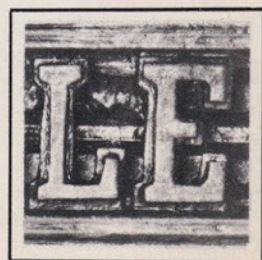


2

Revista de Literatura

O. Lamborghini - R. Fogwill - S. Rondán
H. Savino - M. Victoria - D. Chirom
G. García - R. Raschella - F. Ferguson
L. Thonis - C. Gorriarena - L. Allegri
L. Guaraño - G. Schvartz



EL NOMBRE

2

Revista de Literatura





Dirección:

César Contino
Roberto Raschella
Sergio Rondán
Hugo Savino
Luis Thonis

Diseño de tapa

Norberto Gómez

Composición y armado

Jorge Castillo
Lita Katopodis

Larumbe Editores S.R.L.
Pacheco de Melo 1958/30/F
1126 Buenos Aires

Toda reproducción, parcial o total
debe estar expresamente autorizada
por esta revista.

RNPI / ISSN: en trámite

Pedidos de Capital, Interior y Exterior a:
Catálogos SRL,
Independencia 1860 - 1225 Buenos Aires

Octubre de 1986



INDICE

- 5 **La causa justa**
Oswaldo Lamborghini
- 27 **Postre de vainillas**
Graciela Schvartz
- 27 *Carlos Gorriarena / "Relevamiento", 1980 - Acrílico*
- 31 **Versiones sobre el mar**
Enrique Fogwill
- 34 **Ejercicios**
Sergio Rondán
- 35 **Amores (Uno)**
Sergio Rondán
- 36 **Crónica de Buck**
Hugo Savino
- 41 **Tema: La vaca (fragmento)**
Marcos Lucio Victoria
- 44 **El lado oculto de *La Tierra Baldía***
Daniel Chirom
- 47 *Eliot / Poesías*
- 54 **La intriga de Oswaldo Lamborghini**
Germán García
- 58 **Notas de lectura**
Roberto Raschella
- 71 **La idea de un teatro**
Francis Ferguson
- 79 **Pavana del difunto murciélago**
Luis Thonis
- 85 *Carlos Gorriarena / "Copas sin vino", 1980 - Acrílico*
- 86 **Alteridad y diversidad de las culturas populares**
Luigi Allegri
- 97 **El amhor, los orsinis y la muerte, de Néstor Sánchez**
Liliana Guaraño

La causa justa

Oswaldo Lamborghini

I

En la biblioteca inembargable de un linotipista erudito, no tan viejo pero al borde de la muerte (un nombre con varias pronunciaciones —Luis Antonio Sullo—, infatigable en su lucha para que los libros dijeran lo que alguna vez susurraron: *no leía jamás, pero sus subrayados eran perfectos*. Lo que alguna vez quisieron decir, y lo dijeron, mucho mejor que sus rayas debajo de las letras, lo que querrán decir alguna vez —no se los ve muy apurados— aquí, aquí el presente) al borde de su última herejía, porque así mueren los histéricos, antes llamados posesos, de cáncer a los 56 años: Buenos Aires, aquí el presente. Podremos entonces tirar a la basura toda esa basura, esa trama de rayas en los libros que fingías enseñarnos, esa manera tan “suya” de subrayar y no leer que te envidiamos (siempre) / *aprovechamos el rato que le falta para insultarlo*. La oportunidad se ha presentado y no habrá otra. Está en su cama, fresco como una rosa: por fin la enfermedad, gracias a los muchos cuidados, terminó por florecer (Buenos Aires, seguro, ¿pero aquí el presente?). El cuerpo de Sullo tendido en la cama, la cabeza casi blanca: —pero el presente como un regalo: —¿Aquí el presente?— solía preguntar en asamblea (siempre era extraordinaria), pero para agregar en seguida, señalando el índice en varias direcciones. Los que recuerdan comentan que decía (además de cualquier cosa):

—Aquí por lo menos Buenos Aires, pero hoy me siento un poco raro por la multitud que me acompaña aun cuando sabe, y bien que lo sabe, estoy muerto.

Tanto aprendimos de su humor, que mientras lo amortajaban nos dábamos el lujo de volverle la espalda y entre los amigos copiarle el chiste: —¿Aquí el presente?— Era *su* chiste, el mayor del mundo: nadie se atrevería a reírse?

La ciudad de Buenos Aires, por lo menos. Te amortajan, Sullo, y ya no podrás ironizar sobre nosotros. Tu invalidez de muerto, pero no, prematuro caprichoso, no te pasaremos cadáver en silla de ruedas (sobre tu regazo un subrayado, jamás un libro), ahora Sullo a merced de nuestro humor, impotente ante la merced de toda nuestra merced, que empezará con el saqueo de todos los subrayados de tu biblioteca — *¡Jamás nos diste el gusto de leer un libro!*— “Lástima no poder subrayar a máquina”, decías, pero a máquina se escribe, y hasta puede llegar a decirse en los mil tonos plateados de la ironía que se aprenden en una ciudad reprobada, Buenos Aires, el viejo chiste:

—Aquí el presente.

De un viejo.

Pero no se te escapaba entonces, como tal vez no se te escapa ahora, único muerto paseado en silla de ruedas (no, ayer chocamos con otro), la arbitraria pretensión de suprimir en tus subrayados los textos, ni la pregunta que nada tiene que ver con el tiempo, y con la historia menos:

—Hundidos hasta el cuello en lo informe, si aquí el presente, el pasado ¿dónde, entonces? y dónde el futuro: porque si aquello de “a mi no me gusta el cómo” merece nuestro aplauso (*Aplausos*), el *cuándo* es tierra de tumba, por eso se prefiere la silla de ruedas. Pero ustedes perdieron la capacidad de responder a pesar de que les abrí mis puertas, que fue una manera, no la única, de cerrarles las suyas en sus propias narices. Me interesaron por su capacidad para el chiste largo, ese que termina por hacer perder la paciencia e impone hablar de otra cosa, esa segunda que se condensa porque resultó interminable la primera. Sí, aquí el presente. Me gusta Buenos Aires porque la Cruz brota sola de la tierra (aquí se terminó la milonga de cualquier Evangelio). Ahora a mí mismo me subrayo, aunque no es a mí a quien le corresponde, y menos los juegos que condeno de antemano (el plumero está escondido, también en la vida eterna). Ahora despacio, déjenme ver: sí, éste es el bar de Talcahuano y Cangallo. No, falta una cuadra, pero ahora sí, estoy seguro, es éste: Bartolomé Mitre y Talcahuano. Me parece que me equivoqué, muchachos. Era el de Talcahuano y Cangallo: tengan cuidado porque grande será la tentación (*ya hablaremos*). Aquí no estamos solos, pero precisamente aquí ocurrió el asesinato. Y ahora sí a casa, a recuperar la mortaja remendada.

—Bueno, amigo Sullo, silencio. Usted tiene razón, el chiste es largo, o tal vez nunca hubo uno tan breve como el de llamarle *chiste* a lo que impone cambiar la eternidad, estilos. Que causarán gracia o tedio, y no estará usted para subrayarlos: apenas un linotipista, apenas un plomo en forma casual de letra que uno se encuentra por la calle, uno de esos que los cirujas revenden, como nosotros lo revenderemos a usted y lo poco que le queda, hasta su mortaja remendada.

Ya estamos de nuevo en su cuarto.

—El *pánico* —dijo Sullo, sonriente— “Murió por estrangulamiento de mortaja”... Eso mismo, sí, tenés razón, Rosita (Hablabla con su mujer. Ella no hablaba con nadie).

Eso mismo. Algo habrá pasado con la silla de ruedas, pero se terminó la costumbre de pasear al fantasma. Aquí el presente, en Buenos Aires, que se hará popular. Morir estrangulado por la propia mortaja. Popular como la cera: *d* en frente, revés (ver: Eda Mayor), el brillo de la cara muerta y su museo: nacer fantasma y resucitar como fantasma, convertir en soga de ahorcarse la propia nalga. La ironía de Buenos Aires supera a Buenos Aires. Piensen que Sullo estaba tan bien, tan de buen morir. La enfermedad, al fin, gracias a tantos cuidados terminó por florecer:

—Señora, tal vez convenga una maceta.

Por el momento no debo preocuparme: el cansancio es una buena señal. Los que le encuentran una “forma” al destino, sólo son los personajes de las novelas, de esas que ahora ya no se escriben. Pero, no hay más remedio, a veces las cosas se complicarán un poquito. Algunos no le encontramos ninguna forma al —en fin— destino. si se la encontráramos, hasta nos gustaría tener uno. Pero acusarme a mí mismo en una novela (francamente buena), de mi ridícula pretensión de

escribir una novela, no me exime...

Quería darle entrada a la palabra *exime*, que puede llegar a representar un gran papel. Habrá perdido su tiempo el lector. Pero el lector soy yo. Pero eso tampoco me exime. Explicar ya es otra cosa, se parece a confesarse sistemáticamente, en un doble sentido: cada vez que la Iglesia lo prescribe, y también a esa manera de referirse a alguien diciendo que "hace las cosas por sistema", aunque el sentido es triple, en este caso, y no doble: si explicar equivale a confesarse sistemáticamente —Buenos Aires, ¿aquí el presente?—, puede entenderse (mal, casi seguro) que explicar equivale a confesar *un* sistema. Pero es una lástima que la serpiente se muerda la cola, pues da lo mismo subrayarlo (*escribirlo, nunca*) así como queda subrayado, que hacerlo exactamente al revés: si confesarse equivale a explicarse sistemáticamente (mal, casi seguro) —y como se recordará el sentido es triple en este caso, y no doble— es probable que podamos atormentarnos con una nueva esperanza: explicación, confesión y sistema son posibles. Pero debo fumar menos: así como la televisión nos devuelve viejas películas, los años nos *eximen* —por fin— de comentarios.

I

El hombre que nace *culón*, el hombre que nace *nalgudo*, durante toda su vida arrastra ambos mote a la vez: *culón, nalgudo*. La gente tiene preocupaciones graves como para entrar en estas diferenciaciones aparentemente sutiles. También los literatos las tenemos, pero, es nuestro oficio: nos gustó meternos con esto de las palabras y ahora sobran las quejas: diferenciar el sentido de *culón* respecto al de *nalgudo*, de pronto (cuando nosotros también quisiéramos opinar sobre *el hombre en general*) se convierte en nuestra preocupación ineludible y más urgente: —Mirá que escribías mal, Sullo (*subrayo*).

Pero, realizado el trabajo de establecer las diferencias, (ya lo realizamos), los derrotistas batimos palmas, locos de contentos. ¡Qué fracaso! Porque no hay diferencia alguna: *culón* y *nalgudo* se refieren a los glúteos con mucha carne y grasa, digamos: "adiposos", que suena a insulto. Con lo *anal* propiamente dicho, nada que ver: lo anal, ausente. El material de consulta fue escaso. Conforme pues con notas dispares y "relatos arquetípicos". En cuanto al uso, la gente habla de *Culón*, de *nalgudo*, jamás: detestan quedarse en la superficie, suponemos.

