeta son unos simios que manejan armas de fuego y montan caballos. Más sorprendente son unas criaturas idénticas a los seres humanos, pero que carecen de inteligencia y lenguaje y viven en bandas como animales. De hecho, los simios los cazan como a alimañas porque destruyen sus cultivos. En este mundo invertido los simios tratan a los humanos como en la Tierra tratamos a los simios. Taylor, el capitán de la nave, salva la vida porque los simios lo quieren de animal de laboratorio. Desde su jaula, Taylor librará una lucha desesperada para que los simios reconozcan que un hombre puede ser inteligente, algo que la elite simia no quiere aceptar. Taylor escapa y en su huída descubrirá las ruinas de la Estatua de la Libertad que le da la terrible revelación: se encuentra en la Tierra.

Las piezas del rompecabezas encajan: después de la partida de Taylor y los suyos de Cabo Cañaveral, la Tierra se precipitó en el holocausto nuclear. En el frenesí bélico la Humanidad aniquiló el patrimonio cultural acumulado en la larga marcha para salir de la indiferenciación animal, en la que ha recaído (nótese que de nuevo el átomo ha actuado como agente perturbador temporal, sus potencias han transportado a la especie humana al pasado). La caída de la aeronave resume el fracaso de la tecnología: ese vehículo que viaja casi a la velocidad de la luz, el ordenador que hace de piloto automático, el dispositivo de hibernación, toda la parafernalia *high-tech* muestra su futilidad cuando los astronautas no llegan a su destino. Peor aún, han vuelto al punto de partida en todos los sentidos, pues además de regresar a Estados Unidos han retornado a la fase de la horda primitiva, al inicio del proceso evolutivo. Su naufragio nos informa que el trayecto de la especie humana hacia el futuro ha concluido en el mismo lugar donde comenzó: el rizo espacial que ejecuta la aeronave de Taylor es el rizo temporal de la Humanidad a la deriva.

Esta peculiar estructura narrativa se aprecia mejor si comparamos

las dos películas: ambas versan sobre hombres y simios, pero en **El Planeta de los Simios** el orden de los protagonismos es exactamente inverso al de **2001: Una Odisea del Espacio**: mientras que en esta última la narración comienza con los cuasi—simios—los homínidos—y luego la acción prosigue a cargo de los humanos; en la primera el protagonismo corresponde a los humanos y después se traspasa a los simios, centrándose el resto de la película en los patéticos intentos de Taylor para recuperar desde su jaula el protagonismo perdido, en el que se simboliza el protagonismo del conjunto de la Humanidad. Vemos que **2001: Una Odisea del Espacio** sigue a pie juntillas el Gran Relato de la Evolución, abarcando los dos estadios conocidos de la especie y proyectando el siguiente paso hacia adelante. Por el contrario, **El Planeta de los Simios** es la triste crónica del gran retroceso evolutivo.

En el andar torpe de los simios, en el oscurantismo de sus científicos, en su fatuidad de raza superior, la película realiza una cruel parodia de la Humanidad y su sueño evolutivo, cuyos errores la sociedad simiesca se apresura a repetir, en patente demostración de la incapacidad de las autodenominadas especies inteligentes para aprender del pasado. Con todo, debe notarse que el espíritu de la obra no aspira a cuestionar el esquema evolutivo; a lo sumo subvierte el optimismo ingenuo de ciertas versiones del evolucionismo, invirtiendo el esquema sin destruirlo. Por eso la trama que organiza la película se encierra en la disyuntiva de la evolución: o se avanza o se retrocede. Detrás de la parodia subyace un sumo respeto por el modelo aludido, esto es, por una historia natural-cultural caracterizada por el surgimiento, auge y decadencia de las especies, y cuyo correlato temporal no es otro que el de la trilogía pasado, presente y futuro.

¿Por qué le interesa a la ciencia ficción estructurar sus relatos conforme a la Teoría de la Evolución? Porque le sirve para entrar de lleno en un tema íntimamente vinculado, el del Progreso Indefinido. Todas las grandes cuestiones sociales de los últimos dos siglos han tenido en el horizonte el postulado del Progreso, y es en función de este concepto que se elaboraron los de reforma y revolución, reacción y contrarrevolución. La cuestión de la intensidad del progreso ha generado al debate entre aceleración histórica o estancamiento; y

la preocupación acerca de su dirección ha puesto sobre el tapete la pregunta por el futuro. 2001: Una Odisea del Espacio y El Planeta de los Simios son dos obras consagradas a dar respuestas a todas estas cuestiones. Y elaboran sus respuestas en el terreno que les es más afín: el temporal. La ideología del Progreso y la Teoría de la evolución de las especies se encuentran vertebradas por la misma topología temporal: así, en la primera película, a la sucesión de homínidos—homo sapiens—feto astral corresponde la secuencia pasado, presente y futuro; y lo mismo ocurre en la segunda con la secuencia homo sapiens—simios inteligentes. La ciencia ficción sabe que detrás de las ideas de Progreso y Evolución se encuentra la matriz estructurante del Tiempo Moderno, el tiempo de los “saltos evolutivos” y de sus correlatos las “revoluciones”. Siendo la ciencia ficción un dispositivo de exploración temporal, el viaje a través del tiempo que constituye la sustancia de estos filmes se revela como una estrategia fructífera para profundizar en la temporalidad de la evolución y la involución, del progreso social y sus vicisitudes, en suma, para la exploración del Tiempo Moderno, poniendo en contacto pasado y futuro, sacando a luz su semántica y desnudando sus cortocircuitos.

La apertura temporal ilimitada

Muchas cosas han cambiado en la ciencia ficción desde que se rodaron estas dos películas. Tal vez lo más llamativo sea el borramiento de las fronteras entre Naturaleza y Cultura que ellas se afanaban por afianzar. Nos explicamos: 2001 y El Planeta de los Simios hablaban del surgimiento de híbridos que mezclaban atributos humanos y no humanos; un híbrido es HAL 9000, el ordenador pensante; otros son los simios inteligentes; y siempre se presentaban en una lucha contra los humanos que, se resolviera en triunfo o derrota, en todo caso ahondaba la divisoria de aguas entre la Humanidad y el dominio de la Naturaleza. No sucede así en las películas más recientes, por lo que algunos han visto en ello el tránsito de la Modernidad a la post-Modernidad. En las llamadas post-modernas (Ridley Scott y David Cronenberg serían los nombres representativos), lo orgánico y lo inorgánico se entrelazan, el hombre se integra con la máquina (Robocop, Blade Runner), y se confunde con lo animal (La Mosca). El hombre, se nos dice en estas narraciones, aviene a reconciliarse con sus híbridos, superando las antinomias fundadas por el paradigma moderno (Latour,

1993).

Lo que no se ha modificado es la apertura temporal de la ciencia ficción, su disposición ilimitada para el salto en el tiempo; más bien diríase que esta aptitud se ha acrecentado. Asistimos, en los últimos años, a una proliferación de filmes que tratan directamente del viaje en el tiempo: *TimeCop*; *Regreso al Futuro I y II*; *Terminator I y II*; *Peggy Sue se casó*; *Navigator*; *Los Héroes del Tiempo*; *Freejack*; *Los visitantes*. Más que nunca, el género se asume como sonda cinematográfica que surca las capas del pasado y del futuro. Que ello ocurra no resulta difícil de explicar: dijimos que la consustanciación del género con el relato evolucionista era fundamental, y la idea de evolución, a pesar de la crítica de los Post—Modernos, continúa impregnando las visiones del cambio social. Fijémonos en *Parque Jurásico*, ¿no se nos vuelve a hablar de un trastorno de las coordenadas evolutivas?; o en *Stargate*, que vuelve a la carga con la cuestión de las fuerzas motrices de la evolución; o en *Blade Runner*, donde las leyes de la evolución irrumpen en los laboratorios de biotecnología.

Algo tiene que ver la moda de los viajes en el tiempo con las mutaciones vertiginosas que conmocionan a la sociedad global; la aceleración histórica toma un cariz crispante y la escasez de tiempo para reaccionar se vuelve, valga la redundancia, un problema crónico. La Internet, los flujos financieros y el software ultraveloz avanzan una temporalidad inédita que se mide por nanosegundos. Una estructura temporal con ribetes caóticos va asomando: en ella coexisten culturas ancladas en temporalidades disímiles y sometidas sin embargo a la presión del futuro que se les echa encima. Desbordada su capacidad de integración temporal, pasado, presente y futuro se solapan en el seno de una misma nación, en tanto los escenarios futuros son consumidos a un ritmo que quita el aliento. Entonces es preciso llamar a Van Damme y a su Policía Temporal para que impongan un orden, aunque imaginario, en este desquicio donde el tiempo amenaza con perder los estribos y sumirnos en un estado de crisis permanente. Entonces la ciencia ficción y sus relatos sobre la multiplicidad temporal son necesarios para ayudarnos a procesar la confusión real, para entender si el desorden que nos va ganando se debe a que estamos ante la transición a una nueva sociedad mundial o ante

un aceleramiento del proceso evolutivo sin parangón en la historia anterior.

Cien años atrás, cuando irrumpió el cinematógrafo, la sociedad industrial estaba en tren de acceder no sólo a una nueva estructura temporal más compleja que todas las antecedentes; asimismo ingresaba en un proceso de auto-conciencia sobre los dédalos de la temporalidad que conduciría a las refinadas reflexiones de Bergson, Einstein o Mead, por citar a algunos. A mediados de nuestro siglo, estas exigencias del pensamiento también reclamaron al cine, un medio artístico que, a despecho de la madurez de su lenguaje, no había profundizado en medida similar en cuanto a la naturaleza del tiempo. Dos caminos se dieron los creadores para encarar esa reflexión: uno rupturista, a través del llamado cine de la imagen-tiempo, que se lanzó a la tarea asumiendo la herencia de las vanguardias; en el otro fue el que se dio Hollywood, una alternativa que no rompía con su tradición y que no obstante le brindaba un modo de conectarse con la cronoestructura contemporánea, una manera de nutrirse de su complejidad: es la ciencia ficción, la respuesta de un cine clásico a los desafíos planteados por la percepción del afloramiento de nuevas dimensiones de lo temporal.

Cien años han pasado y la cronoestructura que el cinematógrafo contribuyó a alumbrar parece hacer aguas. La crisis ha tenido la virtud de espolear una vigorosa reflexión sobre la naturaleza del tiempo que se extiende por las ciencias naturales y las sociales (Ramos, 1992). El cine se encuentra ahora en la mejor disposición para acompañar ese proceso: "Mediante la estructuración de una 'cuasi-realidad' o mediante la construcción de un espacio-tiempo teórico, el cine permite mejor que cualquier otro arte el estudio objetivo de las relaciones fundamentales del espacio y del tiempo", decía Jean Mitry. La ciencia ficción ha venido rindiendo un servicio a esta reflexión a partir de su específica apertura temporal. Diseminando las nociones de reversibilidad, paradoja y pluralidad temporal, haciendo explotar la idea de causalidad, ha complejizado decididamente la percepción social de la cronoestructura, trocándose él mismo en agente de cambio de la dimensión temporal. Gracias a la Máquina del Tiempo, que cosifica abstracciones como el Tiempo Mecánico, la aceleración his-

tórica o la historificación del pasado (Johaud, 1986), el género puede ensayar las más dispares hipótesis del cambio social. Igual que la Nueva Historia Económica simula con ordenadores los escenarios de la ucronía —¿qué hubiera pasado si esta variable desapareciese?—, la ciencia ficción modela los territorios inciertos del porvenir o las formas de un pasado en donde falta o se exagera un factor clave. Procediendo de esta suerte, el género familiariza al público con una estructura temporal más compleja de que lo que nos dicen los relojes. Pero no satisfecho con este cometido pedagógico, va más allá: viajando al pasado en busca del instante cero, se aproxima al mito; proyectándose al futuro, rehace los pasos de la utopía. En esa dualidad reside su encanto: tan pronto nos muestra su faz que mira al progreso como la otra que mira al retroceso, indicio de que las angustias y esperanzas que alumbraron a la ciencia ficción siguen planeando sobre la sociedad, quedando a su arte el dotarlas de una fisonomía distinta en cada travesía temporal.



**NET.ART: UNA NUEVA FORMA
DE ARTE**

por Juan Cortelletti

El arte no es ajeno a las vertiginosas transformaciones de la era Internet. Una nueva generación de creadores aprovecha las posibilidades que brinda la Red para crear producciones sorprendentes y poner en duda el destino que tendrá el arte tradicional.

“El arte es el uso de habilidades e imaginación en la creación de objetos estéticos, ambientes, o *experiencias que puedan ser compartidas con otros*”. La última parte de esta definición de la Enciclopedia Británica (britannica.com) brinda una mirada ingenua y necesaria para comprender los nuevos fenómenos artísticos que se gestaron con la expansión de Internet. Junto con la transformación de las formas del intercambio comercial, del trabajo y del entretenimiento, la Red comenzó a socavar las bases y principios que rigen la producción artística tradicional. Ya resulta bastante sorprendente la presencia de galerías on line (haciendo click en los lugares indicados se puede apreciar un cuadro de Velázquez) o los trabajos de **arte3D** que reemplazan con una computadora y un programa especial al lienzo y al pincel. Pero esto no es nada: el surgimiento de una nueva generación de artistas que explora todas las posibilidades que brinda la Web y la utiliza como único soporte creó un concepto asombroso que dejó boquiabiertos a los especialistas.

Se trata de una vanguardia artístico-informática cuya labor ha sido catalogada como **net.art**. Básicamente, estos creadores se plantearon realizar obras que estén a tono con la revolución comunicacional que produjo Internet. De inmediato, surgió un concepto fundamental: los trabajos de **net.art** deberán tener componentes multimedia (imagen, texto, sonido) y tendrán que aprovechar el inédito nivel de participación del público que permite la Red. La idea era pasar de un arte estático y básicamente expositivo a nuevas formas que privilegien sobre todo el dinamismo y la interacción. De esta forma, los consumidores de **net.art** (sólo cybernautas, claro está) dejaron de ser meros espectadores y comenzaron a colaborar en el proceso creativo.

Novelas hipertextuales con archivos sonoros y visuales en las que el navegante debe tomar permanentes decisiones que pueden transformar el argumento, exploradores especiales que transforman cualquier página en un extraño collage, y narraciones producidas por millones de internautas son algunas de las formas que ha cobrado este movimiento.

Desde el su surgimiento, el net.art ha generado una gran controversia. Muchos críticos lo consideran como una de las propuestas creativas más innovadoras e interesantes de la década, mientras otros lo reducen a un simple juego de internautas que de ninguna manera puede ser considerado arte.