El *culón* en general es un "*me da lo mismo*" mientras que Nal, por momentos personaje arquetípico de esta historia —no en todo momento, no siempre arquetípico y metido en *una* historia que a veces es capaz de dejar de serlo— desde niño padeció las angustias y los tóxicos, o las *toxinas* si plantean una sinonimia aceptable con los tóxicos, del sufrimiento perpetuo, aunque no siempre perpetuamente sufrido. El *culón* cree tener un cuerpo proporcionado, que hasta puede gustar a quienes la armonía, *culona* o no, les resulta seductora. Pero aquí se habla de una mayoría relativa de *culonas*. Nal, en cambio, no tiene la dicha de sentir ninguna clase de pertenencia a la misma, y por lo tanto (ya veremos) vive las peripecias de un héroe trágico o las de un desgraciado.

Nal cree que su cuerpo, destinado a ser "perfecto", fue alterado durante el último minuto por el demente que dirige estos planes de producción, alterado de manera deliberada. El demente sórdido y tenaz, anticipándose a la befa y a la humillación universales programará colocarle una *parte* (grotesca) que no coinci-

diera con el *todo*, sólo para que Nal sintiera ridículo y humillado durante el tiempo que le tocara vivir. Todo por pura maldad, porque rompía la monotonía: fue una de las pocas veces que *El sabio Loco* del comic se salió con la suya. Así, creemos, florece el delirio. Nal pensará que ya desde niño lo persiguieron y maltrataron, como si él tuviera la culpa de ser *culón* (aunque es él mismo quien se siente culpable y se atormenta): tachar la estupidez psicoanalfabeta del paréntesis último.

Aunque estas estupideces Sullo son típicas de los linotipistas-semi. Subrayar demasiado, leer poco, como si entender fuera un suicidio.

Por supuesto, por haber nacido grueso de atrás, hasta su familia que lo cuida y lo protege para evitarle a Nal (*y evitarse a sí misma*) perjuicios irreparables, también se ríe de él además de utilizarlo para descargar sus malos humores: existen testimonios incuestionables respecto de este matiz del problema, así como también se comprobó que la tentación de palmear los glúteos de Nal generalmente es irresistible aun tratándose de excelentes personas. Es inútil contar las experiencias practicadas con malvados, sádicos, perversos y psicópatas de toda clase: resulta fácil imaginar los resultados y conclusiones de las mismas. Para ellos, el ineludible destino del *culón* es sufrir humillaciones dolorosas de toda índole. Entrando ya en el plano de los testimonios recogidos, asombrosamente la causa de tal destino "*se debe a que los demás, los que no somos culones, con algo tenemos que divertirnos en este mundo*".¹

El Sabio Loco tuvo el cuidado de dotar a Nal de un carácter bonachón, así todo marcha sobre ruedas como suele decirse, y la cuestión se reduce —entre las buenas personas— a encontrar el pretexto para nalguear (amistosamente) al pan de Dios: —¿Se graduó tu hijo, Nal? ¡Te felicito! (Y *nalguean* cuando Nal ya había tendido sus brazos para recibir los del amigo de toda la vida— Su esposa encenderá la luz esa noche: habrá creído escuchar un sollozo que partía el corazón. Un sueño, tal vez. Un alma en pena...

Quizás por única vez, todo le salió perfecto al *Sabio Loco*, ya que Nal es noble además de bonachón. Afrontó el dolor de la vida cotidiana, porque comprendió desde joven que aislarse de sus semejantes era engañarse a sí mismo. Debía procurar integrarse, y además, lo mejor posible. Por más que se encerrara, *el nalgueador compulsivo* le daría caza. Su verdugo tenía todo a su favor. Nal, que vivía sufriendolo, ya le conocía todas las tretas, tan hábiles algunas que él —todavía— se veía obligado a responderle cortésmente, con una sonrisa en los labios.

Como un ejemplo entre mil: el acecho expectante del *nalgueador compulsivo* de la combinación de un conjunto de elementos: bache en la calle, ómnibus repleto, cercanía *Nal-nalgueador compulsivo*: tropezón del vehículo en el bache y... "¡Ay, Dios, el cielo y tú me envían esto de regalo!", se diría el *nalgueador* cuando fingimos trastabillar caía sobre su presa y al menos por dos o tres segundos, con la excusa de no derrumbarse sobre una pobre anciana, desplomábase sobre Nal y *nalgueaba*, brevemente pero *nalgueaba* a su gusto. (Sí, perfecto, término

¹ Sobre este punto obra en nuestro poder otro testimonio concreto y directo. Pero aun es absolutamente prematuro hablar de él. Hay una tragedia de por medio que compromete a una de las personas que contribuyeron a animar la historia. Es posible que no digamos una sola palabra, aunque subrayamos algunos libros (de texto).

que no se usa, pero durante ese instante, ¿qué otra cosa era Nal que un impotente *nalgudo*?) Encima el *nalgueador* se defendía con irónicas excusas: “¡Oh, mil perdones le ruego a usted!” y Nal, que iba a matarse trabajando a su empleo, debía sonreír rastaramente, para no terminar preso por energúmeno y además perder el trabajo. (“*Reaccioné así, señor jefe, porque yo lo venía observando, así los reconozco a una legua!, y todo fue un pretexto para nalguear y nalguear, nada más. Silencio, incómodo silencio: “¿Puedo preguntarle, señor Nal, qué es eso de nalguear?” Silencio. Algo difícil de explicar: “Usted, señor Jefe, es un hombre cuyo cuerpo goza de exactas proporciones, no creo que conozca al repugnante personaje que no puede vivir si no aferra aunque sea por un segundo, día tras día, las protuberantes nalgas de alguien como yo, cuyas proporciones inexactas se manifiestan justo ahí: y uno sufre hasta el llanto cuando comprende que vive nada más que para que ese sujeto repulsivo lo nalguee y se relama al nalguearlo. Pero los jefes se manejan con una lógica mendiga, casi asilar: “Pienso señor Nal, que se trata de un carterista o de un degenerado invertido”. Nal lo miraba con los ojos empañados: “Entonces les tendría piedad, señor Jefe, me haría el distraído hasta cierto límite y le ofrecería un poco de dinero para no hundirlo más en su infierno marginal”. Y aquí Nal cometía el error de exaltarse, casi gritar y perjudicarse a sí mismo: “¡No y no! señor Jefe, ya veo que usted también ha caído en la trampa. ¿Carterista, invertido? Sí, en este momento me río, pero le juro que no de usted. ¡Ni carterista ni invertido, se trata de otra clase de asocial! ¡EL NALGUEADOR COMPULSIVO!, cuyo único deseo es nalguear y nalguear! ¡Oh Dios, ¿para qué habré nacido?” La mirada del jefe, licenciado en Economía Ricardo Tomás Terquis, lo traspasaba: incoherente pregunta, luego de haberla ya respondido: nació para que lo nalguearan. Esta falla lógico convencía al jefe: Nal, no le convenía a la Empresa. Ya el silencio, además de incómodo ahora era hostil por parte del superior. Luego, el veredicto, el triunfo del *nalgueador*. El jefe: un adiós para siempre: “Le deseo que no lo vuelvan a nalguear, señor Nal, pero esta empresa necesita hombres cuya personalidad no esté afectada en lo más mínimo. Espero que la ley atrape a esos monstruos que sólo quieren una cosa en la vida: nalguear y nalguear. Usted los descubrió. Lo felicito y adiós”.*

* * *

Nal entonces pensaba jugarse entero: asesinaría al próximo *nalgueador*. Pero, lo más triste de ser condenado a prisión por asesinato, se relaciona con los otros reclusos. Le dan una tremenda importancia al hecho de que el crimen se realice por dinero o por otros motivos. *No les interesan los otros motivos*. El primer día se explican dulcemente: la condena es larga y, matar, un asunto grave. Luego, una noche, lo llevan al baño y lo violan. Es la ley. Después el trato con ellos se vuelve difícil. Existe esa noche. Después, una mañana siguiente. La frase reclusa es terrible, Buenos Aires: —“Mató por nada: sin duda, es puto”.

* * *

Cada vez que imaginaba una de estas escenas (con el Jefe, las del ómnibus repleto y el *compulsivo nalgueador*, de imaginarias no tenían nada, salvo que hacían llamear su imaginación), se reafirmaba más en su proyecto de trabajo, trabajo, trabajo y vida normal. Llegó así a formar una familia, a la que mantenía con

decencia. Era un hombre tranquilo y apacible y así salieron (o educó) a su esposa y a sus hijos.

Familia aparte, sin embargo, el acontecimiento del año era el partido *Casados vs. Solteros*, todos trabajadores de la Empresa, al que seguía un gran asado, que venía —si así se dice— al pelo después del enfrentamiento deportivo. Jamás se negó Nal a ocupar su puesto de arquero, y aunque nunca desertó, ni siquiera se le pasó por la cabeza semejante idea, lo cierto es que para él era un día difícil. Con los pantaloncitos del equipo, las ... resaltaban todavía más, así como el peso de las bromas aumentaba, tanto las inocentes, las amistosas que en lo íntimo de su alma lo alegraban de ser un *culón*, y lo invitaban a que interiormente se vivara a sí mismo diciéndose: “¡Y viva Nal, y viva Nal, gran arquero y gran culón!” Pero aunque lo disimulaba, él tenía su orgullo futbolístico, y a pesar de la lógica rivalidad entre equipos, todos eran compañeros y amigos: entonces, cuando de pronto se lucía y salvaba un gol, le hubiera gustado que todos aplaudieran (y así lo hacían muchos de *Solteros* incluso), pero nunca faltaba una serpiente entre éstos últimos, que cascabeleara, pero a los gritos: —¿Vieron eso muchachos? Te pasaste Nal, ¡al Culón, al Culón, al Culón! ¿Por qué el *Sabio Loco* lo programó tan pacífico? A mucha honra, él era un asesino. Pero está escrito en la página 5. “Vos tenés ganas de ir al baño”, le dirían en la cárcel, una noche: además del chiste, culón, violado y puto.

Jugaba por puro hábito, estrechar lazos para “aumentar el nivel de comunicación”, como decía el sub-jefe de *Relaciones Públicas Internas*. Desde un punto de vista estrictamente técnico-deportivo, para los solteros la cuestión se limitaba a mantener viva la nostalgia de los once rollizos, de modo que se cansaran rápido tratando de correr los 90 minutos. Si se proponían este objetivo, les bastaba con hacerles peligrar el área tres o cuatro veces durante el primer tiempo y cruzar entre algunos de ellos (los *Solteros*) un par de pases complicados a gran velocidad, así además los cabezas sentadas rivales al mismo tiempo que —digamos— echaban los bofes, se ponían nerviosos. Otra salvedad, desconocida por los legos, es que lo que a todos les puede parecer una virtud de *Casados*: ser más serios y unidos entre ellos y más responsables en cuanto a las instrucciones del capitán, en realidad se les convertía en una contra. Le bastaba a *Solteros* cansar y perturbar al capitán y a dos o tres de los más respetables del equipo rival, para que todos sintieran e hicieran lo mismo —como si la experiencia de ser padres los animara y, ahora que comprendían a los suyos, trataran, siempre, de seguir el ejemplo de los “viejos”.

También disminuía la eficacia de *Casados* el hecho de creer que los jugadores del equipo contrario eran tan peligrosos como lo fingían. Un jugador de *Solteros*, por ejemplo, recibía la pelota y se ponía a hacerles caras a sus compañeros como si tuviera toda una estrategia de gol pensada. Corría como una saeta además hacia... y ya tenía a lo diez que habían preferido el orden al caos, galopando inútilmente detrás de él, y a Nal mordiendo los puños en el arco por no poder acudir en una situación de peligro. Pero no (en su caso) por el afán de obtener la victoria, pues sabía que el resultado ya estaba escrito en el cielo antes de empezar a jugar: *Solteros*: 6, *Casados*: 1 — “penal premio” porque los veteranos se lo merecían por el esfuerzo, más otro hecho con cierta influencia: el Jefe de Personal

vestía la camiseta de *Casados*, y no haremos público aquí su alias —“La Hiena Vergara”— por demasiado obvio. Pero a no hacerse demasiadas ilusiones. La caricatura del horror se simplifica. Con su propia nalga, *Cul* se ahorca, con la parte fibrosa. El horror de Buenos Aires, ciudad, supera a Buenos Aires, donde sólo el horror. Como sólo el odio entre viejos amigos, subrayados hasta el cansancio, es intelectual. Porque es ilegible, como el amor. Allí no hay que leer: sublima, entonces, es allí donde hay que ir. A ese chiste que se anula a sí mismo por lo largo. Ya no se lo escucha: se habla de otra cosa. El amor, el amor. Un chiste demasiado largo, tan largo como el amor, ¿amor mío?

* * *

Terminado el partido empezaban, lamentablemente, a “desarrollarse los acontecimientos”, las pioladas y las bromas de mal gusto, ese repugnante clima de “formamos todos una gran familia” creado generalmente por los acostumbrados al naranjín, pero que la juegan de campeones del “vinacho” —como dicen ellos, y que a las tres copas ya perdieron, ya están en pleno show, pero manifestando sus preferencias por el género sentimental—: abrazándose con todo el mundo, babeándose y buscando una manera infalible de asegurarse amistad a todos los compañeros. Los más inteligentes y seguros de sí mismos creen, en algún momento, haberla encontrado. Pegándose una fuerte palmada en la frente, empiezan a llevarse a sus colegas aparte, uno por uno, para decirles en plan confesional:

—Mirá, hermano, yo te quiero tanto, que te lo juro por mi madre te chuparía la pija si fuera puto, sí, te lo juro, y vos sabés que yo no soy puto.

Este tipo de declaraciones creaba problemas, y el encargado de relaciones públicas internas tenía que andar a los saltos para evitar trifulcas, pues muchos de los “tan queridos” que su compañero llegaría a ese extremo (si fuera puto) para demostrárselo, pero el tan querido (sabía que no era puto), con lágrimas en los ojos y además una lógica perfecta, deducía que la respuesta adecuada era:

—Y vos sabés que yo estaría a tu disposición: lo primero que haría al levantarme a la mañana sería enchufártela en la boca. Te digo más, me quedaría sin trabajo, porque te inundaría de leche la garganta en la misma jeta del Gerente General. (Este, que estaba presente, opinaba para sí que había otras formas de manifestar la amistad).

Y ya empezaba la pelea, precedida de diálogos aclaratorios de asombrosa lucidez:

—A mí no me inundarías de leche un carajo, ¿o al final te creés que soy puto en serio? ¡Avisá! Sos vos el que la mirás con cariño...

Como ya tenían audiencia, ninguno de los dos quería dar el brazo a torcer (ni a cojer, dado el tema en cuestión). El defraudado porque primero le ofrecían chuparle la pija, y después cagarlo a trompadas, quería comérselo vivo al incoherente de mierda:

—Para que lo sepas, viejo, a mi no me gusta la carne de chanco, y tampoco soy ningún bufarrón. Buscate un marinero, si no andás muy necesitado: si estás muy caliente a Vos no te basta toda la tripulación de un portaviones...

Chupapijas (si fuera puto) alcanzó a ponerle negro el ojo derecho, y *El Desocu-*

pado (por dejársela mamar en la misma jeta del...) buen rechazazo a la mandíbula, y además la siguió obsesionado con el tema de dejársela chupar (¡por su culpa se había quedado sin trabajo!):

—Si yo quiero que me la chupen, tengo diez minas que andan relocas por prendérseme a la teta.

El otro boludo, también incansable:

—Claro, vos tenés tetas: ¿Qué marca de corpiño usás?

Volaban las trompadas, pero poquito: la nula resistencia para el alcohol y el exceso de público ayudaban a evitar desgracias. *Pero*:

En cierta ocasión, ayudaron estos dos giles, a la aparición de un fanático de la verdad: El japonés, ingeniero electrónico, *demasiado* impasible (era muy tímido, a escondidas se había tomado tres cinturones negros, perdón se quiso decir tres vasos), con toda calma les explicó que irían a parar todos los degenerados al hospital, hasta Nal.

—¿Y por qué? preguntó Nal.

—Vos los excitás, vos culón.

Que irán a parar todos al hospital, o directamente a la tumba, si era muy fácil: mientras él los iba matando a todos, todos a la fosa común. Aquello era tierra, no asfalto.

Hablaba en serio.

En serio partió por la mitad a todas las sillas de madera con el canto de las manos: ¡Karatecas!

Fue una vergüenza. Todos (29) se refugiaron en las duchas y lograron trabar la puerta. Desde una ventana parlamentaban con el señor Tokuro, inútilmente.

—¿Pero en qué lo hemos ofendido, hombre? —le preguntaba Heredia, el que quería tanto a todos que les chuparía la pija (si fuera puto).

Tokuro: El que falta a la palabra falta al honor. El que hoy falta al honor traiciona al amigo, es capaz de traicionar Patria y Emperador.

Con la puerta trabada, Heredia otra vez empezó a envalentonarse:

—Pero cortelá Tokuro, yo no faltaba a ninguna palabra, a ningún honor, tampoco traicioné. Y no me venga con su puto Emperador.

Tokuro: Para la conversación exacta, las mismas palabras. Ya mismo pido disculpas por groserías que tendré yo, Tokuro, es decir. Usted le dijo señor Heredia al señor Mancini que le chuparía la pija tanto lo quería. Yo no lo he visto. Ahora, ofensa grave: dijo “puto” a Emperador Japón.

Heredia empezó a aporoteñarse otra vez:

—Pero avivesé, Tokuro, yo le dije que se la chuparía si fuera puto. Hasta se lo juré por mi vieja, y le aviso, ¿eh?, le aviso, yo con esas cosas no juego.

Tokuro: Pero ¿usted quiere a señor Mancini?

Heredia: Eso no significa que vaya a chuparle la pija. Eso sería en el caso de que yo fuera puto.

Tokuro: Usted es puto.

Heredia: Mire, Tokuro, debe ser un lío que usted se hizo con el idioma.

Tokuro: No, ningún lío con el idioma. *Usted es puto*.

Heredia: Me parece que esto va a terminar mal, no me obligue, Tokuro, todo tiene un límite...

Mentira: Tokuro cinturón negro, y aterradora fama de violento cuando se creía en la causa justa. Heredia estaba cagado hasta las patas.

Tokuro: Yo lo obligo. Usted tiene que chupar pija a señor Mancini...

Heredia: ¡Pero cómo, cómo...!

Tokuro: Yo no sé cómo. Yo no soy puto.

Heredia: Señor Tokuro, todo era en broma. Usted interpretó mal.

Tokuro: Yo entendí bien. Usted le dio el sí. Que incluso se la haría chupar aunque estuviera frente al Gerente General. ¿Miento señor gerente general?

Gte. Gral.: No, no es que mienta, ocurre que según el nivel del diálogo, la confraternización se excede. Usted sabe, una palabra trae a la otra.

Tokuro: Pero Heredia quería chupar pija Mancini, y otra palabra trae Hiroshima.

Heredia: ¡Si fuera puto! Entienda, Tokuro: me encantaría chuparle la pija a Mancini si yo fuera puto, lo elegiría a él para que me rompiera el culo.

Tokuro: Es puto. ¿Por qué si no pensar qué cosas haría si fuera puto?

“El coro” empezaba a hartarse. Que Heredia y Mancini se las arreglaran con Tokuro... Así se lo dijeron a Heredia.

Heredia: Soy un buen muchacho, señor Tokuro, se lo pido por favor... (*llo-rando a la lágrima viva*). No podré volver al trabajo, ni a mi casa...

Tokuro: Uds. deciden. Yo quiero aquí fuera a Heredia y Mancini. Uds. creen que esa puerta es segura. La rompo y entro. Golpe en el cuello a cada uno. Golpe mortal. Uds. deciden. Gerente debe venir también. Mancini dijo que se la dejaría chupar en su propia jeta.

* * *

Era un atardecer cualquiera, o como diría el más canalla de los sofistas: *cualquiera (era un atardecer)*. Una bandada de pájaros quería volver a sus nidos. Precisamente. Precisamente eso era lo difícil. Si la bandada, disfrazada de jugadores de fútbol, se atrincheraba en unas duchas, atemorizada por un solo pájaro, el *samurai*, un pájaro con la manía del honor. ¿Deben tener coraje los hombres? Un arquero Col-on ¿tiene además la obligación de ser un héroe? Porque cada uno había pasado lo suyo en la vida, y ahora, que todo parecía haberse tranquilizado, tenía que reaparecer, como un fantasma: *Lo Suyo en la Vida*, otra vez. Qué traidor, qué puñalada podía ser un poco de esperanza. Miraron a la Empresa como pidiéndole amparo. La Empresa era el Gerente General, el doctor Mariano Soria. A nadie le importa Mariano Soria. Pero la Empresa, ahora resulta evidente, no estaba preparada para enfrentarse al Tokuro de la palabra empeñada ni a la fuerza que generaba, esta vez en su propia contra, esa palabra empeñada e incumplida por dos de sus más humildes representantes.

Ya discutían en la sala de las duchas para que luego, solidarios y unidos, ese nipón demente no los desnucara por el último chiste, cuando, claro todo se trataba de un simple chiste, y a los gritos, desde la ventana se lo comunicaron a Tokuro:

— ¡Todo se trataba de un simple chiste!

El sol tocó la blanca dentadura del señor Tokura, quien pensó unos minutos y luego, riendo con su risa más límpida, exaltado se les unió sin abandonar su puesto. Dijo:

— ¡Todo se trataba de un simple chiste!