Los primeros pasos

Las primeras experiencias aisladas de este movimiento hicieron su aparición en 1994 y, desde entonces, se han creado cientos de trabajos. Muchos interesados se fueron sumando a las investigaciones pioneras del género para conformar lo que hoy puede llamarse una comunidad de *net.artistas*. La selección de sitios que se presentan a continuación, lejos de ser exhaustiva, se propone brindar al lector un panorama de proyectos que resultaron fundadores.

Entre las obras iniciales surgió *The World's First Collaborative Sentence*, de Douglas Davis, un documento que incentiva la participación ya que su desarrollo depende de los aportes de los visitantes; se trata de un relato multimedia compuesto por todos los que navegan la página. En la dirección www.math240.lehman.cuny.edu/art/sentence.html se puede observar el rápido crecimiento de la oración con las múltiples colaboraciones, y luego, si desea participar, el cybernauta puede dirigirse a www.ca80.lehman.cuny.edu/davis/writesentence.html donde encontrará un espacio en el cual podrá escribir o grabar lo que quiera comunicar, para luego sumarlo al interminable y mancomunado relato. La idea es aprovechar la posibilidad que brinda la Red de reunir personas que se encuentran en los más alejados rincones del planeta. La invitación del sitio es clara: "...unamos manos y mentes con hermanos y hermanas de todo el mundo sin distinciones de raza, región o creencias, para desarrollar entre todos esta obra".

Otro proyecto, el *Fantastic Prayers* combina música, texto, archivos de audio y video para narrar una historia. La página, que se encuentra en <http://www.diacenter.org/rooftop/webproj/fprayer/fprayer.html>, presenta una serie de íconos junto al material escrito que son los links para activar el contenido multimedia. La gran cantidad de niveles que presenta el sitio puede hacer que el lector abandone la narración inicial y construya una propia. El trabajo está pen-

sado para que mediante las permanentes elecciones que debe tomar, el internauta pueda intervenir en la evolución del argumento.

En el sitio www.adaweb.walkerart.org se presentan muchas obras de net.art, entre ellas LOVE (<http://www.adaweb.walkerart.org/~GroupZ/LOVE/>), un trabajo con un diseño original que permite la participación de los navegantes y ofrece distintos puntos de vista sobre el amor. A lo largo de una interesante estructura de navegación, la página presenta atractivas imágenes sobre el tema, desde la margarita deshojada electrónicamente hasta citas del Marqués de Sade.

El progreso del net.art

A medida que el net.art fue sumando nuevos adherentes, comenzaron a surgir propuestas y los objetivos evolucionaron rápidamente. Una de las ideas que marcó la producción de 1998 fue la de trabajar sobre material ya existente para obtener nuevos significados; es decir, lograr transformar sitios que se encuentran en la Red en obras de arte. En este contexto conceptual hizo su aparición *The Shredder 1.0*, un curioso navegador creado por Mark Napier que altera el diseño de cualquier web site convirtiéndolo en un collage confuso e irracional.

El experimento es atractivo. El internauta visita la dirección www.potatoland.org/pl.htm y luego elige la opción "Shred the web". Aquí se encuentra con un explorador, similar a los convencionales, en el que introduce la ubicación del sitio que desea convertir. Es interesante solicitar una página que sea visitada con frecuencia en su versión "normal", para poder apreciar la metamorfosis. Sin mucha demora el explorador conduce al navegante al lugar indicado, pero éste, que hasta ahora resultaba familiar, se presenta extraño, ajeno. El Shredder se apropió de los elementos de la página y los redistribuyó de manera confusa y desordenada, creando un colorido sitio paralelo absolutamente diferente al original.

En este intento, Napier retoma la búsqueda de muchos artistas tradicionales por realizar creaciones que nieguen o pongan en duda la realidad, mostrando otros horizontes posibles; aunque en el caso de Napier el trabajo no sea sobre una realidad empírica sino virtual.

Si bien las páginas visitadas con el Shredder pueden parecer absurdas, no lo son tanto como el sitio Absurd. Como su nombre lo

indica, el trabajo es completamente desconcertante y escapa a cualquier clasificación. Si el visitante está dispuesto a tolerar una explosión de ventanitas que se abren con más velocidad de lo que pueden cerrarse y una serie de textos y gráficos incomprensibles, puede darse una vuelta por www.absurd.org.

Los avances del net.art alcanzaron la narrativa multilínea y se concretaron con la publicación de **grammatron** (www.grammatron.com), una obra de Mark América que los críticos reconocieron como la más importante cybernovela publicada. Este artista, que ya había hecho una prestigiosa carrera como escritor convencional, buscó experimentar en la producción literaria multimediática. El resultado fue un trabajo laberíntico, con más de 2.000 links, 40 minutos de archivos de audio y una enorme cantidad de imágenes.

La recorrida por **grammatron** es tan interesante como imprevisible: presenta una interminable cantidad de vínculos que sumergen al navegante en una historia que debe ir completando paso a paso. En este "elige tu propia aventura" virtual, el naufragio va acompañado por sonidos a la vez extraños y atractivos que le otorgan a la visita un clima de misterio y aventura.

Además de la cybernovela, en la página puede obtenerse una reseña sobre la obra de Mark América, las críticas que recibió el trabajo y una explicación sobre cómo conviene transitarlo.

La marca de William Burroughs

En otra línea del trabajo con la narrativa, el sitio "The cut—up machine" retoma el método de composición mecánica creado por William Burroughs y le ofrece al público la posibilidad de probar el sistema con sus propios textos. Al entrar a www.bigtable.com/cutup, aparece una caricatura del integrante de la Beat Generation y una caja que invita al visitante a escribir. Una vez que se tipean algunas oraciones y se hace click en "process text block", sorprenderá ver las mismas palabras que se redactaron combinadas al azar y generando nuevos sentidos.

Además de difundir el procedimiento de escritura que Burroughs descubrió en 1959 y que aplicó en muchas de sus obras, el sitio presenta un completo archivo sobre el autor del "El almuerzo desnudo"

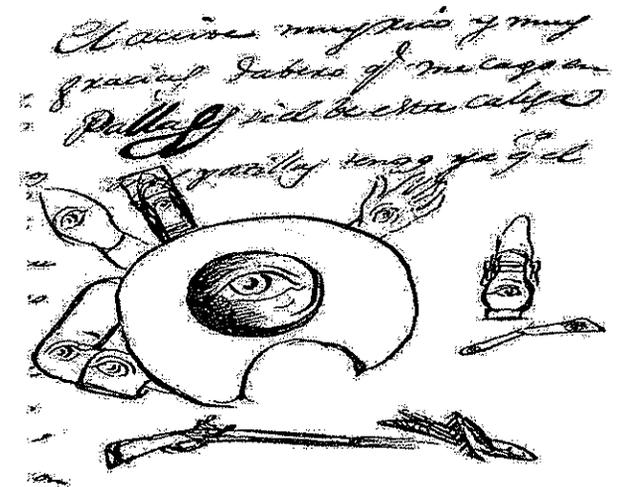
que incluye fragmentos de sus libros, fotos y artículos periodísticos.

"En los próximos años ya no se hablará de arte"

En una entrevista con "El País Digital", Ricardo Echeverría, un entusiasta *net.artista* español, brindó una interesante visión sobre el futuro de esta actividad: "Confío en que el net.art sea un estado transicional entre el 'arte de los objetos' tal y como lo entendemos y una nueva forma de entender la comunicación. Es un error pensar que la esfera del arte no vaya a ser afectada por este nuevo modelo de relación social y económica, por lo que a buen seguro en los próximos años hablaremos de otra cosa distinta al 'arte' e incluso tengamos que inventarnos una nueva definición para algo que no tenga nada que ver con lo que conocíamos como 'arte', aún proviniendo de todo ello. Las categorías antiguas van a dejar de ser válidas en ese preciso instante."

Con ese comentario de tono profético, Echeverría invita al lector a comprender la importancia del desarrollo del net.art, pero a la vez le sugiere la idea de que Internet genera un futuro incierto en muchos aspectos. Quizás en pocos años haya que desechar el término arte e inventar otra metáfora para hacer referencia a las nuevas formas de creación, tal vez lo mismo ocurra con otros conceptos. Echeverría cree que el net.art es sólo un comienzo, la punta del iceberg de un fenómeno desconocido.

En realidad, ninguna predicción parece condecirse con las transformaciones vertiginosas que ocurren día a día en la Red. Lo cierto, por ahora, es que el net.art es algo que vale la pena conocer.



EL MICRORRELATO*

por David Lagmanovich

1. El cuento y el microrrelato

Es bien sabido que, dentro de la literatura hispanoamericana, el cuento ha sido siempre uno de los géneros más visibles, vitales y representativos (Leal 1971, Pupo—Walker 1973 y 1996, Lagmanovich 1989, Mora 1993).

1.1. El cuento ofrece una constelación de visiones sobre la sociedad y los seres humanos que la constituyen; es un registro de las relaciones del hombre con la naturaleza, la cultura y la política; y, por añadidura, proporciona un campo abierto para los más variados tipos de experimentación.

En perspectiva histórica, y por lo que hace a las manifestaciones de literatura escrita que aquí nos interesan (pues hay otro ámbito, muy importante, de narrativa oral) es bastante reciente. A pesar de antecedentes valiosos, el cuento literario propiamente dicho comienza en los años del Modernismo finisecular. Su crecimiento, pues, ha sido rápido. A lo largo del siglo XX se despliega en un amplio abanico de posibilidades, desde el costumbrismo rural hasta la pintura de ambientes urbanos metropolitanos; desde lo autóctono hasta lo cosmopolita; desde la indagación psicológica hasta la protesta política; desde el ayer hasta el hoy y el hipotético mañana. Y no menos variados que sus contenidos temáticos son sus códigos, sus modos de formulación.

1.2. Por otra parte, en la narrativa contemporánea han ido cobrando particular importancia los llamados microcuentos o microrrelatos (Epple 1988, Tomassini y Colombo 1993, Lagmanovich 1994, Pollastri 1994 y, para otras literaturas, Shapard y Thomas 1973, Howe y Howe 1982): brevísimas construcciones narrativas, muchas veces de un solo párrafo; cuentos concentrados al máximo, bellos como teoremas; relatos esenciales, exigentes para con el lector pero también dadores de un placer análogo al que proporciona el poema o, en la música pianística del siglo pasado, el contenido trazo del impromptu o del momento musical. Suelen tener desde unas pocas palabras hasta un párrafo o dos, desde menos de una página hasta una página y media o dos de extensión. La forma compacta, de un párrafo de extensión variable que contiene el comienzo, medio y fin de la narración, parece ser una solución favorita para muchos de sus cultores. A partir de ese despojamiento, el microrrelato tensa un arco desde donde dispa-

* Extraído fragmentariamente de "MICRORRELATOS" de David Lagmanovich, Cuadernos del Norte, Bs.As./Tucumán, 1999

ra certeras flechas a nuestras maneras rutinarias de leer.

No en todos los países de habla hispana hay una avanzada tradición del microrrelato. Posiblemente los tres en donde más se destaca la forma sean México (Juan José Arreola, Augusto Monterroso, René Avilés Fabila), Venezuela (Luis Britto García, Gabriel Jiménez Emán, Ednodio Quinteros) y la Argentina (Julio Cortázar, Marco Denevi, Ana María Shua). Los nombres que acabo de mencionar son sólo unos pocos, a título indicativo; las listas podrían alargarse bastante¹.

A esta modalidad narrativa se la ha llamado microrrelato, cuento en miniatura, minicuento, microcuento, minificción. Prefiero, aunque no en forma excluyente, la primera de estas denominaciones.

Como en muchos otros aspectos de la práctica literaria hispanoamericana, conviene buscar el origen de ésta en la exploración modernista de la escritura. En ésta y otras formas narrativas, así como en la poesía moderna en lengua española, a partir de la transformación modernista, una auténtica vanguardia, se ha ido generando una masa de escritura que ya no puede considerarse casual, marginal ni atípica, y que reclama intentos de clarificación y sistematización.

Entre las preguntas previas, corresponde también formular ésta: ¿se trata de una forma aborígen, privativa de la literatura hispanoamericana? De ninguna manera. Por lo contrario, como ya he intentado mostrar (Lagmanovich 1994), el fenómeno se puede relacionar con una tendencia general de las artes en la modernidad: una inclinación a eliminar la redundancia, rechazar la ornamentación innecesaria, abolir los desarrollos extensos y privilegiar, en definitiva, las líneas puras y la consiguiente brevedad. Dos ejemplos altamente pertinentes son, por una parte, la música de los compositores vieneses surgidos en las dos primeras décadas del siglo (Schönberg, Berg, Webern), y por la otra, la experiencia constructiva de la Bauhaus alemana (Gropius, van der Rohe, Breuer), de trascendental influencia sobre la arquitectura y el diseño contemporáneos.

2. Raíces modernistas del microrrelato

2.1. Como acabo de sugerir, pueden encontrarse algunos ejemplos de estas formas narrativas brevísimas a raíz de la profunda revisión de prácticas escriturarias que puso en marcha el Modernismo hispanoamericano. En ese momento histórico, lo que llamamos limitadamente Modernismo y la noción más amplia y general de

modernidad parecen unirse de manera fecunda.

Ya Rubén Darío, figura clave del Modernismo, experimenta con formas análogas a las que hoy englobamos en esta categoría. Ante todo, con los doce cuadros en prosa que, bajo el título general de *En Chile*, aparecen en una revista de Valparaíso en 1887 y se incorporan a *Azul...*, de 1888 (Darío 1950: 40—50). Es verdad que en estos textos puede reconocerse ante todo el influjo del poema en prosa baudeleriano; mas también lo es que, como suele ocurrir en esta forma, a veces surge un elemento anecdótico o seudo autobiográfico que establece cierta afinidad con lo narrativo estricto. Repárese, por ejemplo, en los cuadros *Naturaleza muerta* (1950: 48) y «*El ideal*» (50).

Aparte de esas composiciones, y en un plano de mayor pertinencia para lo que ahora consideramos, aparecen ciertos textos narrativos darianos formulados de manera desusadamente sucinta. Me refiero a «*La resurrección de la rosa*» (Darío 1950: 176), «*Palimpsesto (I)*» (199) y «*El nacimiento de la col*» (207). Las tres composiciones tienen menos de una página de extensión; no por ello son, nítidamente y en el sentido moderno, microrrelatos, aunque se les acercan bastante. Siguen un modelo que podemos identificar con la parábola, especialmente en el caso de «*Palimpsesto*» (I) y también en el de *Palimpsesto (II)* (288—90), de extensión mayor, lo cual tiende a alejarlas del tipo que nos interesa. Por otra parte, manifiestan algo que las acerca a nuestra atención, a saber la intención sobre todo en los palimpsestos de reescribir tópicos culturales antiguos, en estos casos vinculados con la aparición del Cristianismo.

2.2. Esta intención de reescritura reaparece, en forma mucho más perfilada, en un escritor de orígenes modernistas, el mexicano Julio Torri (1889—1969). Su primer libro, *Ensayos y poemas*, traduce desde el título el ademán cauteloso de quien está a punto de pisar territorios insuficientemente definidos (Torri 1917). Conviene aclarar que no hay allí poemas, en el sentido de composiciones en verso; todos los textos del volumen están en prosa. Unos tienen claro carácter ensayístico; en otros, la condición poemática sólo puede defenderse en relación con el poema en prosa, con notable aproximación a lo que hoy llamamos microrrelato. A este segundo caso pertenece la famosa composición que abre el volumen, *A Circe* (Torri 1917: 11—12; Torri

1964: 9), que dice así:

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.

Una revisión de *Ensayos y poemas* permite encontrar otros textos que podemos considerar microrrelatos, como no ha dejado de advertir la crítica (Koch 1981). Destacamos sobretudo: *El mal actor de sus propias emociones* (1917: 21—23), o, modificado el título en la segunda edición, *El mal actor de sus emociones* (1964: 11); *La conquista de la luna* (1917: 31—34; 1964: 13—14); *De funerales* (1917: 71—72; 1964: 23), antecedente del subtipo que llamo del discurso sustituido (véase 4.2); un breve relato sin título (1917: 101—103; 1964: 32); *Leyendas mexicanas* (1917: 149—151), luego llamado *Fantasías mexicanas* (1964: 43). Un examen similar del segundo libro de Torri, *De fusilamientos* (1964: 47—91) permitiría aducir más ejemplos; claro está que las composiciones de este libro son, por lo general, muy posteriores a las que incluye el de 1917.

→ 2.3. En tercer lugar, quisiera referirme a otro modernista, el argentino Leopoldo Lugones (1874—1938) como autor de cuentos brevísimos o microrrelatos.

Éstos se encuentran en *Filosoficula*, conjunto de breves narraciones o apólogos que, según la advertencia preliminar es modesto y ligero; lo cual, a despecho de las graves palabras, no le impide ser filosófico (Lugones 1924: 7).

El autor se refiere al libro también con los conceptos de paseo y divagación sin trascendencia (8): se subraya así cierta actitud lúdica que agrada encontrar en el severo y contemporáneo apologista de la hora de la espada. Pues en la vida de Lugones, personaje multifacético, 1924 es no sólo el año de este libro, sino también el de los *Cuentos*

fatales, el de los *Estudios helénicos* y el del *Romancero* (tan ásperamente acogido este último por los jóvenes vanguardistas de entonces), además de ser el centenario de la batalla de Ayacucho, oportunidad en la que este escritor hizo una encendida defensa del militarismo. Quizá este torbellino de publicaciones y apariciones públicas haya incidido en el olvido posterior del libro que ahora nos ocupa, para el cual vale aún la equilibrada opinión de Guillermo Ara (Orgambide y Yahni 1970: 395): cautiva por la cordial tonalidad de su sabiduría, por el tinte de sutil ironía y la tranquila confianza en el espíritu del hombre. El libro es único en este autor que en otro nivel, naturalmente más inmediato, hizo de la palabra un instrumento ardoroso y punzante.

Un ejemplo de narración brevísima en este libro es el reexamen o recreación de un mito helénico, bajo el título de *Orfeo y Eurídice* (Lugones 1924: 47—48):

Hallo una contradicción, dijo el filósofo, entre la inexorable ley, conforme a la cual ningún mortal volvía del Hades, y el retorno de Eurídice, concedido por el dios infernal a Orfeo, cuando éste lo apiadó con la lira.

—Más aún, confirmó el filósofo, si se considera que la ley del Hades no incumbía al dios, sino al destino cuyo carácter impersonal excluye la compasión.

—El dios fue a la vez piadoso y sutil, enseñó el poeta, y eso se ve en la condición que puso a Orfeo: no volverse para mirar a Eurídice, hasta no haber abandonado el infierno. Pues hallándose realmente enamorado de ella Orfeo, el dios sabía con seguridad que no resistiría al ansia de verla.

Hay otros relatos similares en estas páginas: no pretendo dar una lista completa. Señalaré solamente que las fuentes de esta tarea de reescritura parecen ser tres: la tradición evangélica, la de algunos mitos clásicos y la de las Mil y una noches. Las piezas más interesantes son las relacionadas con la primera, por las variaciones que Lugones introduce no siempre dentro del marco de la ortodoxia en temas fundamentales de nuestra cultura. Algunos ejemplos, muchos de ellos de extensión menor a una página: Jesús y la samaritana (112), El libre albedrío (113), El espíritu nuevo (114), El antiguo racionalismo (115—16), La dicha de vivir (118—19), El dueño de la pollina, un poco más

extenso (120—22), El reino de los cielos (123—24)... Exploración de una suerte de evangelio apócrifo, reescritura laica de motivos sacros, estos textos pueden leerse uno por uno y también formando parte de una serie o conjunto mayor, tendiente a constituir el libro íntegro como objeto de consideración estética.

Los ejemplos aducidos de Rubén Darío, Julio Torri y Leopoldo Lugones ratifican la potencialidad del Modernismo como campo de experimentación verbal; en este caso concreto, parece indudable la función que el movimiento tiene, por lo menos, como semillero de antecedentes del microrrelato contemporáneo.

3. La brevedad: haiku, microrrelato, microtexto

3.1. La consideración del aspecto de la brevedad es recurrente en todo estudio del microrrelato; quiero intentar una nueva excursión por este territorio.

No creo arbitrario considerar conjuntamente el breve poema japonés llamado haiku (palabra que la mayoría de los diccionarios españoles no registra, salvo, en algún caso, en la forma *hai kai*²⁾ y el microrrelato hispanoamericano contemporáneo.

Lo primero que salta a la vista son las diferencias. No hablo de la oposición verso/prosa sino de otros factores, que se pueden enumerar en paralelo. El haiku a) existe desde el siglo XVI hasta hoy, sin solución de continuidad; b) está plenamente incorporado a la cultura de su país de origen; y c) ya hace por lo menos un siglo que ha llamado la atención de los hombres de letras escritores y críticos de Occidente. Entre nosotros, Octavio Paz se ha ocupado de esta y otras formas de la literatura japonesa (Paz 1971); también ha habido un cierto auge de este tipo de poemas en el Brasil (Goga 1988).

Por su parte el microrrelato, con raíces modernistas como he procurado mostrar, a) cobra vuelo a partir de la década de 1950; b) es habitual considerarlo no como un género por derecho propio, sino como una suerte de epifenómeno de la narrativa breve, una forma particular de encarar el cuento; y c) sólo en los últimos años está estudiándose como un hecho distintivo dentro de la prosa hispanoamericana contemporánea.

Es evidente que el haiku y el microrrelato comparten un rasgo básico: su obligatoria brevedad.

En el caso del primero, la norma obliga a elaborar el poema me-

dante tres versos, respectivamente de 5, 7 y 5 sílabas (aunque las sílabas japonesas no se miden de la misma manera que las nuestras: unidades silábicas o impulsos acentuales son conceptos que también podrían aplicarse). He aquí un ejemplo de Matsuo Basho (1644—1694), traducido al español y usado como epígrafe en el último libro de poemas de Julio Cortázar (1984):

*Este camino
ya nadie lo recorre
salvo el crepúsculo.*

Y otro ejemplo, de José Juan Tablada, pensado originariamente en nuestra lengua e incluido en *Un día*, de 1919 (Onís 1961: 465):

*El saúz
Tierno saúz,
casi oro, casi ámbar,
casi luz...*

Si alguien se pone a contar sílabas verá que en este último caso el cómputo no es exacto; pero lo mismo ocurre, en algunos casos, en los poemas japoneses mismos.

En cuanto al microrrelato, obviamente la condición de la brevedad es esencial (aunque lo breve y lo extenso sean conceptos abiertos a redefinición dentro de cada período histórico y cultural). Un texto que no sobrepasa una página de extensión parece a priori un microrrelato. Los casos extremos dan por resultado composiciones constituidas por el título y una línea o poco más. Así ocurre en estos dos ejemplos, debidos el uno a Augusto Monterroso (1982: 111) y el segundo a Gabriel Jiménez Emán (1981: 55):

FECUNDIDAD

Hoy me siento bien, un Balzac: estoy terminando esta línea.

EL HOMBRE INVISIBLE

Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello.

Ahora bien: como en el caso de los poemas japoneses mencionados, la brevedad es un requisito, pero no el único. Hay otras condiciones, quizá no estipuladas con el mismo rigor posiblemente por tratarse de un género emergente o en formación, pero empíricamente existentes. Trataré de exponerlas, nuevamente en forma paralela.

3.2. ¿Qué prescribe la tradición japonesa respecto del haiku, aparte del número y distribución de las sílabas? Según los especialistas, hay tres condiciones más: a) contiene por lo menos alguna referencia al mundo natural (más allá del orden de lo humano, que también podría considerarse como tal); b) enfoca un evento o incidente individual (o sea, no es una generalización); y c) presenta ese evento en su ocurrencia actual, no en el pasado ni con rasgos de intemporalidad. Si volvemos a los ejemplos de Basho y Tablada veremos, creo, que estas condiciones se cumplen.

La definición de haiku que usamos excluye otros poemas breves, o aun brevísimos, que no cumplen con uno o más de estos requisitos: por ejemplo, «Ed è subito sera», de Salvatore Quasimodo (1976: 31):

*Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera.*

El poema que no se refiere a un evento individual sino a una condición general de la naturaleza humana.

En cuanto al microrrelato, postulo para su existencia los siguientes rasgos, además de la brevedad: a) es irrelevante su relación con el mundo natural, pero obligatoria su vinculación con la naturaleza humana; b) enfoca un evento o incidente individual (o sea, no es una generalización); y c) marca el paso del tiempo sobretodo a través de formas verbales y adverbiales y la distancia entre el tiempo interno de la narración y el de la producción y lectura del texto, evitando así los rasgos de intemporalidad. En particular, d) es frecuente que los textos de este tipo escritos en español exploten la distinción aspectual en terminología actual de la Academia entre el pretérito perfecto simple (que yo llamo pretérito) y el pretérito imperfecto (o simplemente imperfecto), como se advierte en el ejemplo de Jiménez Emán citado arriba.

Esta concepción del microrrelato excluye del corpus numerosos textos en prosa de extensión limitada: todos los aforismos (que son por definición generalizadores); la mayor parte de las greguerías (aunque unas cuantas pueden mostrar sustancia narrativa); los textos imitativos de los bestiarios medievales (que no se refieren a la experiencia humana); ciertos ensayos brevísimos (como aquellos incluidos en Torri 1917); recreaciones de la prosa de la publicidad y de los medios masivos de comunicación no articulados narrativamente, y otros más.

3.3. En mi opinión, de las comparaciones formuladas en 3.2. surge que por un lado tenemos una forma en verso con límites muy precisos, que en virtud de ellos alcanza una intensificación del efecto lírico. Por el otro, tenemos una forma en prosa que también responde a especificaciones rigurosas, aunque en general distintas, y que esta contención determinada por sus reglas implícitas o aún no codificadas subraya con similar énfasis la sensación de la narratividad.

En toda esta discusión nos ha estado faltando un concepto: el de microtexto. Todas las formas que he mencionado, y otras que se quedaron sin mencionar, son microtextos: el haiku, muchos poemas de la vanguardia histórica, ciertos poemas brevísimos de Octavio Paz y otros poetas hispanoamericanos, los casos de la tradición oral y sus aproximaciones en la literatura escrita, los apólogos y las fábulas, las sentencias y aforismos, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, los bosquejos dramáticos de Marco Denevi, algunos textos descriptivos de Azorín, los ensayos en miniatura... Este siglo XX que está a punto de terminar se inclinó hacia la forma breve, la falta de redundancia, la economía de medios expresivos, el cuidado de la palabra: en suma, hacia el microtexto.

Si a todos los microtextos en prosa llamamos microrrelatos, entramos en un campo de extendida confusión que nos impedirá definir el género. En cambio, si entre los microtextos en prosa seleccionamos aquellos que por otra parte parecen ser mayoría que cumplen con los principios básicos de la narratividad, y a éstos llamamos microrrelatos, habremos dado un paso importante para delimitar la especie literaria a la que pertenecen, y estaremos en condiciones de describir un conjunto homogéneo de textos...

(...)

Def. e/ microtextos y
mi cuor de terra
fil.
70.

5. Hacia una teoría

¿Qué teoría hay que cubra este fenómeno relativamente reciente, el del microrrelato hispanoamericano? Antes que una revisión crítica de las respuestas, será productivo que nos preguntemos cuáles son los problemas teóricos que plantea este tipo de textos.

A mi entender, los microrrelatos ponen en foco dos problemas fundamentales, al menos en relación con cuestiones de género (literario). El primero consiste en establecer si el microrrelato es o no un caso particular del cuento, y en caso afirmativo, si constituye un subgénero del primero. La segunda pregunta sería si el microrrelato es intrínsecamente homogéneo o híbrido: si tiene unidad genérica, o es una suerte de cruce de géneros.

5.1. A la primera cuestión, que es la de la relación con el cuento y otras formas breves, contesto que efectivamente es así. El microrrelato no puede entenderse sino dentro de un proceso de evolución del género cuento que, como ya dije, para nuestra literatura comienza en el Modernismo. Esto no quiere decir que cuentos y microcuentos sean la misma cosa. Surgen como parte del impulso creador de nuestros escritores; pero, mientras que el cuento es ya una forma establecida desde el siglo XIX y tiene, como diría Horacio Quiroga, su propia retórica, el microrrelato va encontrando la suya a medida que sus autores prueban diversas vías de enfoque. Las minificciones son parte del continuo narrativo, que contiene también ciclos novelísticos, novelas individuales, nouvelles y cuentos: pero repito no son la misma cosa cuentos y microcuentos, de la misma manera que la novela y la nouvelle (como lo advirtió Goethe en sus conversaciones con Eckermann) tampoco son la misma cosa.

El género del microrrelato se ha estabilizado al punto de constituir proyectos autónomos de libros, es decir, libros compuestos exclusivamente por ellos: por ejemplo *Los* de Ana María Shua (1984, 1992). Hoy podemos intentar la definición de los rasgos más relevantes del microrrelato, y también clasificarlos según una tipología que no sea exclusivamente temática. Todo ello indica la consolidación de un género que, surgido en la interioridad del género cuento, ha llegado a diferenciarse sustancialmente de él.

5.2. El otro problema que se ha planteado es el de decidir si el

cuento es un género o una suerte de no-género, un campo de cruce, un género híbrido³.