— Pero, claro, señor Tokuro. — Nal se atrevió (increíble) a contestar por todos—.

Si todos somos amigos y trabajamos juntos, nos ganamos el pan en la misma Empresa, lo de prometerse esas cosas es una costumbre de nuestro amado país, la Argentina, ahora en guerra con el Imperio Británico.

Eufóricos, todos al unísono:

— ¡Argentina, Argentina, Argentina!

Todavía con destellos en su dentadura, el señor Tokuro, se levantó adoptando un aire marcial cuando se coreó una vez más la palabra ¡Argentina! El señor Tokuro entonces confesó:

— Mis simpatías todas argentinas, y yo voy a dar mi vida por este país tan raro, Argentina: ¡todo era un simple chiste! Esto me alivia. Los iba a matar porque estaba triste por la deshonra de la palabra incumplida. Yo me alisté como voluntario para Malvinas.

Miró los avances del cielo, cuyo color actual, mañana o en mil años, retornaría. Era un país enorme y raro, lleno de chistes, pero la palabra se cumplía, pensó. Luego cortésmente:

— Gracias. Ayudaron a conocer a extranjero esta tierra. Algún día comprenderé la llanura de sus chistes. Pero me alegro porque la palabra será cumplida. Vengan, señor Heredia, Gerente, señor Mancini. Yo puedo desempeñar el papel de testigo. Cierran las ventanas y que nadie mire repugnante acto íntimo que se va a cometer. Vengan, señor Heredia, señor Mancini. También tiene que estar presente Gerente General. Luego despedir a Mancini. Así se dijo. Gracias: era chiste el intento de incumplir la palabra.

Agua fría para la sala de duchas. “*Eso pasaba por culpa de un culón metido*”, decretó el Gerente General. Era evidente la injusticia de la acusación a Nal, pero ni a Nal le importaba: punto muerto, estaban en las mismas. Ezequiel Jansky, un ingeniero de origen polaco que nunca hablaba, explicó la moral Tokuro: moriría en su puesto de vigilancia. Que él, Jansky, no lo había comentado, pero boxeaba. Lo hacía con otro nombre y que los críticos ya lo consideraban el probable campeón sudamericano de los medios pesados (Línea Corea). Podía enfrentar al japonés aunque eran casi amigos. Por lo menos, él era el único profesional: tenía que intentarlo. Y no estaba pidiendo permiso ni una opinión. Que era preferible hacerlo antes que se ocultara el sol, o tendrían que pasar la noche allí. Ahora el Karate estaba de moda, él no lo negaba, pero que él doblaba en estatura y en peso al señor Tokuro. Ya los norteamericanos lo habían probado en la segunda guerra mundial. Era el mismo caso de Tokuro: mucho alarde de Karate, pero si él, Jansky, lograba contener el primer ataque y colocarle un buen golpe en la mandíbula el K.O. de Tokuro era una fija. Además: ¿iban Mancini y Heredia a cumplir la orden aberrante de un loco para quien la historia se había detenido hacía dos mil años? Era cobarde¹ y vergonzoso para ellos, 29 hombres, que un solo tipo, desarmado, los dominara. Lo que pretendía Tokuro era una inmundicia, y además era... la indignación le impedía hablar... ¿en serio iban a volverse putos?...

Había recorrido algo de mundo y jamás escuchó una *orden* tan asquerosa. Practicó un poco solo haciendo piernas y sombra. Luego se encaminó hacia la puerta. Todos lo bendijeron y le desearon suerte. Pero no la tuvo.

En cuanto lo vio aparecer en tren de gresca, el señor Tokuro, habló casi sin poder contener las lágrimas:

¹ Contó, como ya se contará, la historia de Tokuro. Eran *casi* amigos.

—Por favor, señor Jansky, con usted no: lo aprecio de verdad y me comporté como un imbécil. A usted tendría que haberlo dejado ir, por supuesto. Pero ahora cálmese y váyase a su casa. Entre nosotros no debemos hacernos daño.

—Yo también lo *apreciaba antes*, Tokuro. Pero ya le tomé bronca —dijo Jansky— así que ahora voy a romperle la cara primero, y luego llamaré a la policía para denunciarlo por esa inmundicia que usted quiso imponer por la fuerza. ¿Está borracho, drogado? ¿Es loco o le pica el culo?

“Complicadísimo, entender”, pensó Tokuro. Sobre todo: *loco o picar el culo*.

— ¡Pero Jansky! —exclamó serio, consternado— para cuando llegue la policía, si consigue vencerme, a esos dos ya les habré enseñado a no mentir. Juro, yo, que Heredia chupará pija a Mancini.

— ¡Basta! —ordenó Jansky, y avisó a Tokuro, porque era un peleador leal el polaco.

Empezó la lucha y los golpes de Karate que esperaba no llegaban. Entonces Jansky, le lanzó un directo de izquierda a la cara del japonés. A partir de ese momento Jansky se empezó a sentir muy raro. Tokuro no era sólo Karateca, boxeaba y como un profesional. Tenía Jansky los brazos caídos, gacha la cabeza. El cráneo entero le zumbaba. Seguía la lluvia de golpes. El último acto: Tokuro le pegó varios puñetazos en la garganta quizá demasiados. Jansky que tenía 23 años, murió en el acto.

No era mal hombre, Tokuro, pero ya se dijo que hay una migaja de esperanza que termina por destruirnos. Tokuro no lloraba para seguir las costumbres de su tierra (y otro secreto que ahora, él mismo revelará) cuando se abatía a un “enemigo”, cuidando no perder el aspecto marcial, todos los pensamientos del soldado japonés debían centrarse en la grandeza de la Patria y en el Emperador. Pero se hubiera abrazado al cadáver del pobre muchacho y hubiera llorado a lágrima viva si hubiera estado solo. Pero había algo que no lograba explicarse. En principio, Jansky no era rival para él. Boxeó porque conocía la pasión del joven ingeniero. también porque el boxeo era menos mortífero que el karate. A su manera —marcial— Tokuro había querido darle una oportunidad al pib-be, como lo pronunciaba él. Pero Tokuro, Tokuro seguía diciéndose, debía encontrar el motivo por el que, con tanta saña, había aplicado esa tanda de puñetazos en la garganta que le habían causado la muerte a Jansky. Entonces recordó un folleto editado por La Casa Imperial, y que él recibió en el frente. El folleto se titulaba *La causa justa*.

Tratando de razonar objetivamente, Tokuro le dijo a Tokuro que ese folleto era el culpable de muchas de las crueldades niponas durante la guerra. El razonamiento principal de aquella vieja *literatura* era que sólo se debía acudir a la violencia cuando existía una causa justa. Pero que una vez tomada la decisión, todos, todos sin excepción los que se cruzaran en el camino entre el que reivindicaba su honra, su orgullo o su propiedad, debía recibir el trato que le cupiera al criminal cuando fuera hallado. Desde que su amigo Jansky (ahora que el muchacho estaba muerto, le parecía una irreverencia llamarlo “casi” amigo), se había aliado a la Palabra Incumplida —y no sólo eso: mientras los criminales se quedaban fuera de peligro (ocultándose, por algo eran criminales), su amigo Jansky ponía todo su valor a disposición de ellos para que pudieran rehuir el justo castigo... “*Complicadísimo*”, susurró Tokuro en la mente de Tokuro, porque según las reglas, Jansky... ¿se había convertido incomprensiblemente en un enemigo? Por más que quisiera rehuirla, Tokuro (le dijo a Tokuro) ésa era la triste verdad.

Pero triste. Tokuro seguía sintiéndose muy triste. Tenía que lograr que la Palabra Fuera Cumplida o castigar a los criminales, o podría acusársele de haber matado a su amigo Jansky, nada más que para halagar su vanidad de combatiente, con el agravante de haberlo despreciado como rival al recurrir a su adiestramiento en el boxeo —deporte que le parecía infantil y despreciable— en lugar de abreviar los sufrimientos del muchacho (“¿Por qué, *complicadísimo*, te aliaste a los criminales?) con un solo golpe de karate que en un segundo te habría matado: amigo mío, valiente Jansky.

Tokuro cantó una canción tristísima en su idioma.

Alguien lloró (en su idioma) en la sala de duchas. Otro observó, pero seriamente preocupado y triste, que en la tele cuando había una muerte, en seguida se cubría el cadáver con una manta. *Perdida la silla de ruedas*, y por ahora en la maceta, Sullo apostó: no se trataba esta vez de un chiste largo sino de una muerte nítida como un tajo. Pero que Tokuro mimaba de agonía a esa muerte. Quería seguir viendo el cuerpo de su amigo, Jansky, el muchacho. Cuestión de amor, ¡qué importaba que no hubiera entendido la causa justa! La muerte funcionaba. *El contable contó que ya no podía dormirse* (la enfermedad funciona) si no se aferraba a alguno de los objetos posados sobre la mesa de luz: su preferido era el cenicero. Su esposa entonces contaba que había un hombre hecho, en Salta, completamente de cucarachas, por afuera y por dentro. Que el hombre (hablaba y pensaba como hombre) era inválido, debía arrastrarse, cucarachear por el suelo, siempre Buenos Aires.

Complicadísima también la situación, en la sala de duchas, del Gerente General. Jansky había sido su última esperanza. Avergonzado ahora, luego de la muerte del joven ingeniero, recordaba su propia conducta —“inexplicable”— durante los pocos minutos que duró el combate. Valiéndose de su autoridad (y de su corpulencia), a empujones le quitó el puesto en la ventana al mandadero, un adolescente, y desde ahí animó a Jansky para que con sus puños los liberara a todos (sobre todo a él) del dilema planteado por el japonés. Por supuesto, estaba mal la ira empleada en arrancar al mandadero de su lugar, pero peor aún su conducta como “hinchá” de Jansky (“*¡Matalo, polaco! ¡Si quiere ver chupar pijas que se vuelva a Tokio! ¡Gracias a Dios los yanquis les rompieron bien el culo! ¡Lástima que no les tiraron cien bombas atómicas! ¡El karate es una mierda! ¡Hacéselo meter en el ojete!*”).

Pero se equivocaba por completo al preocuparse por el *qué dirán* sus empleados, a quienes su conducta populachera y guaranga les había parecido de lo más natural. Otra había sido su preocupación. Al margen del motivo serio del combate, que no les interesaba demasiado (salvo en que parecía ser el factor decisivo para gozar de otro espectáculo, el porno-show entre Heredia y Mancini), su atención había estado pendiente de otro tema, ya olvidado en aquel momento, pero que hacía algunos años sirvió de materia de discusión en la mayoría de los cafés y oficinas de Buenos Aires: el karate ya tenía sus adeptos, aunque todavía eran minoría. Casi siempre los hacían callar la boca, obligándolos a conformarse con las esperanzas en el futuro: —Hablen, nomás: ya van a ver, ya van a ver... Ahora, el personal de la Empresa, los privilegiados, “iban a ver”, y lo que nadie (entre ellos, por lo menos) había visto: un combate encarnizado, a vida o muerte, entre un boxeador y un karateca, japonés auténtico. La decepción fue tremenda. Hasta les impidió ponerse tristes por la muerte de Jansky, a quien todos querían.