Híbridos son todos los géneros literarios; lo han sido siempre en alguna medida, pero el proceso de aproximación entre distintas actitudes genéricas se intensifica a medida que nos vamos alejando de las décadas iniciales del siglo XX. Es absolutamente cierto que algunos microrrelatos se sitúan cerca de la anécdota, de la breve estructura ensayística, de la sátira, de la viñeta retratística, del poema. Pero también lo es que esto pasa de manera similar en otros ámbitos genéricos; y que, en éstos como en aquel, lo que importa es la persistencia de los rasgos genéricos básicos.

Para citar dos ejemplos que vienen del campo del ensayo: una pieza ensayística como *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes, ofrece sobrados elementos para despertar nuestra vivencia de la poesía (Reyes 1953); por ello afirma uno de sus más conocidos exégetas que en esa obra hay poesía y saber unificados a través de una técnica basada en la reminiscencia y la evocación. No se rechaza ni la poesía ni la documentación (Leal 1970: 51). Por otra parte, Jaime Alazraki ha señalado convincentemente una aproximación al cuento en los ensayos de Borges: practica en sus ensayos una operación similar a la empleada en sus narraciones (1970: 139). Eso no hace ni del cuento ni del ensayo géneros híbridos.

Puede pensarse, como lo adelantó Benedetto Croce y repitieron otros, que los géneros no tengan razón de ser. Pero los géneros nos contienen, como las naciones; podemos aspirar a que alguna vez no haya estados nacionales, pero por ahora tenemos que vivir con ellos y dentro de ellos. Los géneros literarios, desde luego, no son tres, como creyeron los antiguos, ni se encierran en un número inmutable y fijo: hay tantos géneros como perspectivas de formulación existen para el fenómeno literario, en íntima comunicación con la conciencia del escritor, con la percepción del lector y los condicionamientos de un momento histórico y cultural determinado.

El segundo de estos elementos, la percepción del lector, lo encontramos cada vez más importante en la teoría contemporánea. La obra literaria no termina de formalizarse mientras no completa su circuito, es decir, cuando se ha producido la recepción por parte del lector.

La verdad es que somos cada vez más los lectores que aspiramos a

leer microrrelatos en tanto tales; que reexaminamos obras del pasado buscando esas construcciones perdidas; que asumimos una distinta actitud lectoral frente al microrrelato y frente al cuento. Los lectores somos quienes estamos terminando de constituir el género; la tarea llevó unos cincuenta años, pero ahora está llegando a su fin.

Comencé hablando de la vitalidad del género del cuento en Hispanoamérica; terminé señalando que, sin mengua de su actual salud, esa vitalidad es también característica del microrrelato. Pero la vitalidad y la abundancia por sí solas no bastan: lo importante de la obra estética es que debe ser capaz de conferir placer. Creo sinceramente que, desde los relatos breves de Kafka hasta los relatos brevísimos de Monterroso, y desde los minimitos del húngaro Orkeny (1970) hasta las ya citadas falsificaciones del argentino Denevi, se tiende todo un arco de posibilidades de disfrute. Cuál será nuestro microrrelato favorito? Seguramente el que escribiremos esta noche, en la soledad de nuestra habitación.

NOTAS

1. Koch (1981) estudia, en México, a los tres autores citados y también a Julio Torri; en su trabajo siguiente (1985), dedicado a la Argentina, incluye a Borges y también a Cortázar y Denevi. Bell (1990) dedica el capítulo III de su tesis al microrrelato venezolano contemporáneo: Eduardo Liendo, Gabriel Jiménez Emán y Luis Britto García.

2. Las formas aceptadas son haiku, hai kai y hokku. En español, el Pequeño Larousse registra la segunda de estas formas, no así la Academia. Cabezas García (1989) usa la forma jaiku; de la Fuente y Hirosaki (1991), en su traducción de Issa, siguen usando la primera de las tres. Por mi parte, prefiero la forma haiku, que en lo sucesivo no destacaré tipográficamente.

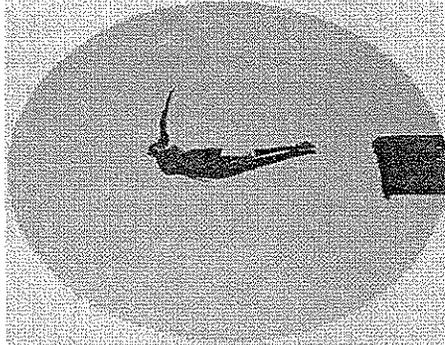
3. ASÍ LOS CONSIDERA GUILLERMO SILES EN UN TRABAJO AÚN INÉDITO EN EL MOMENTO DE REDACTARSE ESTAS PÁGINAS (SILES 1996).

Antología de microrrelatos

Natación

por *Virgilio Piñera (Cuba, 1912-1979)*.

He aprendido a nadar en seco. Resulta más ventajoso que hacerlo en el agua. No hay el temor a hundirse pues uno ya esta en el fondo, y por la misma razón se esta ahogando de antemano. También se evita que tengan que pescarnos a la luz de un farol o en la claridad



deslumbrante de un hermoso día. Por último, la ausencia de agua evitara que nos hinchemos. No voy a negar que nadar en seco tiene algo de agónico. A primera vista se pensaría en los estertores de la muerte. Sin embargo, esto tiene de distinto con ella: que al par que se agoniza uno está bien vivo, bien alerta, escuchando la música que entra por la ventana y mirando el gusano que se arrastra por el suelo. Al principio mis amigos censuraron esta decisión. Se hurtaban a mis miradas y sollozaban en los rincones. Felizmente, ya pasó la crisis. Ahora saben que me siento cómodo nadando en seco. De vez en cuando hundo mis manos en las losas de mármol y les entrego un pececillo que atrapo en las profundidades submarinas.

Anopheles

por *Jorge Volpi (México, 1968)*

Había insinuado su sombra en el techo, formando hilos de aire en el perfume que amanecía en aquella piel. Su música nocturna, en vez de despertarla, la había arrullado con su ostinato que tanto se

parecía al sueño. Ahí estaba: completamente desnuda sobre las sábanas transparentes como si sólo su contorno hubiera sido dibujado en un papel en blanco. Envuelta en un sudor casi real, ella no supo cuándo los dedos gelatinosos de su amante la modelaron por primera ocasión ni cuándo él trepó sus corvas y luego se hundió en el vello dorado de su pubis. Tampoco cuándo esos labios secos descendieron hasta sus humedades, y las amaron. Pero el visitante no se contentó con alabar las líneas prohibidas: su intención no era conseguir su saliva y sus humores, sino su sangre. El placer que buscaba dependía exclusivamente de las silenciosas corrientes escondidas en la carne de la joven. Ahora estaba seguro: la gozaría, y entonces una parte de ella estaría en él. Eso era lo que necesitaba para continuar su vida de humo y de suspiro. Levemente rozó con su boca marchita las cavidades y las protuberancias de un sexo apenas infantil; luego chupó, agazapado, el tierno humus de sus estrías, el licor virgen que la convertía en mujer. Todo ello como un preámbulo, como un cortejo inútil, pues ella seguía encerrada en su deleite onírico y nada parecía distraerla. Sin poder soportar más aquella indiferencia, el macho alistó su miembro, lo acarició con fruición, lo dejó limpio y acerado como una aguja dispuesta a bordar una tela finísima.

Jadeante se introdujo en ella con toda la violencia de que era capaz; la penetró con saña, con rencor persuadido de su oscuro poder de minero. La contracción del músculo femenino fue instantánea; se oyó un quejido en el que no se distinguía el dolor. Sin embargo, ella no lograba despertar.

Aprovechando el letargo, el verdugo abrió más la herida y comenzó a succionar su preciado líquido. Mientras la víctima trataba de librarse de la noche, varias gotas cárdenas se deslizaban a lo largo de la sonrisa del agresor. De pronto ella cerró las piernas y entornó los ojos, aplastó sus senos y luego sus nalgas atisbando la dulce razón de su agonía. Pero sus uñas se toparon con el mismo vacío de siempre. Sólo una ronchita impalpable y tersa, oculta entre los pliegues de su carne, quedó como vestigio de aquel impúdico primer amor.

El día de mañana

por Julio Llamazares (España, 1955)

Como muchos de su tiempo, mis padres se pasaron la vida pensando en el día de mañana. "Hay que ahorrar para el día de mañana", "tú piensa en el día de mañana", me decían. Pero el día de mañana no llegaba. Pasaban los días y los años, y el día de mañana no llegaba.

De hecho, mis padres ya están muertos y el día de mañana aún no ha llegado.

El espejo

por Soledad Puértolas (España, 1947)

No me miré en el espejo. Sólo mucho después me di cuenta de esa omisión insólita que ahora trato de descifrar. Cada vez que un



hombre ha abandonado mi lecho antes de la irrupción de la luz natural, de ese tímido pero seguro anuncio del nuevo día, la lenta liberación de las cosas del manto de oscuridad que las cubría y del luego más ligero manto de penumbra, yo corría a mirarme al espejo, buscaba en mi cara una huella más, un signo de que la aventura se había quedado para siempre grabada en mí y que de allí en adelante yo ya sería otra.

Siempre he querido recibir el día a solas. Ahora creo que para mirarme bien en el espejo, porque, una vez finalizada la aventura, lo

único que me ha importado una y otra vez era verificar su realidad, su pasado. Luego podía invadirme la nostalgia o reavivarse el deseo, pero antes de nada siempre he necesitado verme, examinarme.

Pero aquella madrugada no me miré en el espejo. Es cierto que los primeros rayos del sol aún estaban lejos de invadir la habitación, de sacar los objetos de la oscuridad y la penumbra; estaban, creo, más lejos que en otras ocasiones, quizá estaban más lejos que nunca, porque la aventura no fue breve, sino fugaz, una aventura que parecía concebida para no poder ser recordada.

Eso me pregunto ahora. Si fui a mirarme al espejo porque ya no quiero mirarme más en el espejo, ya no quiero buscar señales ni huellas, no quiero aventuras tan largas en las que corra el riesgo de que me sorprenda el amanecer sin haberme despedido. Me pregunto si a partir de ahora ya será siempre así, amores fugaces como soplos de viento, amores oscuros en la noche cerrada, aventuras tras las que no hace ninguna falta mirarse en el espejo, llenas de olvidos. O si ya no habrá ningún amor más. O si es que al fin he encontrado el amor, el amor.

Poemas inéditos



Mercedes Roffé
Fabián Iriarte
Kato Molinari

Mercedes Roffé

Nació en Buenos Aires en 1954. Desde 1985 vive en los Estados Unidos y, desde 1995, en la ciudad de Nueva York. Su obra poética comprende: *Poemas 1975—1977* (Madrid, Síntesis, 1978), *El tapiz de Ferdinand Oziel* (Buenos Aires, Tierra Baldía, 1983), *Cámara baja* (Buenos Aires, Ultimo Reino, 1987; Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998); *La noche y las palabras* (Rosario, Bajo la luna nueva, 1996; Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1999), y el volumen inédito *Memorial de agravios. O de las cosas que han pasado en esta tierra*. Una antología de su obra poética (1978—1998) aparecerá próximamente bajo el sello Pequeña Venecia, de Caracas. La plaquette *Definiciones mayas* (New York, Pen Press, 1999) abre quizás una nueva etapa en su obra, que alterna contrapuntísticamente con los pasajes más experimentales de «Chances Are», y con los textos en los que trabaja actualmente.

“Mercedes Roffé escribe en contra, ¿en contra de qué? Contra la muerte y el miedo siempre se escribe; a favor de lo que no se tiene también, pero Roffé lo hace simultáneamente en contra de los velos discursivos muertos, para regenerar la frase y la mirada. Se apropia, desplaza, translitera y rinde homenaje a diversas tradiciones literarias, en particular el Siglo de Oro español y las literaturas medievales europeas, así como a ciertos maestros argentinos o latinoamericanos. A favor de la lengua castellana y en contracanon, sólo posible si se conoce el canon, operatoria de la subjetividad que indaga, duda constante que salva a la lengua de su muerte”.

Diana Bellessi, Lo propio y lo ajeno

Poemas de Mercedes Roffe

Tehillim

(S. Reich)

I remember once when I was a young boy, riding in a car with my mother, I said to her: "Even when you're scolding me and I'm scared and unhappy, at the same time I'm singing a little song in my head."

Richard Foreman

Vaya galope. Vaya
retumbar de cascos
castagnettes, palos
de lluvia como el eco
de una selva minúscula
guardada
en el corazón de otra selva.

Cantan, mientras tanto,
las mujeres
¿Qué?
su canto siempre
en una lengua extranjera

Y sin embargo
¿quién diría que no
cantan? Más:
¿quién osaría
decir
que no lleva su canto
un algo de alegría?

(¿de verdad?)

O acaso no será eso
la vida la
GLUUUUUAAAAARRR
E pur

si...

CANTA

¿O no hay acaso una cierta
indócil
insistencia en eso de
sobrevivir?

Dice el salmista:
"Sin habla y sin palabras
aun así su voz se oye"

"Piadoso con el piadoso
recto con el recto
Puro con el que es puro
y sutil con el ruin"

Dime ¿qué campanas son esas
que repican
cada vez que un pájaro inicia
su vuelo
bajo
muy bajo

sobre la playa?

(¿o acaso son otras aguas?)

Cantan aún
cantan
las mujeres
y baten palmas
y firmes
 dan
las yemas
contra el parche
 del tamboril

Llaman. Se llaman.
Cómo
se entienden esas voces
en su suave batalla

Llueve. Llueve.
La lluvia
las bendice

mientras

dice el salmista:
"Sin habla y sin palabras
su voz se oye"

"Piadoso con el piadoso
recto con el recto
Puro con el que es puro
y sutil con el ruin"

(de *El pájaro de fuego*)

Fabián Iriarte: La pasión de un lector

por Fabiola Aldana

Charlie Feiling, el culto inglés rosarino, dijo alguna vez que la poesía se escribe siempre en otro idioma. Esta idea de que el lenguaje que utilizamos para escribir poesía es distinto, extraño al que usamos cotidianamente, ha sido el centro de cientos de debates en los que los poetas han argumentado según sus propias prácticas de escritura. En esa puesta en papel de la convicción más profunda que anima a un escritor, la exposición de una poética, deben leerse sus gustos y preferencias, amistades y enemistades. En la poesía de Fabián Iriarte, el gusto, en principio, marca una fuerte necesidad de definición.