Sarmiento y Callao: mientras vivió su corta vida solamente una vez fue amado Jansky, el polaco.

“La Hiena Vergara”, Jefe de Personal, fumaba nervioso cigarrillo tras cigarrillo y consultaba su reloj último modelo cada dos segundos. Alguien no pudo contenerse y le hizo el chiste de rigor: “*Che, le vas a gastar los números*”. Otro no quiso ser menos: “*¿Qué pasa, Vergara, tenés miedo de que la mina no te espere? Jugás en “Casados”, viejo. Sentá cabeza, terminala con los fatos y hacé vida de hogar*”. Pero Vergara, “La Hiena”, no estaba para bromas (en efecto tenía miedo de que la amante no esperara) y pensó que ya iba a agarrar en un fallo a los dos graciosos, entonces los incluiría en la lista de despidos. Por el momento se conformó con poner más agria todavía su cara de limón, y responder con mal disimulada bronca:

—Harían mejor en pensar algo que nos saque de ésta, además de meterse los chistes en el culo...

Culo...

La cabeza de Vergara trabajaba a mil por hora. Al final dio con una solución. ¿Cómo no se le había ocurrido antes? ¡Tenía un *rebén!* De inmediato fue y encaró al Gerente General:

—Señor Soria, tanto usted como este japonés hijo de puta insinuaron que había un responsable de esta desgraciada situación que ya ha causado un muerto: un joven correctísimo y con gran futuro. Piense en la publicidad para la Empresa si Jansky gana el título de los semipesados sudamericanos (Línea Corea). Y ahora está muerto. Y hay un responsable: es a él a quien le corresponde —perdón, pero las cosas están que arden— *chupársela* a Mancini...

El Gerente General estaba dispuesto a aferrarse a cualquier cosa. Preguntó loco de esperanzas:

—¿Quién, quién es el culpable de esta catástrofe?

Vergara, “La Hiena”, no vaciló:

—Nal, el arquero culón.

Completamente decepcionado, el Gerente ni siquiera le contestó. “La Hiena” tenía fama de astuto e inescrupuloso. El Gerente había concebido esperanzas, y ahora... ¿qué pito tocaba Nal en este asunto? *Complicadísimo* ¿Cuando él o Tokuro habían responsabilizado a “Dos Butacas” como causante del problema? Por pura curiosidad para ver cómo también “La Hiena” se había vuelto loco, decidió abandonar su actitud de mutismo despectivo, y le preguntó con irónica sonrisa:

—¿No me diga? ¡Pero cuándo Tokuro y yo insinuamos que Nal tenía algo que ver con dos tarados que andan prometiéndose chu... ya sabe qué!

—Muy bien —dijo “La Hiena”—. Ya que lo pide, ahí va. Cuando Nal quiso intervenir, Tokuro le dijo: “Vos los excitás, vos culón”. Y usted, cuando el “Gordo Puto” pretendió arreglar la cosa con “*Pero si todo no era más que un chiste*”, y salió —si así se dice— el tiro por la culata, usted dijo que “*Eso pasaba por culpa de un culón metido*”. Ahora niéguelo, si quiere. Usted manda, es el Gerente.

El Gerente no sabía qué pensar. Preguntó:

—¿Pero acaso es lo mismo culón que chu... Usted me entiende. Además juega en *Casados*, tiene hijos, parece un hombre normal: se va a negar, seguro.

—Todos le dicen “Gordo Puto...”

—Pero en chiste...

—Si fuera un hombre como se debe, ni en chiste se dejaría llamar “Gordo Puto”. Por otra parte, pude ser casado, con hijos y, por otra parte... Es preciso comprenderlo: se trata de una situación desesperada, que compromete el destino de la Empresa, y el suyo, señor Gerente, en primer lugar. Hubo un muerto. Los diarios además se regodearán en el “porqué” del asesinato. Como Gerente, y para evitar el hambre del desempleo general, usted puede ordenarle al “Gordo Puto” que suplante a Heredia. Si se niega, despedido, y encima podemos obligarlo por la fuerza... Motivo: con semejante culo excita a todo el mundo.

—¡Nal, venga para acá! —Ya estaba gritando, eufórico, el Gerente. Para Nal el Gerente —perdón— “el señor Gerente General” era *Lo sublime*, la contrapartida perfecta de “*El Sabio Loco*”. Al trote, jadeante, totalmente vestido de arquero todavía, enfundadas las portentosas en el minúsculo pantaloncito de fútbol, Nal se presentó (por poco se cuadra):

—¿Deseaba algo el señor Gerente General?

El otro sabía cómo tratarlo: hablarle desde la cumbre.

—He tomado una decisión irrevocable. Que usted reemplace al señor Heredia, quien se vería obligado a renunciar a su cargo. Imposible, la Empresa le debe ciertos servicios. Y ya creo que le he dado demasiadas explicaciones.

Nal pensó en desobedecer y suicidarse. Luego en obedecer y suicidarse: le producía terror negarse a cumplir una orden del señor Gerente General. Miró en torno suyo. En el rostro de sus compañeros se reflejaba que el cambio Heredia por Nal les parecía lo más lógico. Decidió entonces obedecer y matarse. Este “matarse” le dio valor para enfrentarse con una pregunta al *Sublime*:

—¿Pero por qué yo, con todo respeto, señor Gerente General?

Sublime fingió enojarse, aplastarlo con una sola mirada:

—¿Y todavía tiene el descaro de preguntarlo, como si a mis oídos no hubiera llegado —y ahora me obliga a expresarme de una manera degradante para mi investidura— que todos lo llaman en su propia cara “Culón” y “Gordo Puto” sin que usted reaccione? Hasta ahora no lo había despedido pensando en su pobre familia, que tal vez ignore su infame doble vida. Pero hoy llegó el momento. Para salvar la Empresa es preciso cometer una aberración sexual. No me parece justo someter a esa infamia a una persona decente cuando, por desgracia, en nuestro plantel figura alguien que se dedica a esos juguetes por puro placer. Además, o cumple mi orden y queda despedido (ya lo está, no quiero un “Gordo Puto” entre mis colaboradores) o desobedece, pero su condición de anormal figurará entre los causales del despido, e informaremos a su familia que —suponemos— merece ser salvada de convivir con un sujeto de sus características. Ahora cumpla la orden, o apártese, nadie quiere compartir con alguien como usted estas horas de angustia.

Nal decidió que todo era inútil, inútil negarse, inútil aclarar que él no hacía ninguna doble vida. Que si había permitido que lo llamaran “Gordo Puto” y “Culón”... En fin, ya no tenía importancia. Había una película que le había gustado tanto que la vio tres veces: *A la hora señalada*, con Gary Cooper. Haría como su héroe, aunque claro, la *bazaña* no se parecía en nada. Miró a Mancini. Mancini fumaba tranquilo y relajado. Le encantaba que se la chuparan, fuera

quien fuese. Hasta el gato.

Todos lo nalguearon para darle ánimos. No se ofendió, nada podía ofenderlo ya. En su caso, lo de "Gordo Puto" venía del fondo de los tiempos. Escuchó que el pibe mandadero (sería por la edad, pero lo trataban como a un grumete, esos cuya única misión era gritar "¡tierra!"), le decían que le avisara a Tokuro.

— ¡Ahí van! —gritó el grumete.

Destraron la puerta y salieron: el Gerente General, Mancini y "Gordo Puto". Avanzaron hacia Tokuro. La integridad moral del japonés salvó a Nal de cargar con un nuevo apodo, "¡Dale Boca!" o algo por el estilo. Dijo Tokuro:

— Ese es "Culón", no el señor Heredia, "Palabra Incumplida". Ustedes están haciendo trampa. Es el señor Heredia el que tiene que chupar. Sólo espero cinco minutos más.

Cuando regresaron a la duchas no tuvieron necesidad de contar su fracaso, ya anunciado por el grumete, pero sí se encontraron con una novedad, idea de "La Hiena". La solidaridad con Heredia se había terminado. Habían ganado el cansancio y el "que se joda por boludo". Rodeaban a "La Hiena" (pero todos los demás estaban de acuerdo) los integrantes de la pesada de *Solteros*, todos maniáticos de la práctica del deporte, los que en cuanto terminaban el trabajo se zambullían de cabeza en el gimnasio del club.

Gritaba Heredia:

— ¡Ni lo sueñen, a mí no me pueden obligar!

Pero gritaba sin demasiadas esperanzas. Carlos, "El Ropero", se palpaba los bíceps y parecía calcular en qué parte del cuerpo le iba a meter la primera trompada. Heredia buscó la mirada de Mancini, creyendo en la posibilidad de encontrar en él a un aliado. Lo que vio en fin. Hay que decirlo. Mancini fumaba con cara de hombre irresistible.

— ¡Mancini! —lloriqueó Heredia—. Vos sabés que yo no soy puto. No te podés prestar a esto...

"El Irresistible" Mancini, rápido terminó con sus ilusiones:

— Ya me tenés podrido, Heredia, con eso de que vos no sos puto, después de prometer que me ibas a chupar la pija. Ahora jodete. Resulta que tengo que morir desnucado por un japonés más duro que un adoquín porque a vos se te va la boca. Bueno, ahora tenés una buena oportunidad de... irte de boca.

"La Hiena", que era una luz para meter cizaña, aunque de palabra acertó con el golpe justo:

— ¡Pensar que por tu culpa murió Jansky!

"El Ropero" no soportó más y le acomodó dos trompadas en la barriga a Heredia, dejándolo sin piernas (cayó de rodillas) y sin respiración. Lo que no ocurre en horas, pasa en un segundo. El Gerente General y Mancini aprovecharon la oportunidad y arrastraron a Heredia hacia la puerta.

— ¡Ahí van! avisó el grumete a Tokuro, sin que nadie se lo ordenara.

Y ahí fueron. Heredia arrastrado, como un condenado al prostíbulo.

— Hubo que emplear la violencia, pero con criminal no importa —sentenció Tokuro.

Heredia pidió por su madre:

1 A él, que era un hincha apoteósico a muerte de Chacarita Juniors aunque perdiera (y no iba a ser culpa del guardameta, seguro, y por si acaso se ajustó las pantaletas), por 8.000 : 0 y se fuera al infierno.

— ¡Tenga piedad, señor Tokuro!

—No. Ahora a chupar. Palabra Incumplida se va a transformar en Palabra Cumplida —y agregó una orden—: ¡Cierren ventanas de la sala de duchas, nada de contemplar con gusto acto indigno!

La orden se cumplió, aparentemente, pero todos se la ingenieron (y con éxito) para encontrar una rendija (ise la iban a perder!).

La hora señalada. Había llegado. Heredia se puso de rodillas frente a Mancini. Locamente, se aferró a una esperanza: asqueado por “acto indigno”, Mancini sufría a último momento un ataque de impotencia.

Todo al revés.

Mancini, antes de sacarla por la bragueta, ya la tenía completamente parada. Después vino el acto de introducción en la boca, que fue un mazazo en la cabeza para Heredia. Levantó los ojos y miró la cara de Mancini, que resplandecía de placer. A los pocos segundos, peor. Amenazado por Tokuro, Heredia no tuvo más remedio que iniciar una chupada con todas las de la ley. Mancini casi deliraba. Le acariciaba la nuca, gemía. Ni siquiera lo *eximía* de decir esas cosas, o “cositas”, que se murmuran normalmente en estos casos, amorosas incoherencias: “*Sí, chiquita mía, es toda tuya, ¡qué bien la chupás, negra!, me vas a volver loco, pero te voy a dar toda la leche, dale unos mordisquitos y acabo, ¡cómo se nota que lo querés a tu macho! ¡ay! ah... ya te la doy, preparate, ah...*”, y manteniéndolo aferrado de la nuca le acabó como medio litro...

Lleno de leche, Heredia, con la mirada, le pidió permiso a Tokuro para escupirla, pero Tokuro levantó su mano karateca en posición karateca. Heredia tuvo que tragarse hasta la última gota. Sonrosado como un bebé satisfecho, Mancini se tendió sobre el pasto con los ojos entrecerrados y encendió el clásico, el clásico cigarrillo después del polvo, mientras todavía se le escapaban gemiditos, roncaba.

— ¡Te voy a matar, hijo de puta! —aulló Heredia.

—Palabra ahora Cumplida, ahora deshonorado como hombre, ahora gheisa. Mañana quiero que venga a empleo vestido de gheisa. Y no matar a nadie. Suicidarse si quiere recuperar la honra —Tokuro dijo.

El Gerente General reía a carcajadas, ante el completo asombro del Japo. Al fin *Sublime* pudo hablar:

—Heredia vestido de gheisa... hasta tendría gancho para un aviso por televisión: “*Para esos días tan femeninos...*”

—¿Usted cree, señor Gerente? —preguntó Tokuro, completamente compenetrado con la idea y considerándola. Ya se había puesto a calcular los costos.

—Pero no, señor Tokuro —el Gerente aun lagrimeaba de risa—. Sólo fue un chiste.

Tokuro se puso pálido. Era evidente que reprimía su furia:

—Por favor, señor Gerente, no me nombre nunca más esa palabra terrible: *chiste*. En este país llanura, *chistes* terminan con muertos —y miró el cadáver de Jansky, y también (no pudo evitarlo), a Heredia, a quien la leche se le escapaba en hilitos por la comisura de los labios. Pero la indignación lo paralizó (si no lo hubiera matado) cuando volvió la vista hacia Mancini, quien tirado sobre el pasto con mirada soñadora, dejaba que un cigarrillo se consumiera en su mano derecha, mientras la izquierda, absorbida por el recuerdo de recientes placeres, se demoraba acariciándose la bragueta.

A Tokuro le bastó una nueva mirada al cadáver de Jansky para sentirse vencido,

completamente vencido.

—Vuelvan los tres a la sala de duchas, no abran las ventanas y no salgan hasta que yo diga —ordenó, y se quedó a solas con el cadáver del que fuera su amigo. Lo cubrió con el mantel y dejó pasar unos minutos. Luego, en posición marcial a la vez que funeraria, meditó profundamente en silencio. Tal vez más que en silencio:

Porque Tokuro, ex jefe de ocupación de Filipinas, leyó el libro de la Casa Imperial *La causa justa*, que Tokuro no discute, pero piensa: no todos tienen el mismo derecho al heroísmo, a la lealtad, a la justicia, Tokuro educado Samurai y luego en Liceo de la Armada, Tokuro triste y lleno de pena en el corazón en esta inmensa llanura de muertos y chistes, piensa, vuelve a pensar —sin lágrimas, porque eso está prohibido— qué pasión se exaltó en combate y cometió pecado de olvidar inteligencia. Gran pecado y mata a un muchacho, lo confunde con criminales. Entonces, si Tokuro no entendió *La causa justa*, toda su vida fue el gran reguero de una vida equivocada. Gran pecado de inteligencia y también de moral. Pecado que empezó en niñez y juventud. Pecado de vanidad y de cobardía también. Humildemente debió pedirle permiso al padre y retirarse a un convento, meditar. Pero Tokuro no entendió bien ayer, tampoco hoy. Tal vez vanidoso y tal vez dice tal vez porque confuso. Tal vez quería honores y que Emperador dijera “¡Qué valiente Tokuro!”, y que grandes maestros de armas, empezando por suyo propio, hicieran gesto de aprobación. Tokuro siempre estuvo solo desde que llegó a *Gran Llanura de los Chistes*. Hasta que un día, casualidad, conversó con joven Jansky —que hoy Tokuro mató— en la cafetería de Empresa. Especialistas los dos en electrónica, tenían tema. No sólo eso. Los dos querían profundizar en electrónica, y generoso Jansky se ofreció a traducir material polaco, traducido del ruso. Sintió una viva llama de placer y agradecimiento Tokuro. Pensó además que podía agradecer de misma manera, leyendo material japonés y alemán, idiomas que polaco no sabía. Quedaron que sí, pero los dos solitarios y tímidos, pasaba el tiempo y no lo hacían. Por suerte, una noche desvelado, Tokuro meditó seriamente en diferencia entre Palabra Cumplida y Palabra Incumplida. Tuvo que confesar. Ellos estaban haciendo Palabra Incumplida. Al día siguiente habló con Jansky, confesó lo que se había confesado. Joven pero con gran sentido del deber, Jansky también confesó: estaba portándose mal. Decidieron empezar tres veces por semana, en casa de Tokuro, más cerca de Empresa. Principio fue difícil. Tenían material de trabajo, pero como miedo de hablar. Jansky miraba recuerdos imperiales de Tokuro, sobre todo sable *Samurai*, pero sin ninguna palabra. Hasta que Tokuro recordó en voz alta, avergonzado, Palabra Incumplida. Empezaron a trabajar. En pocos meses adelantaron barbaridad. Porque material obligaba también a leer Física y otras ciencias. Tomaron costumbre desde el primer día anotar lo que les parecía importante y desconocido en la inmensa llanura de los chistes. Una tarde releyeron notas. Encontraron enorme utilidad para Empresa. Lealtad los obligaba a entregarle copia del Informe. Dos días estudiaban por semana. Tercero escribían. Escribía Jansky —a quien hoy Tokuro mató— porque sabía perfecto el castellano. Lo que era lógico pasó: trabajo en común trajo amistad. Hasta confidencias. Jansky contó su pasión por box. Pareció mal a Tokuro contarle que Tokuro fue campeón de box Armada Imperial, hasta que se dedicó por completo a karate. Amistad debe excluir rivalidad. Jansky sabía que Tokuro karateka. ¿Cómo, iba

a preguntar, también boxeador? No, estaba mal. Tokuro karateka, Jansky boxeador. También iba a preguntar lo que todo el mundo: ¿qué mejor? A Tokuro no le gustaba mentir, y tampoco ofender amigo contestando: —Karate mejor. Trabajo en común trae amistad. Amistad trae también verse por simple gusto, pasear juntos. Así conocieron zoológico, que nunca habían visto. Recorrieron todo, admiraron animal por animal, porque todo animal tiene algo extraordinario. Pero la cosa más rara les pareció la cueva de *tadeys*, animal de continente remoto, casi igual a hombre, pero irracional y sin poder decir palabras. Lo único vergonzoso las costumbres *tadeys*. Totalmente sodomitas durante día, ni miraban a las hembras, totalmente normales de noche, y prolíficos: había que controlar natalidad. Parecido, casi igual al hombre, eso dejaba a todo el mundo asombrado. Ahora científicos revisaban teoría de Darwin. Pero no había duda, eran animales, incluso hacían “porquería” delante de todo el mundo, fornicaban entre mismo sexo sin cesar. Diferencia era que tenían un miembro muy pequeño y lo que más les gustaba era posición pasiva: el más fuerte obligaba al otro a hacer activo. Pero no tan corrompidos como el hombre. Hubo que poner vigilantes, porque degenerados mostraban miembro a *tadey*, que pobre animal, al ver lo que para él, era enorme tamaño, se ponía como loco, alguno llegó a matarse embistiendo las rejas. Otro paseo era encontrarse a tomar café, charlar, contar de Polonia y Japón. Hablando, confesó un día Jansky que le gustaba —remarcó— “Hacer Teatro”. ¿Actor?, preguntó Tokuro. Jansky contestó que no, que algo más “chiste”. Explicó de qué se trataba. Tokuro se dijo que eso debía estar bien para su amigo, que era muchacho, no para caballero mayor como él. Pero Jansky contó que “chiste” se lo había enseñado él a un amigo checo, y con checo lo hacían de vez en cuando en esquinas concurridas de Varsovia. Tokuro pensó que era costumbre polaca. Entre costumbres de ellos entró entonces “Hacer Teatro” muy de vez en cuando; para no faltarle respeto a la ciudad. “Hacer Teatro” significaba fingir encontrarse en esquina llena de gente, como Perú Avenida de Mayo, Corrientes y Montevideo o algo por el estilo. En cuanto se encontraban discutían rabiosamente, pero cada uno en su idioma, uno en polaco, otro en japonés. La gente empezaba agruparse alrededor, y cuanto más gente, ellos más a los gritos la discusión. Entonces pasaba increíble, nada menos que en enormes praderas de “chistes”: gente empezaba a tomar partido. Y apasionadamente. Gente se peleaba entre ella, unos estaban dispuestos a dejarse matar a favor del japonés, otros querían lincharlo porque le daban la razón polaca al polaco. Claro, evidente, que Tokuro japonés, pero palabras de Jansky no sabían ni de qué idioma eran. No importa, a veces casi tumultos y violencia. Tokuro, que dudó principio, ahora el más divertido de los dos. Si más coraje, todos los días hacerlo. De golpe terminaban discusión y se iban, dejaban casi cien *llanuros* discutiendo, a punto de pegarse. Punto de reunión, departamento de Tokuro, para comentar y reír, carcajadas imposibles contener. Tokuro reía como chico, como nunca en la vida había reído. Recordaba, por ejemplo, palabras de taxista: “Yo que el japonés (seguro sabe karate), si me dice eso lo mato, mire, se lo juro por mi madre”. Y taxista gritaba a Jansky: “Vení, colchón meado (*Jansky era rubio*), repetímelo a mí si tenés pelotas, ¿no ves, gil, que el japonés no te mata a lo Kun-fu porque te tiene lástima? Seguro que como hombre serio, impasible oriental, por no destrozarle el corazón a tu pobre madre. ¡Pero vení, hijo de puta, yo me cago en tu madre!...” Pero vino advertencia de que terminaran juego. Fue en Pueyrredón y Las Heras a eso de las siete y media de la tarde. Un violento, pero hombre serio, no violento