Si se elige un acercamiento cronológico para hacer una lectura de la poesía de Fabián, *Oscura Transparencia* (1990), *Suene de continuo* (Lyrica apocrypha) (1992) y *La rosa genital y otros poemas* (1993) muestran a un poeta que expone, con la fascinación por la búsqueda de un lenguaje, sus más preciadas amistades literarias: Eliot, Shakespeare, Yeats, Yourcenar, Stevens, Whitman, Sexton, etc. A través de todos esos nombres y sus textos, la escritura impone una figura de autor extremadamente culto y exigente tanto consigo mismo como con sus lectores. Leer la primera poesía de Fabián implica unirse a él en el goce de la diversidad de idiomas (inglés, latín, francés, alemán), estilos, interpretaciones. Todas estas puertas de entrada a sus poemas pueden ser entendidas como amigables insinuaciones que el autor instala en cada verso, elementos disímiles y contrastantes llamados a dar cuenta de ese lenguaje otro que nace con cada poema. Y quizá sería pertinente también hablar de una nueva mirada, en el sentido más llano de la expresión; volver a ver textos que en esta usurpación alcanzan significaciones diferentes, mediadas por la sutil traducción que Iriarte efectúa (arte que no sin consecuencias ejecuta hábilmente) sólo con intercalarlos con sus propios versos, aun cuando las citas conserven la rigurosidad de la lengua original.

Se trataría, entonces, de una engañosa traducción, así como es engañosa la persona que elige Fabián para hablar en sus versos, la

primera, que sugiere una identificación total entre el autor y la voz textual. Esta simulación de identidad entre quien escribe y lo dicho es una constante que se mantiene a través de toda su obra, hasta alcanzar instantes que van desde un tono confesional, un tanto sarcástico e irónico, hasta el del observador más crudo: “piensen en mí como un exaltado/ como lleno de miedo / de nostalgia/ tengo derecho a las palabras / como todos/ una persona una sombra al lado de la duda”.

Los últimos poemas de Fabián Iriarte, que por ahora sólo han sido publicados en revistas y diarios, sugieren una nueva necesidad de exponer, de definir. En los textos más recientes, ya no son tan profundas las citas y los diversos lenguajes; ahora la búsqueda se dirige, quizás, hacia el re-conocimiento y la precisa instalación del lenguaje propio, en el sentido de lengua, poética, identidad (“mis ancestros son aquellos que elegí no vienen de la sangre/ la historia [...] me ha enseñado a descubrirlos me los señala uno por uno uno por uno”).

Siempre es difícil encontrar las palabras exactas que den cuenta de una escritura, de un poeta; se trata de un esfuerzo inútil. Hay muchas cosas que estas palabras no dicen de la poesía de Fabián porque no necesitan ser explicadas, para eso están los poemas. Sólo se pueden acentuar determinados rasgos que necesariamente excluyen a otros: por ejemplo que los poemas de Fabián son, casi todos, poemas de amor (amor por otro, por el cuerpo y su imagen, por el grito).

Por último, una observación completamente necesaria para hablar de la escritura de Fabián y que no puede dejar de ser dicha como única certeza: su poesía está escrita con la pasión más agobiante, la de un fervoroso lector.

Poemas

de Fabián Iriarte

Nació en Laprida en 1963 (Bs. As.). Enseña literatura inglesa y norteamericana en la Universidad Nacional de Mar del Plata, escribe poesía y traduce. Obra publicada: *Oscura Transparencia* (1990), *Suene de Contino (Lyrica Apocrypha)* (1992), *La Rosa Genital y Otros Poemas* (1993).

strange that in me the shadow moving the substance speaks...
(alex comfort)

tan dulces como los sueños tan perversos como son
las pesadillas la ecuación no siempre
es justa
al amparo de la tranquila noche se dan a la invención
de lo terrible y lo fugaz porque terrible
las palabras se disponen en ejército las palabras no
pueden contra su fuerza las palabras necesitan de la luz

el impulso detrás de la caída
mi vida podría ser considerada un fracaso absoluto
a menos por supuesto que se la considere
el *exemplum* más íntegro
de la victoria de los espejos sobre las medidas
pero me da miedo
mirar grietas en el muro: miren
cómo se derrumba (*violence, how smoothly it came*)
aunque seguro que es un sueño
no te preocupes alguien se ocupará de los sueños
(*and smoothly took you with it*)
astillas derramadas y fragmentos estrellados
y ninguna caja de pandora
para apaciguar el hambre de estas ménades

el celo de estas bacantes en furia que siempre
parecen estar mendigando y susurrando y sedientas
de la sangre que cae cuando destruimos las rosas

mantenerse despierto
cuando duerme el mundo ponerse a salvo
entre esperanza y amargura
tu cuerpo es tan vívido
como siempre
para mí / que he sobrevivido tanto
que las maravillas me parecen sueños y los sueños
manzanas maduras / quiero de vos más mucho más
de lo que jamás te he pedido / de lo que a veces me has negado
ahora podés contarme
otro de los secretos de la supervivencia
tanto tiempo pasó / pasó tanta lluvia / estoy maduro
para refugiarme entre sombra y cicatrices
el primer acto de la imaginación
es crear al que va a escribir el poema

el pasado no vuelve (nunca se fue)
mis ancestros son aquellos que elegí no vienen de la sangre la
historia "émula del tiempo depósito de las acciones testigo de lo
pasado ejemplo y aviso de lo presente advertencia de lo por venir"
me ha enseñado a descubrirlos me los señala uno por uno por
uno son aquellos de ojos tristes son los capitanes cuyos barcos
navegaron los mares procelosos el vinoso ponto algunos huyeron
del mundo otros fueron ciervos de dios y dios los perseguía otros
de ojos ciegos enfrentaron el espanto del mundo su desprecio su
orgullo su soberbia y vivieron para el amor y el caos (el amor y el
caos no pudieron vencerlos) si la hoguera se apagaba ellos renova-
ban los fuegos encendieron destellos se parecían al poeta detlev
von liliencorn te puedo decir que pasaron por todo *abitur homo*
moribundus erotisches phänomen pajarillos y lenguas
freikörperkultur body politic pasaron por todo no pudieron vencer-
los por sus ojos tristes los conocerás ellos nunca nunca descansaban

écoutons la confession d'un compagnon d'enfer
(arthur rimbaud)

la sumisión te lleva a la locura:
quizás algún día desaparezcás / lo que digo
es oráculo (viví en todos los lugares
y sé de qué hablo) (de festines) maldito
pero no más que otros
y de mi vicio me encargo yo
asido de la cintura por el demonio
a veces finjo / pero soy de una raza lejana
collages (una vez puse color a las vocales
y qué gritos qué gritos pegaron los que nunca
entienden) la verdadera vida ausente afuera
pero a veces le doy permiso / sed malsana
oscura de mis venas cuando el mundo
amenaza

vi que tuve razón en mis desdenes
(estoy arrepentido / vuelve vuelve
lo que puede decirse lo diré) hablo
por la boca del poeta
pero no sometido a sus óperas fabulosas:
yo he visto yo he vivido (me reservaba la traducción
mientras anotaba) lo inexpresable

voy a dejar de ser tan apacible
imperturbable mudo

voy a azucar las llamas apagadas del corazón / voy a avivar
la luz / voy a morderme el dorso de esta mano
cuando sea lo más tarde de la noche
hasta que esté todo cruzado de sangre de luna oscura
y en mi palma empiecen a aullar las líneas de la vida
no sé si habrá un lobo
pero lo voy a llamar / declarar una guerra
una rebelión perpetua una fiesta
de grito y luna llena

Kato Molinari

Nació en las sierras de Córdoba, exactamente en la muy bella
Alta Gracia. Realizó estudios universitarios en esa provincia.
Vive actualmente en Buenos Aires. Escribe poesía y traduce.

Publicó los siguientes libros: *Por boca de quién*, Losada, Buenos
Aires, 1972; *Miradas y peregrinaciones*, La Lámpara Errante, Buenos
Aires, 1982; *Noche de las cosas, mitad del mundo*, Ediciones Midi le
juste, Buenos Aires, 1986; *Las simias*. Ediciones Ocruxaves, Buenos
Aires, 1989 y *Umbral*, Ediciones Sucesivas, Buenos Aires, 1993.

Ha obtenido varios premios, entre ellos el Tercer Premio Municipa-
l de Poesía.

Monda y Lironda, Kato

una mujer culona,
un adolescente sensual,
latas de Coca Cola vacías
los durmientes del tren
todo esto
cabe en una bolsa celestial
impermeable
irrompible
opaca
disimulada
Para Navidad, los durmientes del tren
te traerán el adolescente, se llevarán
para siempre a la culona. A vos sólo
te tocará comprar gaseosas.
Al final te irás
dentro de una bolsa celestial,
monda y lironda, Kato.

La enemiga de la familia

Yo era propensa, dictaminó mi parentela no deseada, a: la gula, la vagancia, la lascivia, el sueño, el dibujo, la música, las palabras escritas.

Era, por lo tanto, la enemiga de la familia.

A mi respecto

A los precintos se les dio por coquetear. Después se pusieron agresivos y pincharon.

Día Nacional del Dedo, exclamó el locutor porque, obvio, todo el mundo andaba víctima de pinchazos y cortaduras. Exigencia de vacunas antitetánicas.

Por culpa de los precintos nunca recibí el baúl que me mandó mi tía María. Contenido: su paleta, todos sus pinceles en actividad, gordos pomos; tres cuadritos paisajes pintados sobre rodajas de troncos un retrato desdichado de mi madre, otro mejorcito de mi padre, el hermano favorito, y una recomendación con letra de aérea elegancia aterrizada en hoja de cuaderno: «No olvides que hay que escribir con corrección y propiedad». Firma: *Tu tía que te quiere y que no sabe qué será de vos.* Usted se preguntará como conozco el interior que nunca llegó. Fácil. La tía había dejado un testamento espiritual para mí. Las parientas no me lo discutieron ni escatimaron porque tardaron diez años en cerciorarse de que no incluía ningún anillito, ni siquiera de plata y menos cajones secretos o reverses habitados.

El día de los precintos yo sentí más que nunca
/la consistencia de las dudas de la tía
a mi respecto.

Árboles de Thoreau

Exhala. Vuelve a inspirar.

Pecho acompasado pulóver italiano con diseño de flores.

El ritmo decae con el paso de algún avión o
/con el sonido insidioso de la lluvia.

El salón es inmenso y no por fuerza hostil.

Se conocen soledades mayores, las de los árboles de Thoreau y de Thoreau mismo, por ejemplo. La soledad animal que queda encerrada durante horas y horas a la espera de su ama, de su amo, de su amor.

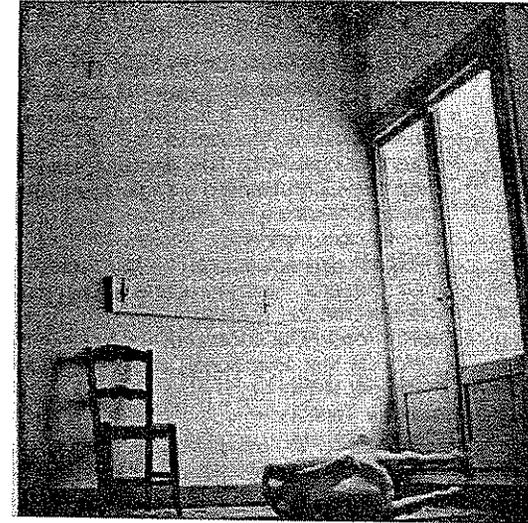
A propósito, estoy enamorada de un perro que pronto cumplirá tres años y que vive en una casilla de vigilancia. Mimado, con mucho alimento, se comporta como perro de mansión. Es amarillo y tiene ojos negríssimos y orejíssimas. Suele sonreír pero por lo general se muestra indiferente.

No se entrega a los extraños. Parece que es feliz solo, perdido en sus proyectos lúdicos o cuando se tiende sobre los serviciales

/e instantáneos tapices del sueño.

Es caminador y excursionista. Algunas perras lo evalúan cuando pasa. Pero esto ya es prosa, Moliere.

Menos solo el salón, menos grande a medida que escribo.



El muerto que habla
Por Carlos Daniel Aletto

En la ausencia de ropa en la muerta, del relato *Esa mujer* (considerado por escritores, editores y críticos el mejor cuento argentino), y en la ausencia de nombres en los protagonistas —desnudos de palabras—, el escritor Rodolfo Walsh, nos vuelve a aproximar, de una forma cautelosa a la narrativa de obscenidad —lo que debe estar fuera de escena y, sin embargo, aparece, lo que se debe callar y, sin embargo, se dice—. Walsh revive en las páginas escritas por él antes de desaparecer en mutis por el foro hace más de veintitrés años.

*vístete vístete no quiero vestirme vístete vístete no quiero
vestirme vístete vístete no quiero vestirme prefiero la muerte
desnuda puedo escapar mejor
no llames jamás a nadie por su nombre reserva esa rarísima
actitud para designar más inteligentes conductas aunque
/no se produzcan*

Camilo José Cela, Oficio de tinieblas 5

Existe una tumba que lleva por epitafio una sola palabra. La palabra griega *alétheia* que quiere decir: *quitar velos*, y que traducida al castellano desvela el término *verdad*. Es una tumba sin muerto. Una tumba que desde el otoño de 1977 busca, tal vez sin rumbo, tal vez sin sentido, el cuerpo de Walsh. La denuncia es esa permanente búsqueda de la verdad, de la historia contada por los no vencedores e inclusive por los muertos.

En cambio hay una voz, una voz acariciadora aprehendida de su compañero, que llega como de una cinta magnetofónica, como llegó en otra década desde el Balcón a la Plaza colmada de obreros, con los puños de sus camisas grasientas arremangadas por encima de sus codos; una voz de ultratumba que enardeció a un país, en aquella década en la que se podía escribir *Pueblo*. Hoy, como en un laberinto de resonancias infinitas, llega esa voz y dice: “En su torpeza, los militares no creyeron que era yo. Creyeron que era la muñeca aquella, la sueca, y el doctor Nerio Rojas, solemnemente, pidió mi meñique y un

pedacito de lóbulo para analizarlos”.

Esa voz de mujer exaltada y por momentos tranquila, muerta y desnuda dice: “Cuenta Walsh que un oficial enardecido abrió la caja donde me habían metido pero no se atrevió a violarme. Me dio una trompada que me hundió un poco el pómulo...” Una voz que no se queja ni se entrecorta, ni reclama, ni llora: “Volví a las calles. No asumían la responsabilidad de quemarme o de echarme al río. Estuve en un furgón estacionado en Viamonte y Rodríguez Peña. Después, en un depósito del Servicio de Informaciones entre cajones con aparatos viejos de radiocomunicaciones”. Es la voz de una mujer desnuda y muerta que se enrosca en un puño y le da movimientos para traducir cada sonido en escritura, como un sismógrafo de la palabra, y que dice: “Un oficial que asumió la presidencia, con el que yo había bailado en la casa de Álvarez y de la Jardín —¿Se acuerda?—, impidió que me echasen al anonimato del fuego. Preparó varios ataúdes falsos y entre los falsos muertos me despacharon hacia Italia. Tuve suerte con el destino. Me tuvieron en Roma y después fui a parar al cementerio de Milán bajo el nombre de ‘Señora Magio’”.