“de boca”, delgado, mirada de asesino profesional, sacó revólver y apuntó a Tokuro. Jansky que por suerte tenía gran pegada, logró descargarle golpe tremendo en brazo del revólver y lograron escapar. Ese día pensaron seriamente en terminarla. Conformarse con chiste que se hacían en cafetería de Empresa —los otros no le veían la gracia—, en cuanto se veían y casi mismo tiempo se preguntaban “¿Hacer Teatro?” y... carcajadas incontenibles. Eran serios, si hubieran comprometido no hacerlo más, promesa seguro cumplida. Sólo que, habían dudado nomás, lo estaban pensando. Vino telón definitivo y vergonzoso en Reconquista y Paraguay. Auto policial y oficiales que se bajan y hacen señas de que ellos suban. Policías ni una palabra en viaje a comisaría: creían que ellos nada de castellano. Una vez allí “chiste” involuntario. Oficiales hablaban del control de pasaportes, el lfo con las embajadas, como si ellos no comprendieran. El que parecía el Superior dijo: “Cuidado, a no sarpase”. Tokuro relacionó *sarpase* con el zarpar de los barcos. Creyó que lo habían descubierto como exoficial de la Armada Imperial y pensó morir vergüenza. Vergüenza ahora explicar verdad, y que sabían castellano. Sobre todo por esfuerzo oficiales dirigiéndose a ellos por señas, pedir pasaportes. Cruzaron una mirada con Jansky: aunque vergüenza, decir la verdad, confesar, ¿o ser criminales? No hacer gracia “chiste” a policías, raro en ese país. Ahora policías no entender idioma. Quedó claro que los dos ingenieros electrónicos de “Egometrix”, la multinacional más importante con filial en el país. Pero igual, policía que los llevó a la celda, a él le dijo (seguro, hablaría un dialecto, no comprendió del todo): “*¡Tintorero de mierda, te vamos a hacer procesar por escándalo en la vía pública!*” Tokuro no protestó por “de mierda” porque él se había portado mal, comprendía cólera de policía. Pero quiso aclarar lo de la profesión —ingeniero electrónico, no tintorero— por miedo confusión legal. Nada. Les había tocado un hombre severo, pero injusto y que no comprendía bien el castellano. Usó cortesía y paciencia. Volvió a explicar: tintorero no, ingeniero electrónico. Pero, ¿policía sordo? En Japón, sordo no podía ser policía ¿Otro “chiste”? No hubo manera comprendiera, insitió. “*¡Te dije que te callaras, tintorero de mierda, o te voy a hacer planchar los uniformes de todo el cuerpo!*” Mejor callarse. Otro “de mierda” y pegaba para desnucar policía, proceso por asesinato. También confusión con profesión de Jansky, ¿policía enfermo mental, monomaniaco? Jansky protestó por un empujón. Policía lo creyó sindicalista. Le gritó: “*¡Aguántate piola, polaco comunista, seguro que si estás en Argentina es porque andás prendido en la de Walesa, haciéndote el demócrata, cuando son todos la misma mierda!*” La Empresa importante logró sacarlos sin proceso: “Coima comisario”, explicaron otros empleados en oficina. No entendió ni quiso: tenía miedo ahora a que todo fuera “chiste” y terminara mal. “La Hiena Vergara” propuso despedirlos, por conducta impropia: un hombre “Egometrix” tenía que comportarse como tal siempre. “Hiena” tenía negocio raro, le explicaron. Por los que podía se hacía pagar, si andaban en la cuerda floja, una cuota todos los meses, para no incluirlos en la lista de despidos. De ellos, japonés y polaco, esperaba “coima” (¿sería también comisario?). Pero no hicieron comentarios. El Gerente General, que sólo entendía de cócteles (y hasta por ahí nomás) presentó el Informe Tokuro - Jansky a la Junta Central, como elaborado por él y un equipo (fantasma) de asesores. Pero no hicieron comentarios. Ningún miedo al despido (conseguirían trabajo en un par de días y ganando el doble). Miedo no, pero sí terror, terror a “chiste” en llanura inmensa que pronto se convertía en enredo, deshonor, traicionera violencia. Tenían miedo de abrir la boca y producir fatal

equivoco... Ellos seguían estudiando por no ser Palabra Incumplida, y saliendo de vez en cuando por miedo, cada uno, de que el otro pensara que él pensaba que el otro era el culpable de todo. Cuando la verdad es que apenas hablaban cuando salían. Hasta dejaron de ir al zoológico para investigar a los extraños *tadeys*, cuando alguna vez se habían propuesto estudiar el tema. Dejaron de ir, en efecto: los espectadores y sus comentarios les daban asco (“*pero estos bichos son todos putos, miralo a aquel, el rubio de ojos verdes: le está rompiendo la jeta al pelirrojo para obligarlo a que se lo garche*”). Claro que el público les repugnaba. Mil veces se había explicado, luego de comprobarlo mil veces (tanto en libros científicos como en los medios de comunicación masiva) que los *tadeys* eran animales, que el concepto de homosexualidad, referido a ellos, era burdo antropomorfismo. No había caso: dale con lo de maricas, dale con arriesgarse ir a la cárcel por mostrarle el miembro a un *tadey* para que enloqueciera de deseo. Dale con preguntar lo que todavía no tenía respuesta: por qué funcionaban normalmente con la hembra sólo de noche. Las feministas organizaron una manifestación contra los pobres bichos, acusándolos de machistas. Y así todo. Como lo definió en el *Iberia* de Salta y Avenida de Mayo, Jansky, luego de una hora de silencio: ¡*Complicadísimo!* Con el tiempo, se transformó en la única palabra que intercambiaban los dos amigos. Horas juntos y sólo: ¡*Complicadísimo!* Y también, sin ninguna clase de subrayado ni signos de admiración, ovilleo, ovilleo, complicadísimo de sentimientos, haberse erigido en juez de dos impúdicos (indignos de la cueva de los *tadeys*) para terminar, como resultado final, matando a Jansky, amigo único en *La Llanura de los Chistes*, una especie de paraíso, complicadísimo, del equívoco jugueteón, sí, pero padre también de la muerte, que no entraba en la cabeza del hombre. En la de Tokuro —hoy maté a ti, Jansky único (*casi lo dijo en voz alta*), que un arcoiris por lo menos, o una flor única, haya en *La Llanura de los Chistes* para que tú solo lo disfrutes, o sólo tú percibas su aroma— Tokuro había meditado, y le dijo a Tokuro: no es éste el punto final.

Dirigiéndose hacia los *tadeys* de las duchas (así pensaba ahora Tokuro de sus ex compañeros), impartió las últimas órdenes:

—Exactamente dentro de quince minutos pueden salir. Encontrarán una nota manuscrita para mi abogado: yo me voy de *La Llanura de los Chistes*, no sé adónde ni por cuánto tiempo. Quiero que con mis ahorros se construya un mausoleo para Jansky en cuyo frente figure la palabra ¡*Complicadísimo!* Pero todo queda explicado en la nota.

Nal asomó su cabezota (todavía con vincha de arquero), y como era el más boludo de todos, les ganaba lejos, hasta podía darles ventaja, comentó:

—Y pensándolo bien, cabeza fría don Tokuro: ¿no le queda familia en Japón? La familia...

Silencio, gracias a una tremenda patada en el culo que le pegó uno de *Solteros*, con miedo, como todos, de que el japonés se volviera loco otra vez y desnucara a alguno más.

Tokuro ya había redactado la nota prometida y ahora terminaba de ordenar su bolso de picnic. Limpió cuidadosamente algunos objetos y abandonó, sin mirar siquiera hacia las duchas, la cancha de fútbol. Tomó por un senderito de tierra que ya había visto venir, desde el ómnibus que lo trajo. Jansky sentado junto a él, por supuesto. Había prestado atención al senderito porque conducía a un hermoso pinar. Quiso hacerse una última pregunta, o que ésa fuera la última: ¿Había estado enamorado de Jansky? Creía que sí, y no se avergonzaba, no había ninguna

complicación *tadey* en ese ovillo, ovillo de sentimientos, como casi había dicho en voz alta poco antes. Algo vergonzoso, algo que lo avergonzaba subsistía en Tokuro. Cada vez que este sentimiento aparecía en él, recordaba una escena en Filipinas. Habían apresado a un grupo de partisanos, que serían fusilados: él mismo firmó la orden, y luego comandó el pelotón de fusilamiento. Perfectamente alineados y sin expresión en el rostro los soldados japoneses. Toda la gama de expresiones humanas entre los partisanos. Pedidos de piedad, mutismo aterrizado, llanto, escupitajos de odio, hasta risas (por un segundo, una carcajada lo hizo sentir ridículo). El más raro de todos: uno que parecía preocupado por un solo problema: si tendría o no tiempo de terminar de fumar su cigarrillo. Sonó la descarga y los partisanos cayeron. Ahora venía el ceremonial (que él debía ejecutar) del tiro de gracia. Casi todos estaban muertos. Pero aquel sentimiento apareció: *los celos*. Los pocos que no habían muerto, agonizaban, inconscientes. Tuvo celos igual de los que murieron y de los que iban a morir. Celos de no ser él quien yaciera sobre la tierra ensangrentada, sino una figura de *comic* (los que yacían eran los “verdaderos” hombres, pero nada que ver con el coraje, el patriotismo, la capacidad de sacrificio, virtudes de las que él no carecía) sí, como si *dibujado* se inclinara e hiciera fuego: como dibujado por una sola, mínima partícula de ónix abyecta, introducida en el universo y sólo a él destinada. Para dibujarlo en él nada más y luego disolverse, misión que de sobra ya había cumplido.

Tal vez había asesinado por celos a Jansky. Por saber, como en un vértigo anticipado, que él estaba excluido de todo amor y que por lo tanto iba a asesinarlo. Lo había asesinado porque sabía que iba a asesinarlo. Quizás lo supo cuando se dedicaban a “*Hacer Teatro*” y fingían disputas terribles e incomprensibles. ¿Qué se habrían dicho durante esas discusiones rabiosas, uno en japonés, otro en polaco? El había olvidado todo lo que le gritó, con odio, en su propio idioma. Esos celos, los celos por no poder amar, más que por no ser amado, conducían adonde había llegado: a los hermosos pinos era adonde había llegado. Por un minúsculo senderito. La manera de llegar al punto decidido, le parecía, no eran las carreteras amplias. Por un senderito.