Un puño a la manera de médium, que escribe la voz del otro cuerpo sin tumba, el de esa mujer que habla del *oficial elegante* que decidió “después de diecisiete años de humillaciones, mandarme en una camioneta a través de la Costa Azul hasta Madrid”.

Esa voz de puño cerrado que se enrosca en el puño poseído del escritor, que no calla: “Allí nos encontramos. Como siempre, en silencio. Era una mañana como sólo las puede tener Madrid cuando quiere. Y él vio que yo le había guardado mi levísima sonrisa. Y nos volvimos a decir todo, como cuando comíamos en el Munich de la Costanera y cuando él, con el café, encendía aquel cigarro negro, que olía igual al del abuelo Diógenes”. Termina de escribir ese puño poseído que descansa sobre la mesa, rendido como un amante luego de un orgasmo parecido a la muerte, un puño que se extiende para convertirse en el cordobés Abel Posse y en esa voz que se convierte en letra de molde para cerrar su novela: *La pasión según Eva*.

Una pasión que también se alarga en la premisa de buscar la verdad; la búsqueda emprendida en la militancia de Walsh. Entre los libros *orientadores*, como llama Posse a los textos que le sirvieron como guía e inclusive, sospecho, como información, figura: *Los oficios terrestres* (1965), libro donde aparece el cuento *Esa mujer* por

segunda vez (anteriormente se había publicado en *Crónicas del Pasado*). Este comentario carecería de interés si no leemos el fragmento del agradecimiento del autor en *La pasión según Eva* donde dice: “He tratado de respetar todo lo sustancial. He desplazado algún diálogo o anécdota en el tiempo y salvo uno o dos (...), todos los personajes son reales”, y cita a Yourcener: “Se haga lo que se haga, se reconstruye el monumento siempre según la propia manera. Pero ya es mucho si las piedras que se usan son auténticas”. Walsh es un incansable investigador que pretende, a través de su inmersión en el periodismo, utilizar las piedras auténticas de las que habla la autora de *Opus Nigrum*.

No hay dudas de que Walsh escribe *Esa mujer*, con el mismo criterio que lo hace en *Operación Masacre* (1957) o en *¿Quién mató a Rosendo?* (1969). La historia para Walsh es un cuerpo muerto que pretende desnudar, un cuerpo embalsamado con una sonrisa en la que Walsh, vuelvo a sospechar, no cree. No está enamorado de la historia, como ese gallego asqueroso del relato del coronel en *Esa mujer*. Ese gallego asqueroso que manoseaba el cadáver de esa mujer. Su contacto con la realidad a través de su trabajo crudo, su militancia disconforme rasga con su pesimismo y crueldad la belleza de su literatura. Un hombre que puede estar en la cruel realidad y contemplarla con belleza, la estética y armonía como en los infiernos pictóricos, por nombrar un ejemplo. Un escritor que narra a un coronel paranoico o perseguido que cree escuchar ruidos y sale con su metralleta, pero que no deja de ver que su «whisky brilla en su vaso, como un fuego que se apaga despacio», mientras todo lo demás está perdiendo su sombra, convirtiéndose en una sola sombra. La noche.

Un coronel de apellido alemán que puede decir del cadáver. «Una diosa, y desnuda, y muerta. Con toda la muerte al aire... El resumen de lo que cree Rodolfo Jorge Walsh que es la historia. El cadáver de esa mujer es la historia o bien lo que debería ser la historia: toda la muerte al aire.

El apátrida con cara de rumano, Ciorán, dice que el inconveniente no está en vivir o en los hechos que toca vivir sino en haber nacido. Hay una generación de Walsh y de Conti, enmarcada en una época de no Walsh y de no Conti. Si aquel niño nacido en Choele—Choele de Río Negro, en 1927, se hubiera gestado en esta generación, estaría reclamando, exigiendo, denunciando como lo hizo con su carta en

1977 a la Junta. Quizá (sin desprenderme del conjetural) estaría entre nosotros. Lo que sí no se puede reclamar a los walsh, es silencio. El inconveniente para los walsh está en haber nacido.

La solución está en encontrar el cadáver para ya no sentirse como una arrastrada, amarga, olvidada sombra. Y el que lo sabe no es otro que ese coronel, con el que está en un décimo piso, donde por un ventanal donde es fácil amar, siquiera momentáneamente, a Buenos Aires. Aunque zumben balas y haya ceniza en el viento. Aunque algún zumbido penetre en su cuerpo para salir por su boca como un desgarrado sonido.

El coronel sabe dónde está.

Y si le pusieron una bomba en el palier de su casa, y si los roñosos creen que el coronel tiene la culpa le importa un carajo. Y si su hija debe ir al psiquiatra, y si su mujer deja su desdén flotando como una nube, bien poco le importa; a él le interesa la muerta desnuda; y no esa historia que le ofrecen para escribir y reivindicar al coronel en la Historia. Es por ese cadáver, no por otra cosa, el fingido interés hacia quien en el tiempo sería parte de ese inmenso verdugo verde de la Historia Argentina y de Walsh en particular.

El coronel simplifica en accidentes las muertes de colegas y explica porque los roñosos creen que tiene la culpa. Él fue quien la sacó de donde estaba y la salvó de que la tiraran al río, o de que la quemaran o la diluyeran en ácido. Pero recuerda de esa mujer desnuda y muerta, la piel transparente por donde se veían las metástasis del cáncer, como esos dibujos que uno hace en una ventanilla mojada. Para el coronel todas las mujeres desnudas son como esa mujer desnuda... y muerta. En cambio, para los obreros con su cabeza llena qué sabe él de que cosas, es una diosa. Y el coronel está acostumbrado a ver muerto...

Walsh suma mujeres desnudas más hombres muertos, pero el resultado, no le da, no le da, no le da. Y no le va a cerrar jamás. Tampoco comprende que los muertos parezcan que van a hablar, como le pareció al coronel que esa mujer muerta y desnuda lo iba a hacer. Quizá gritó lo que tanto callaran.

Todo está muy oscuro sólo se oye el hielo en el vaso. Sólo se huelen las habitaciones de la casa.

—¡Está parada! —grita el coronel—. ¡La enterré parada!. El coronel está borracho. El coronel se dice borracho. El coronel puede estar

borracho y llorando.

Se la llevaron del país. La sacó el coronel que está borracho y llora. Él y otra persona lo saben. Ya no llora, se ríe porque no va a decir si el Viejo lo sabe, y no va a decir a donde está, porque todavía no es el momento para que la historia lo reivindique. Está borracho y no llora. Está borracho y desconoce. No puede saber dónde está esa mujer, no se podrá encontrar con esa mujer, con esas frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor para no sentirse sólo, como una arrastrada amarga, olvidada ola. El coronel está borracho; y esa mujer desnuda, esa mujer muerta: Es mía —dice simplemente—. Esa mujer es mía.

Esa mujer no tiene nombre, como no lo tendrá el Viejo. Se impuso, se decretó que esa mujer y el Viejo, por varios años no tuvieran nombres. Se ordenó al silencio, a la prohibición del arma con los más perfectos misiles: la palabra. Pero a los que no callan y con ímpetu pronuncian los abracadabras de la memoria, se los mata, se los esconde, para que sus cadáveres no hablen, se les quitan sus nombres. Hay muertos que no terminan de quedarse quietos, dice el Premio Nobel del epígrafe. Walsh es un cuerpo muerto que habla, como esa mujer, como la historia. Walsh es un muerto con lengua de papel, que algún coronel desprevenido, gracias a Dios o a quien sea, se ha olvidado de arrancarle.



La estantería

“La forma humana”

de Javier Adúriz.

Ed. del Dock, Bs. As. , 1999

Javier Adúriz (Buenos Aires, 1948), tiene publicados los siguientes libros: *Palabra sola* (Losada, 1971); *En sombra de la elegía* (Losada, 1979); *Solos de conciencia* (Biblos, 1985); *Égloga brusca* (Biblos, 1993). Desde 1993, codirige la revista de literatura *León en el bidet*.

En el presente libro las citas establecen una variada invitación a leer. Van desde el epígrafe filosófico de Montaigne, en referencia al título del libro (“Cada hombre lleva dentro de sí la forma entera de la condición humana”), hasta no menos profundas inmensidades líricas como los fragmentos de Cavafis, Mastronardi, Shakespeare y hasta el de la película de R. Scott, *Blade Runner*.

La cita de Montaigne es la que nos acerca al ambicioso título. Pero también, el soneto irregular de la página 43, vuelve explícito otro vínculo: “Y a cada paso el pensamiento dura./ Sin pasado ni futuro vive/ en mí, vibra// junto a tu prieta mansedumbre./ con esta forma humana/ de la eternidad”.

Tiempo y eternidad son nuevamente puestos en contacto con el hombre, se enfrentan y sustentan en una desigual lucha de la palabra poética.

Desde el verso libre al soneto irregular, integrando la prosa poética y el microrrelato o el haiku, la heterogeneidad de las composiciones asume varios tonos: el lírico, el irónico (como estrategia crítica ante la época, como en “White star lines”) y hasta el tanguero y coloquial.

El primer poema, “Ante la ley”, presenta condensados temas y tonos del libro, y deja flotando en el lector desprevenido, que ha olvidado el título, la pregunta: ¿a qué ley se refiere?. El desarrollo de la lectura nos lleva a ensayar algunas respuestas en las que no se descarta la incertidumbre existencial de los dos últimos versos del primer poema: “no sé que hago aquí/ no sé que espero”. Sin embargo

esta incertidumbre no parece disolver la voluntad del yo lírico: "debo darme bríos" es el imperativo que se sobrepone al juego de los simulacros del aquí y ahora. Aparecen ya las preocupaciones por el tiempo y la representación que se despliegan en los otros poemas como "Puerta", "The way of flesh", "Está la calle y el aire..." o el que comienza "Casi una variación repito..."

Adúriz parece escribir operando con correlatos diferentes que proponen tácitamente un "más allá" de ciertos criterios y gestos posmodernos, como si en su poesía pudieran reunirse sin desestimación a) lo cultural —uso del mundo mitológico, histórico y clásico tanto en la forma como en los contenidos—, b) lo romántico desromantizado —visión desencantada pero que apuesta a la restauración— y c) lo coloquial—barrial, casi tanguero en la línea de Tuñón y hasta de cierto L. Lamborghini.

Lo cultural aparece en *Club* (p.17), donde la referencia a la batalla de Accio está construyendo la oposición de dos ámbitos: el cotidiano del club y el de los hechos que marcan la historia. Obtiene una degradación de la imagen de la época, salvada por el *canto* y el instante de la amistad. En *Merry Melodies*, por ejemplo, también funciona el correlato cultural. Se reactualiza el mito de Penteo, del ciclo dionisiaco—tebano, y el sacrificio filicida adquiere la mirada extrañada de una sociedad grotesca "sobando al dios amor".

Lo romántico desromantizado llega de la mano del poema de la página 31, con epígrafe de Mastronardi. En este poema anida la sentimentalidad proustiana, en que el instante pasado se coagula a través de signos exteriores, en paralelo emotivo con un tiempo que huye inexorable. La soledad se intensifica con la lectura de las ruinas y de la llegada de otro presente.

En cuanto al correlato coloquial—barrial, son sus ejemplos más logrados los poemas *Croto* e *Ispa*.

El soneto de la página 33, que comienza con los versos "Sean su mudanza infieles/ las palabras como el amor o el mar"... nos propone una especie de poética amorosa en que la pérdida inocencia literaria posmoderna puede volver a valorarse en ese "verano", anquilosado tópico neorromántico, que adquiere vigencia en un "ahora" humano antes que lírico y sin embargo, ha necesitado estratégicamente de la fuerza del poema: "El verano, Ana... Yo lo estoy viendo/ ahora: no en el poema,/ en la fidelidad de tus ojos".

En Adúriz se verifica esa esperanza de restauración lírica, tanto en los tópicos (eternidad, fidelidad, verano, dolor, etc), como en la revisitación de las formas clásicas, variando, probando lo renovable y aún repitiendo lo repetible de una tradición olvidada pero no clausurada.

El antepenúltimo poema del libro, más que el último, es un acertado cierre a esta propuesta de Adúriz. Se acerca extremadamente y sin declamaciones falsas a una devolución de lo sagrado a la palabra, es decir, a la forma humana de un credo.

¿Hay otros clamores, más personales, menos grupales, para escuchar en la poesía actual? ¿Son sólo aisladas voces a contramano de las poéticas de época? Todo, de nuevo, está por verse. Y un poco de ambición en las propuestas literarias argentinas no nos viene nada mal.

Oswaldo Picardo.

Una hembra argentina

Carlota Fainberg,

la última novela de Antonio Muñoz Molina

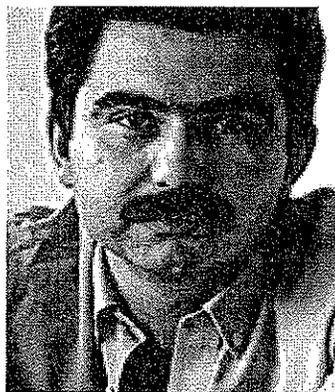
"Era una mujer demasiado fantástica, pensaba ahora, peligrosísima en su apasionamiento, tan potencialmente escandalosa como los gritos que daba en el momento del orgasmo, que era muy largo y tenía una cosa entre halagadora y alarmante de éxtasis felino".

Carlota Fainberg

Antonio Muñoz Molina (Ubeda, 1956) es ya, sin lugar a dudas, uno de los más destacados novelistas españoles contemporáneos. Su nombre suele leerse dentro de una fluctuante lista de escritores pertenecientes a la llamada "narrativa de los 80", "novelistas del posfranquismo" o "narradores del período democrático", entre los cuales figuran Eduardo Mendoza (*La verdad sobre el caso Savolta*, *La ciudad de los prodigios*, *La cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*), Juan José Millás (*El desorden de tu nombre*), Luis Landero

(*Los juegos de la edad tardía*), Luis Mateo Díez (*Las horas completas*) o Javier Marías (*Corazón tan blanco*), entre otros.

La extensa obra de ficción narrativa de Muñoz Molina arranca en 1986 con *Beatus Ille*, prosigue un año más tarde con *El invierno en Lisboa*, novela que le proporcionará el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica; de 1989 es *Beltenebros*, reescritura del borgiano *Tema del traidor y del Héroe* llevada al cine por Pilar Miró y, de 1991, *El Jinete Polaco*, considerada su obra de consagración con la que obtuvo por segunda vez el Premio Nacional de Literatura y el Planeta, premio este último sobre el cual un crítico tan serio como José Carlos Mainer ha pontificado con indudable afán descalificador que se trataba de “un galardón de dudosa calidad literaria, de inapreciable fuerza mercantil y de remuneración más que pingüe”. Ajeno a estas apreciaciones Muñoz Molina continuó su camino literario con dos novelas de menor extensión, *Los misterios de Madrid* (1992) y *El dueño del secreto* (1994), parodias de los folletines decimonónicos de Eugenio Sué y Alejandro Dumas. Por esos años comenzó a interesarse por un tipo de literatura ajeno a la novela pero



no a la narración y guiado por la lectura de *This boy's life* del narrador norteamericano Tobías Wolff concibió el tono y la materia de esa “memoria” o confesión personal sobre los años del servicio militar que fue *Ardor guerrero*, publicada en 1995. Su anteúltima novela es *Plenilunio* (1997) y con ella incursiona en un género de gran actualidad, el “psychokiller”.

Si bien la producción narrativa del autor suele ser mayoritariamente incluida por la crítica dentro del marco general de debate en torno a lo que se ha denominado “realismo renovado” o “realismo posmoderno” su escritura parece describir una curva que podría ser leída como el tránsito del “gran estilo” (en boga en la década que va del 60 al 70) al “realismo depurado” y al compromiso ético. La narrativa de Muñoz Molina apela constantemente a los cruces de

códigos y al hacerlo va adoptando singulares modulaciones; itinerario que en su recorrido irá dando cuenta de un posicionamiento ideológico frente a los fenómenos derivados de la industria cultural — fenómenos *camp* y *kitsch*—, los géneros menores, la intertextualidad y lo intermedial.

En el caso de *Beltenebros*,—pero también, aunque en menor medida, en el de *Beatus Ille* y *El invierno en Lisboa*— podemos hablar de “novelas de género” (policial, de espionaje, de aventuras). Las tres están fuertemente ancladas en la experiencia artística, la literatura y el cine, la música y la pintura. Se trata de textos en los que la experiencia relatada se encuentra mediatizada por otros sistemas de representación inscribiéndose así en un modo de producción “culturalista” deudatario de las poéticas novísimas del '70.

En esta curva, *El Jinete Polaco* significaría, un punto de inflexión dentro de la producción narrativa del autor. En ella Muñoz Molina escribe una novela inspirada todavía en un motivo pictórico (el grabado del jinete atribuido a Rembrandt) pero abandona la astucia narrativa del final sorprendente y combina múltiples peripecias, historias cruzadas, diversos puntos de vista que apuntan a construir algo semejante a lo que Mario Vargas Llosa intuyó en *Cien años de soledad* de García Márquez, una “novela total”. Se trata de un texto que es, simultáneamente, cosas que se piensan antagónicas, tradicional y moderno, localista y universal, imaginario y realista y esta naturaleza plural recorre todos los órdenes que componen el universo textual: el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el mítico.

Finalmente, en *Plenilunio*, leemos un relato decididamente multivocal, polifónico. En esta novela, Muñoz Molina ratifica su compromiso con la vida, más que con la literatura o el arte en abstracto. Con ella parece abandonar definitivamente la reiterada idea adolescente de que “la literatura era más importante que la vida”.

Si sus novelas iniciales parecían adherir a la estética culturalista promovida en los años 70 por los poetas denominados “novísimos”—Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero—; una propuesta estética que se autojustificaba como un apetito insaciable por lo cultural para llenar las lagunas producidas por un país cerrado tras la Guerra Civil y los largos años de la posguerra; estas últimas, por el contrario, podrían leerse en continuidad con los planteos que, también desde la poesía,

expusieron los llamados “poetas de la experiencia fingida” en los años '80. Con ellos —Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes— se pone nuevamente en el centro de la discusión la cuestión de la “verosimilitud” no ya entendida al estilo del realismo social del '40 sino como construcción de una serie de condiciones o artificios estéticos a partir de los cuales se puede renovar el pacto con el lector. Llegamos así a la formulación de una pregunta en torno a la posibilidad de reintroducir un discurso realista en nuestro fin de siglo, al margen de los realismos ya agotados; un realismo que recupere la narratividad y con ella renueve el pacto con el público lector, que revele la permeabilidad entre las fronteras que tradicionalmente separaban y enfrentaban a la cultura popular y/o de masas de la alta cultura canonizada, una escritura en la que sea factible reconocer la cadena textual implícita en el respeto por la tradición literaria española y extranjera pero que, sobre todo, ponga al descubierto el carácter de artificio de la ficción literaria a partir de la asunción de que ya no es posible escribir “inocentemente”, es decir, desconociendo los códigos y recursos formales de un género.

Carlota Fainberg, a la que su autor define como “una mezcla de novela de campus —género típicamente anglosajón—, relato de viajes, narración oral e historia de misterio a lo Henry James”, es, hasta hoy, su última novela publicada. Sin embargo, al leerla pensamos inmediatamente en una de sus primeras novelas, *Beltenebros*. Y esto, para los lectores de Muñoz Molina, no resulta demasiado sorprendente. Su misma dedicatoria (“Para Bill Sherzer, en recuerdo de Buenos Aires y de Nueva York, y de nuestras conversaciones sobre Carlota Fainberg”) nos remite inmediatamente al año 1994, cuando ambos, el novelista español acompañado por el profesor y crítico estadounidense, presentaron en el ICI de Bs.As. la versión cinematográfica de *Beltenebros*. Y es precisamente ese mismo año el que el autor declara en una nota previa al texto como el del nacimiento de la novela que aquí nos ocupa: “La historia de *Carlota Fainberg* la inventé en el verano de 1994, cuando Juan Cruz me sugirió que escribiese para *El País* un relato por entregas, con la única condición argumental de que tuviera algo que ver con *La isla del tesoro*, ya que ese año se celebraba el centenario de la publicación de esa hermosa novela”. Pero hay más, al igual que en aquella novela temprana del autor, la huella de la escritura borgiana se inscribe ahora más fuertemente que

ninguna otra sobre la superficie del texto: como muestra de lo dicho baste el soneto “Blind Pew” que hace las veces de epígrafe. Y así la cadena textual comienza a desplegarse ante la mirada alucinada del lector: Borges leyendo a Stevenson; Muñoz Molina leyendo a Borges leyendo a Stevenson, nosotros, sus lectores, leyendo a Muñoz Molina leyendo... Este juego de multiplicaciones virtualmente infinitas se ve potenciado por el empleo casi exclusivo que el texto hace de ciertos enclaves provisionales —aeropuertos, hoteles, pero también estaciones, bares, taxis, carreteras—, “no lugares” en palabras de Marc Auge—, sitios en los que como anticipaba Darman, el inverosímil narrador de *Beltenebros*, “ni el tiempo ni el espacio son del todo reales”, algo que nos confirmará años después Claudio, un associate professor del Humbert College de Pensilvania: “esos aeropuertos que se van volviendo más irreales y espectrales según pasan las horas y se acentúa el cansancio”.

La fascinante historia de amor que involucra a Carlota Fainberg, “esa mujer, esa vampira” como la recordaría en su relato el empresario y ejecutivo Marcelo Abengoa, aquel fantasma del deseo envuelto en las dulzonas melodías de un bolero interminable revela de inmediato el mismo aire de artificio y ficción que rodeaba a los espías y a sus sofisticados crímenes en *Beltenebros*. El mismo enclave, el Town Hall Hotel, en el que las cosas se habían detenido y el tiempo había pasado tan cruelmente por ellas, envejeciéndolas “hasta un punto espectral como de ruina geológica” nos recuerda al Universal Cinema de *Beltenebros*, emblema de la ficcionalidad por excelencia. Pero de lo que trata, en definitiva, su última novela, es de traducir, a través de innumerables guiños de complicidad con un lector competente, la intraducible metáfora del escritor, su creación y la crítica. Porque en esta novela se resitúan, desde una ideología no desprovista de ironía —el mismo narrador reitera “no existe narración inocente ni lectura inocente, así que el texto es, a la vez, la batalla y el botín”— las tan vapuleadas pero no menos conflictivas relaciones centro/periferia sobre el fondo de las “actuales” teorías literarias sobre la intertextualidad, la deconstrucción, la recepción, la guerra de los géneros y los estudios culturales.

La dialéctica entre el creador y su crítico se despliega bajo la forma de un diálogo —Marcelo/Claudio— en el cual las sucesivas intervenciones van rearmando un rompecabezas que se nos presenta ine-

vitablemente en dos tiempos pero que se desea simultáneo. Ambos discursos avanzan entrecruzándose, por momentos imbricándose el uno en el otro —el tiempo largo para Marcelo y las rápidas acotaciones para su interlocutor— pero deslindando, a la vez, con bastante eficiencia la novela de la metanovela. Por un lado encontramos a Marcelo con “su desenvoltura de narrador inocente”, por el otro, a Claudio con su leer permanente entre líneas, con el ejercicio invariable de la sospecha y la continua deconstrucción del relato del otro, frutos de la deformación profesional: “Las mujeres y los hoteles —dijo, como recapitulando y esa declaración fue el principio de su confianza o de su relato, si he de aplicar le mot juste, pues hasta entonces, cabría decir, se había limitado a enunciar lo que llama Derrida su aparato pretextual—.” Pero en verdad, el auténtico “narrador”, el genuino “contador de historias” es el otro, Marcelo; él, en cambio, es ese lector pasivo y acrítico “eso que Cortázar llamó, certera pero infortunadamente lector hembra”, una instancia que se limita a registrar en el relato del otro sólo sus “twists narrativos”, las secuencias de las “adult movies”, el “climax” de un relato donde aventura sexual y textual se confunden hasta el punto de hacer pensar en una posible y tentadora “textual ejaculation”.

El final nos enfrenta a la imagen derrotada del crítico impenitente, confesándose vergonzosamente entregado a la narración, —“incapaz de mantener la distancia necesaria hacia sus materiales y sus tricks narrativos, yo le seguía embobado hacia donde él quería llevarme”; más interesado en la “story” que en el “discourse” de su compañero ocasional —“lo cual, en un profesor universitario, no deja de ser un poco childish”—Claudio declara: “atrapado en una fugaz suspensión of disbelief, yo abdicaba de todos mis escrúpulos narratológicos y quería simplemente saber lo que pasaba a continuación”.

Hacia los años '60, cuando la novela en España se había adentrado por los caminos del experimentalismo y tal como señala Vázquez Montalbán “se descalificaba por extraliterario todo aquello que no fuera merodeo verbal— lingüístico” creándose así una literatura ensimismada, surgió más claramente que nunca la posibilidad de recuperar el arte de contar historias y de restablecer el pacto narrativo con el lector. A este cambio de rumbo contribuyó especialmente Gonzalo Torrente Ballester y lo hizo a través del humor, la ironía y la parodia

en *La saga/fuga de J.B.* (1972). Pero este legado indudablemente cervantino se ha intensificado en las últimas décadas y los autores más representativos de esta corriente son, como señalábamos al comienzo Eduardo Mendoza, Luis Landero, Antonio Muñoz Molina.

Con su última novela, Muñoz Molina se nos presenta como uno de los escritores que más han contribuido a reivindicar el arte narrativo y el pensamiento de Cervantes en la actualidad entroncando así con la mejor tradición novelesca española. Como Jacinto Solana, el novelista apócrifo de su primera novela, *Beatus Ille*, el autor dice: “no me importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla”; esta idea está basada en el principio cervantino de la “realidad suficiente”, a la que Torrente Ballester definió en estos términos: “crearé provisionalmente lo que me cuentes si lo haces de tal manera que me parezca real”. Partiendo de esta premisa inaugural toda la obra ensayística y narrativa del autor presenta una serie de notas de clara raigambre cervantina: el lento y complejo proceso de develación de la verdadera identidad de los personajes ocultos tras múltiples máscaras y lenguas, la ironía, el pluriperspectivismo, lo apócrifo, la relación del autor con su propia obra, con su pasado y su tradición, la construcción “en absismo” de algunas de sus novelas. La escritura de Muñoz Molina indaga obsesivamente los vínculos entre ficción y realidad: “Llevada hasta el extremo —señala el autor— esa confusión de la vida y de la literatura termina en la locura: a don Quijote todas las cosas le parecen prodigios de una novela de caballería”, pero añade: “Sin embargo, gente tan razonable como Hernando Cortés o Bernal Díaz del Castillo tienen a veces la necesidad de apelar a la ficción para explicarse la realidad que están viendo sus ojos, y cuando ven las inconcebibles maravillas del México azteca continuamente piensan en los países delirantes del Amadís de Gaula”. Como Borges, como el mismo Cervantes, Muñoz Molina hace literatura de la literatura; sus novelas son en definitiva una gran metanovela, un libro de libros y en palabras de su autor son, ante todo y todavía hoy, “una forma de mirar y de desconfiar de la mirada averiguando en las apariencias indudables su reverso de irrealidad y de fábula”.

Traducciones

Adelanto editorial del libro de

*James Laughlin (E.E.U.U. 1914 - 1997).
The Love Poems.*

por Fernando Scelzo y Osvaldo Picardo



James Laughlin nace en Pittsburgh, Pennsylvania, el 30 de octubre de 1914. Su familia de origen irlandés poseía una considerable fortuna proveniente de la industria del hierro y el acero. Pero desde muy temprano él decidió no entrar en el negocio. El joven Laughlin era alto, buen mozo, atlético y extremadamente rico; podía —como señala Eliot Weinberger— fácilmente haber sido un playboy. De hecho, se convirtió en un playboy, pero un playboy entregado a la literatura.

En la escuela de Wallingford, Connecticut, estudia con el traductor Dudley Fitts, y se convierte en el editor de la revista literaria del colegio. Como estudiante en Harvard se especializa en latín e italiano. Le escribe a Pound en Rapallo, Italia, y cuando el poeta le responde con las palabras, “Visibility high,” lo va a visitar. Permanece allí seis meses, estudiando en la “Ezuversity” personal de Pound. En 1935, después de haber leído la poesía de Laughlin y de haber tachado casi todas las palabras, Pound le dijo: “Nunca vas a ser un buen poeta. ¿Por qué no te dedicás a hacer algo útil?” Le sugirió que se hiciera editor, lo que probó ser el consejo más saludable tanto para Laughlin como para el mundo editorial.

De regreso en Harvard, y todavía sin graduarse, inició *New Directions* con dinero de su padre. Su primer libro publicado en 1936 fue “*New Directions in Prose & Poetry*.” Le costó U\$S 396 imprimir 700 copias. Cargando a su Buick con los libros, se convirtió en vendedor ambulante. El libro era una antología de escritores experimentales entre cuyos colaboradores figuraban Elizabeth Bishop, Kay Boyle, e.e. cummings, Henry Miller, Marianne Moore, Gertrude Stein, Ezra Pound, Wallace Stevens, William Carlos Williams y Tasilo Ribischka. A este último escritor se lo identificaba como “a un austríaco que actualmente vive en Saugus, Massachussets, donde se desempeña como guardia nocturno en un paso a nivel lo cual le deja mucho tiempo libre para pensar”.

Ribischka era el seudónimo de Laughlin.

En “*New Directions*” publica la obra de autores como F. Scott Fitzgerald, Delmore Schwartz, Vladimir Nabokov, Henry Miller, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, entre muchos otros poetas traducidos como Pablo Neruda, García Lorca, Boris Pasternak, Jorge Luis Borges, Yukio Mishima.

En los años 40’, comienza a publicar una serie llamada “*Cinco*

jóvenes poetas americanos"; entre los incluidos estaban Tennessee Williams, Randall Jarrell y Karl Shapiro. También reeditó a autores como Forster y Stein en una serie llamada Nuevos clásicos y publicó trabajos críticos bajo el título "Los hacedores de la Literatura Moderna".

A pesar de las palabras desalentadoras de Pound, él continúa escribiendo poesía y su reputación como tal fue creciendo. En su poesía emplea una lengua despojada y directa aprendida de los griegos y latinos pero también de Williams y Rexroth. Inventó la única forma prosódica nueva en la poesía americana desde la "three—stepped line" de Williams. Era una idea extravagante pero funcionó. Junto con Rexroth, fue el autor de largos y narrativos poemas autobiográficos que eran pura poesía a pesar de ser leídos como prosa. Escribió siguiendo a los maestros griegos, latinos y sánscritos quizá la única poesía erótica paródica de este siglo. Es una curiosidad de la poesía americana que la mejor poesía erótica heterosexual haya sido escrita por hombres y mujeres ya mayores. Su estilo prosaico resulta de una extraña combinación entre un habla erudita, plenamente americana, adicta a los retruécanos joyceanos y el tipo de lenguaje que se oye en las comedias locas de los años 30, el slang de esos excéntricos charlatanes en esmoquin (el Tato Boreas argentino).

Como poeta ha publicado diversas obras incluidos los "Poemas reunidos de James Laughlin" en 1992. La poesía de James Laughlin es quizá más conocida por sus poemas de amor, a menudo contruidos sobre modelos clásicos tales como los epigramas amorosos de la *Antología griega*. Pero en su intensidad y variedad ellos hablan a los amantes de nuestro tiempo. Su primer libro de poemas, "Some Natural Things", apareció en 1945. "The Love Poems of James Laughlin" siguió a "The Secret Room" (ND, 1997) y a "Remembering William Carlos Williams" (ND, 1995).

También ha publicado ensayos, cuentos cortos y su correspondencia con destacados escritores; seguramente la más nombrada sea la mantenida durante casi 30 años con Thomas Merton, monje, poeta y crítico social, recluso en un remoto monasterio de Kentucky. Como editor Laughlin descubre el talento artístico de Merton y lo alienta a seguir escribiendo enviándole poemas, ensayos y memorias de otros escritores y publicando casi todo lo que Merton le envía. En otra de sus cartas, enviada en este caso a Delmore Schwartz, Laughlin escribe: "Para qué está la vida sino para disfrutarla y ciertamente en la

balanza de la felicidad un hermoso día de sol y nieve brillando en una de nuestras montañas tiene más valor que publicar un libro de algún autor dispéptico" y agrega una nota de tono admonitorio: "No te conviertas en un escritor barato. Mantené tu nivel. Es mejor ser leído por 800 lectores y ser un buen escritor que ser leído por todo el mundo y ser Somerset Maugham." Laughlin le pagó el psiquiatra a Delmore Schwartz y hasta una defensa legal a Ezra Pound; otras veces secuestraba a Merton del monasterio para ir a beber.

Muere el 12 de noviembre de 1997. Lo sobrevivieron su mujer, Gertrude Huston Laughlin de Norfolk; una hija Leila Javitch de Manhattan; dos hijos, Henry, de San Francisco y Paul, de Ann Arbor, Michigan, y seis nietos.

Fue miembro de la Academia Americana de Artes y Letras. En 1992 fue galardonado con la Medalla de la Fundación Nacional del Libro por su distinguida contribución a las letras americanas. En su discurso de aceptación escribió: "A New Directions le llevó 23 años llegar a ser lo que es. Pero he gozado de una situación que cualquier editor envidiaría. Nunca una corrida al banco para rogar por un préstamo. Casi ninguna preocupación por las fechas de pago. Y si alguna vez llegaba un manuscrito que yo sabía de difícil venta, igual lo publicaba." Después con la honestidad de un artista que conoce el valor del dinero agrega: "Por supuesto, nada de esto hubiera sido posible sin las industrias de mis antecesores, esos sagaces irlandeses que inmigraron en 1824 desde County Down hasta Pittsburgh, donde construyeron la que sería la cuarta compañía siderúrgica más importante del país. Los bendigo con cada respiro".

THE LOVE POEMS of JAMES LAUGHLIN

— traducción —

THE ATMAN OF SLEEP¹

El Atman del Sueño

Has quedado dormida a mi lado
y tus ojos cerrados en

la luz del atardecer eran tan hermo—
sos los dedos de una mano

estaban acurrucados como los de un niño
contra tu mejilla y capté

la cadencia de tu respiración
y hacía la mía ir & venir con
la tuya un solo aliento para nosotros dos

¹*Atman* — Sánscrito: aliento, alma

THE SINKING STONE

La Piedra que se Hunde

Alto en los alpinos
campos nevados cuando una

piedra se desprende de un
pico y rueda hacia

el glaciar abajo
el sol la calentará

en los ardientes
días de primavera y

fundirá con ella misma
un hueco y desaparecerá

en la nieve Yo como
esa piedra calcinado

ardiente por amarte
me voy hundiendo profunda—

mente en una fría y vasta
ninguna tierra de hielo por

vos amando a algún otro
y no a mí!

para María

THE DAZE OF LOVE

El Deslumbramiento de Amor

Viene seguido desde
las llamas de luz
cuando demasiado cerca
un asteroide pasa.

También hay
el más suave esplendor
cuando estamos separados
y nos hundimos en el sueño
recordando al otro.

YOU WERE ASLEEP
Estabas Dormida

cuando fui a la cama todo
acurrucado como un chico

bajo las sábanas y
cuando me deslicé a

tu lado con tanto cuidado
te agitaste pero

sin despertar del todo y
estiraste tu mano para

dar a mi cara esa forma
como sosteniendo un bol o una bola.

para Ann

I WANT TO BREATHE
Quiero Respirar

te dentro No estoy hablando del
perfume o tal vez del dulce

olor de tu piel sino del
aire mismo quiero compartir

tu aire inhalando lo que
exhalás me gustaría estar tan

cerca los dos respirando
el uno al otro como uno solo.

WHY DOES LOVE HAPPEN?
¿Por qué llega el Amor?

No es tan simple
Como el mandato biológico
De esparcir la especie.
Eso está, por supuesto,
Pero es también el modo de mirar—
Me, tu cara iluminada con alegría
Y el modo en que suena tu voz
En la oscuridad. ¿Qué hace a *tu* amor
Elegirme? Te pregunté una vez
Pero no quisiste responder.
Era tu secreto. Mejor así.

THE NAMELESS VOYAGE
El Viaje sin Nombre

¿A dónde va ella
cuando cierra sus ojos
cuando hacemos el amor?

Ella está a mi lado
aunque no está allí

Si la toco ella tiembla
pero nada dice

Una noche le pregunté
a dónde era que viajaba

Esa vez sonrió y

respondió no te preocupés

Nunca estaré lejos de vos
La tierra que visito

es la tierra de los poemas
que has escrito para mí.

LOVE'S ALTAR
Altar del Amor

Dejame humillar ante
el altar del amor deja

me arrodillar ante este sagra—
do sitio no sirve de nada

que declarés en contra que
este sagrario no es sino común

y corriente para todo tu
sexo para mí ese es el

lugar del sacramento el
altar donde el rito de

los Misterios se hace presente.

Catálogo de



ALGUNOS DE LOS TÍTULOS PUBLICADOS
ENTRE 1994/2000 MAR DEL PLATA

NOVEDADES:

Mapa de Poesía Argentina: "*Solicitudes y Urgencias*" Noroeste *La Carpa y Tarja*. A cargo de Osvaldo Picardo

EN PRENSA:

Poemas de amor de James Laughlin. Traducción y notas Osvaldo Picardo, Fernando Scelzo y Esteban Moore.

Relatos Póstumos. Leonardo Huebe

Cuestiones epistemológicas desde la práctica científica - Gladys E. Martínez y otros. UNMdP

Basurero nuclear - Oskar Chezán

La coartada metapoética (José Hierro, Angel González y Guillermo Carnero) - Marta B. Ferrari (tesis doctoral)

Diccionario de la Educación Física - Mauricio C.A. Alvarez

Brevísimos - María Cristina Castagnet

COLECCIÓN MAR DEL PLATA:

Los Antiguos Veraneos en Mar del Plata 1º Edición. Jorge Fernández Schenone (2º a 7º Edición)

Mar del Plata en la década del veinte. Lectura y Sociabilidad. Aurora Chiriello

Jacinto Peralta Ramos. Genealogía— Vida y Obra. Jorge Fernández Schenone

Mar del Plata insólita - Abel Argentino Segura

Estética e Historia del Teatro Marplatense. (tomos I y II) Facultad de Humanidades UNMdP. Nicolás Fabiani y otros

Contribución a la bibliografía regional marplatense 1º parte. Aurora Chiriello y otros. UNMdP.

ESTUDIOS CRÍTICOS Y ENSAYOS:

¡Qué raro que me llame Federico! Homenaje a Federico García

Lorca. Fac. Humanidades UNMDP, L. Scarano. O. Picardo.

M. Ferrari. M. Ferreyra y otros

Tópicos Actuales en Filosofía de la Ciencia. Homenaje al Dr. Mario Bunge. Guillermo De Negri/Gladys E. Martínez. Univ. Nac. Mar del

Plata

Vocabulario para el estudio interdisciplinario de la discapacidad.

Mario A. H. Serrat (comp.) Univ. nac. de Mar del Plata.

Falsas Ciencias y charlatanes. Celso M. Aldao

Estudios sobre Epistemología y Ciencias Sociales. M. Comesaña y otros. Univ. Nac. de Mar del Plata.

Alimentación y Salud del nuevo hombre. Jorge Cropi

Con la comida no se juega, Bulimia—Anorexia, de Susana Estrella

Navegación por la Palabra. Aymar de Llano y Elena Stapich

Terapia Ocupacional. Nidia Martijena

La Psicología en el Cono Sur. Vilanova/Di Doménico

Nazismo en Argentina. Manuel Mesa Iberra

Cómo formar lectores. Aurora Chiriello y otros. *Servicio Social.*

UNMDP. Amelia Dell'ano

La Iglesia Católica y las Ciencias - Patricio. A. A. Laura

Buenos Aires: Tango y Borges - Eduardo Pombo

Saberes de la escritura. Géneros y convenciones del discurso académico. Laura Scarano y Aymar de Llano.

COLECCIÓN LA PECERA:

Quis Quid Ubi. Poemas de Quintiliano. Osvaldo Picardo

Ojos que miran al cielo. Poemas de Mauro César Neyra.

Partes mínimas y otros poemas. Esteban Moore

El secreto de Américo Zivano. Oscar Yedaide

Los Lugares de Federico. G. Passera y Ulises Zanetto

POESÍA Y MISCELÁNEAS:

Muelles de Vigilia. Jorge Lemoine

El atrio y los pórticos. Mima Ramallo

Entre Coirones y Neneos. Oscar Prieto

Réquiem para un paisaje. Lilian Paris de Marquina

Después del medio día. María Cristina Castagnet

Poemas. Relatos. Cartas. Cristina Roura

El alma de los silencios. Graciela Ovejero

Las golondrinas amarillas. Alicia Belloso

Las Máscaras. Poemas y medicina. Jorge Dietsch

Propuesta 1994. Premios Nacionales de Cuento y Poesía. Centro Médico (compilación Osvaldo Picardo)

La Perdiz del Cuento. Raquel Guidi

Nuestras raíces. Susana Repetto

Como soy. (Décimas gauchas) Andrés Eduardo Gromaz

Sade 2000 - Autores varios

NARRATIVA:

Las Plagas de Chucuma. Enrique Borthiry

Los otros Kennedy. (Historia Argentina) Oscar Francisco Burgos

Desde la Ventana. Toti Gallo

Cuentos de chicos para grandes. Elida Arcidiácono

La mar en coche. Alejandro Polinori.

Historias del mar - Natalio Ricardo Marengo

El jardinero interior. Jorge Cropi

Guía para ayudantes de Tao. Jorge Cropi

Recuerdos de Miramar. José Manuel Fernández Santana

Historia de un ciudadano Luis Markman

Cantos de Alegría. Elsa Elena Chamás

Los visitantes de la noche. Fernando Soto Roland

Isla de Tránsito. Raquel Guidi

Los Doce Ejes Estratégicos. Jorge Ruben Castro

Un pedazo de eternidad. Expediente Padre Rybar. Toti Gallo

Historias del Mar. Natalio Ricardo Marengo

El diario. Verónica Cesti

Sentido Real Carlos Santos

Cuentos Bizarros. Víctor Land

Historia de cuatro mujeres de hoy. Mario Rosa Silva

Gotas de cuentos. Teresa Pfeifer

Cortísimos. (microrrelatos) Raquel Guidi

TEATRO

Ulises. Una odisea de amor y aventuras (teatro de títeres) - Hugo Adamini

MANUALES:

Cómo Recaudar Fondos. Gustavo Maglieri

Tiempo Compartido. Teoría y práctica. Mario Santander Spattaro

Casi todos los museos y lugares históricos de Argentina - Gustavo Cotta

Informática docente. Curso de operador de PC, Master en utilitarios.
Shaddai Computación

COLECCIÓN DE LA PALABRA

La Pancarta (el eco del llanto) (poesía) - Marcela Predieri
En la cornisa (Poesía) Edith Ruz de Colombo
Furia Garaje Exhumación Cyane. (poesía y narrativa) Ulises
Bajodrago - Hetiara Klitzing.
En busca de la verdad -(narrativa) Gastón David Guzmán
Abuelo, ¿Vos fuiste un nazi bueno? - (narrativa) Leo Plazas Esteve
El milagro de sentir (narrativa) Laura Monclá
Del Papelero (narrativa y poesía) - Varios autores
Convergencia (poesía) - Varios autores
Rapsodia (cuentitos para algunos) (narrativa) Alejandro Bousquet
Te cuento un cuento (narrativa y poesía) Varios autores
Perfiles de mi vida - Berta Carretero