Buscó un pino, uno que le pareciera hermoso, porque sólo había venido para eso: tal vez al mundo, para buscar ese pino. Recorrió el pinar con la mirada y lo encontró. Era de verdad hermoso. Llegó hasta él y tocó la corteza rugosa de su tronco y también más ligeramente sus hojas. El pino le habló: interesante conversación. Recordó que hacía una hora había pensado en su vida como el reguero de una vida equivocada. Era cierto, pero también pensado de una forma vanidosa: abandonaba desde niño toda ambición de obtener honores militares y hasta algún comentario elogioso del Emperador, y pedía humildemente a su padre —aunque él ya era un samurai— que le permitiera retirarse a un convento con su tazón de arroz y su deseo de meditar. Idea ampulosa en un hombre mayor que había visto la vida y la muerte. Deseo de brillar de otra manera, con su tazón y su humildad. Cuando sólo era necesario eso que veía y tocaba: el pino, después de un partido *Solteros vs. Casados*, fidelidad al ónix, por lo menos, que lo había *dibujado* ridículo. ¿También ahora era ridículo? Tokuro se respondió: —*Quien siempre se pregunta lo mismo, es porque comete el mismo crimen, siempre.*

Sentado con la espalda apoyada en el tronco del sencillo pino (sencillo, porque él había dejado de preguntar), corrió la cremallera de su bolso y lo abrió. Todo estaba en orden perfecto ahí dentro, y le pareció bien. Sacó su cuchillo para asados y vio que el instrumento no era del todo apto, le exigiría un gran

esfuerzo. Muy bien afilado el cuchillo, pero la hoja demasiado corta. Haría el gran esfuerzo y lograría aquello por lo que caminó por el senderito y buscó el pino. Si se concentraba con todas sus fuerzas, no podía fallar.

Se quitó la camisa, de todos modos horrible, colorinche y sudada, feo olor. Quedó con el torso desnudo, y preparó sus fuerzas, que eran muchas. Levantó el cuchillo de manera de poder observar la punta y dirigir bien el golpe. Sus ojos se cruzaron con el sol, que lo encegueció. Tuvo que variar un poco de posición. Levantó el cuchillo y asestó la ritual puñalada en el vientre. Dolió, pero fue fácil de soportar (él sabía) comparado con lo que empezaba ya. La hoja era corta, el trabajo reclamaba toda su habilidad si querría desgarrar los órganos y provocar la muerte. Se trabajó el vientre con el filo de izquierda a derecha, al mismo tiempo que hacía girar el cuchillo entre los órganos como si se tratara de un tirabuzón. También, tal vez con las últimas fuerzas, intentaba hacer penetrar la empuñadura y utilizarla como palanca (sin abandonar el trabajo de la hoja-tirabuzón) para ensanchar la herida y, hasta donde le dieran las fuerzas, utilizarlas también para que se clavara y ayudara a destruir los órganos. Llegó el primer desmayo, corto, no más de tres minutos. Prosiguió hasta que la empuñadura le resbaló de la mano. Con la vista completamente nublada, mano y empuñadura no lograban encontrarse. Lo había conseguido, comprendió que ya entraba en el desmayo final.

¿Había amado a Jansky? Sí, lo amó: pero, muy complicado, él incapaz de amar. *Los celos*, el amor. Filipinas, y él *dibujado* ridículo. Complicadísimo ovillo, vergonzoso, y la pradera: *La Gran Llanura de los Chistes*.

Barcelona, 1983

Postre de Vainillas

Graciela Schwartz

Algo corroe a mi madre, una desilusión. Siempre ha sido así. A veces, ella habla de otros tiempos, una época en la que le gustaba nadar en el mar o comer fruta, dejar que el jugo de un durazno le chorreara por la boca y entre los dedos, mientras se reía.

Se casó siendo una adolescente y era todavía muy joven cuando yo nací pero ya sabía que nada sería como ella lo había imaginado, ese sueño exaltado en el que la vida es urgente y no deja lugar para el desencanto.

Nunca es así. Tampoco lo fue para ella.

Recuerdo un día.

Yo no tendría más de ocho años. Ella había ido a buscarme al colegio, como hacía siempre. Era un mediodía de invierno, con sol. Estaba contenta mi madre, sonreía. Había ido a la peluquería, a ondularse el pelo.

Hablaba con otras mujeres, les explicaba, decía que se sentía un poco ridícula, estas cosas no son para mí, decía, era casi como si pidiera disculpas por haberse atrevido pero, a pesar de eso, estaba contenta, se sentía linda.

Las otras mujeres parecían más adecuadas, silenciosas. Era ese silencio el que mi madre quería cubrir, como si estuviera dirigido contra ella, como si ella tuviera la culpa de ese silencio y tuviera que disimularlo con sus propias palabras, sus excusas.

A mí, que la miraba, me pareció fea. Y de inmediato me avergoncé de su fealdad y también de mi propia capacidad para estar lejos de ella y mirarla, convertirme en una ajena.

Juzgarla: un abismo.

Y el miedo a su mirada, reconociéndome extraña.

Sin embargo, mi madre no era fea.

Tenía ojos oscuros, muy vivos, pechos grandes, manos pequeñas y curtidas, tiernas, manos que —sin embargo— no acariciaban.

Casi no se miraba al espejo: sólo se pasaba un cepillo por el pelo, sin prestarle demasiada atención. A veces, usaba un poco de rouge en los labios. Y en la ropa, colores oscuros.

Durante mucho tiempo, creí que mi madre no les gustaba a los hombres. Estaba equivocada. Y estaba equivocada ella, que también lo creía. Tenía piernas muy delgadas que cruzaba siempre cuando se sentaba. Y siempre se bajaba la

pollera, para cubrirse las rodillas. El gesto producía un efecto ambiguo, de pudor y provocación.

Recuerdo otro día.

Yo era una adolescente.

Mi madre se quedó embarazada.

Estaba contenta, parecía más joven, una mezcla curiosa de coquetería, vergüenza e incertidumbre. No sabía si seguir adelante con su embarazo o interrumpirlo. Mi padre no opinaba: prefería que decidiera ella. Quizá lo que mi madre deseaba era que él dijera que quería ese hijo.

Malos entendidos.

Hablaba por teléfono con amigas, les contaba, se reía. A veces, repentinamente, lloraba.

Por fin, un día, se decidió.

Fue a hacerse un aborto, sola.

Cuando volvió, se acostó en su dormitorio y durmió durante todo el día. Hacia el atardecer, entré en su cuarto. Las persianas estaban bajas pero dejaban entrar la luz violeta del cielo y ella, arropada en la cama, volvió la cabeza y sonrió, como disculpándose. Estaba llorando.

—¿Soy mala? —preguntó.

Después, entró en un sueño lleno de pesadillas: hablaba y se peleaba con alguien, seguía llorando. Por momentos, se despertaba y nos miraba con ojos remotos, desconociéndonos.

De la mirada de mi madre dependíamos.

Era una mirada que dispensaba la alegría o el amor.

La desaprobación: una especie de destierro.

Tardé mucho tiempo en darme cuenta de que ella también esperaba de nosotros la aceptación, la necesitaba. Una sombra de censura la hacía vacilar, caerse.

(Juego de miradas.

Sos la luz de mis ojos, me decía.

Tenía que brillar, yo, estar encendida. Si no, la enceguecía. Mirarse en los ojos del otro, incierto espejo, incierto reflejo, siempre).

No era feliz, mi madre. Casi nunca.

A veces, estaba contenta pero era una alegría frágil e inexplicable. Cualquier cosa podía acabar con ella. Nos sentíamos responsables pero no podíamos evitar que sucediera. Y cuando sucedía, cuando la alegría se apagaba de golpe, un sentimiento de rabia y desaliento nos culpaba.

Otras cosas recuerdo.

La comida.

Tenía buena mano para eso: lo que preparaba era siempre delicioso. Pocas cosas le hacían falta para conseguir una mesa hospitalaria y caliente.

En un poco de aceite, rehogaba papas y morrones y un diente de ajo y en otra cacerola cocinaba carne y cortaba lechuga y tomates y hacía una ensalada fresca en una fuente blanca y cortaba queso un poco picante y ponía aceitunas negras, pequeñas y arrugadas, ligeramente amargas, en un plato, sobre la mesa y había pan crocante y tostado y el mantel se iba llenando de colores y era una tentación verlo y sentarse alrededor de la mesa. Reunirse.

No era fácil, sin embargo.

Mi madre no se apoyaba en mi padre, al contrario: lo enfrentaba.

Le gustaba entrar en polémica, discutir. Mi padre eludía las discusiones, oponía

un silencio resistente que la dejaba sin armas.

Ella buscaba la pelea como un encuentro. Mi padre, el silencio como una tregua. Malos entendidos.

Cuando se casaron, él era mucho mayor que ella. Un hombre de más de treinta con una chica que todavía no tenía veinte años.

Mi padre debe haber pensado que las cosas iban a ser fáciles: estaba loco por ella, había vivido, podía agarrarla de la mano y enseñarle, llevarla.

Mi madre no se dejaba llevar.

Tenía una inquietud permanente, una angustia que la volvía irritable, tensa y triste.

Era como un veneno, esa tristeza.

En una época, mi padre le hacía regalos.

A menudo, llegaba a casa con paquetes: a veces, eran chocolates. Otras, un par de zapatos. Una vez, fue una cartera de cuero tostado y blando, extraordinariamente suave. El la había visto a ella mirarla en la vidriera, deslumbrarse, pensar que nunca sería suya. Renunciar.

Los regalos son algo delicado. Más que un objeto, un momento que se crea entre el que regala y el que recibe. Interviene el amor, en los regalos, la sutileza de haber descubierto algo que le gusta al otro y haberlo guardado en silencio. Un secreto: cuando el otro abra el regalo, sabrá. Y el regalo será un puente, una nueva cercanía.

No era así entre ellos.

Cuando mi madre abrió el paquete y descubrió la cartera, se enojó. Ofendida porque la mirada de mi padre la había descubierto, se sentía espiada. Traicionada, casi.

Después, el enojo pasó. Lo que la había ofendido un momento antes, la emocionó. El puente y la cercanía estaban ahora en la misma mirada que la había espiado.

Durante años, fue ésa la única cartera que usó.

Pero siempre era así: antes de aceptar un regalo había una contienda, un vacío. Y, poco a poco, mi padre fue dejando de traer regalos.

Sin embargo, ella veía cosas que él no advertía.

Los árboles, el otoño, un cuadro con una jarra de vidrio azul que era como el humor diáfano de algunas mañanas, objetos hermosos que nunca compraba y que tampoco extrañaba porque no le importaba tenerlos: eso era lo de menos.

Le gustaba el pan. También, el tomate recién cortado con un poco de aceite, con sal y orégano. Le gustaba la madera, el olor de la lluvia, preparar un postre de vainillas con crema para que comiéramos los sábados a la tarde, la música. A veces, cantar. Aprender, estudiar, entender: eso le gustaba más que nada.

Pero hubo un momento en que todo lo que no fuera trabajar con sus libros empezó a parecerle una pérdida de tiempo.

Cocinar la exasperaba: se había convertido nada más que en humo y olor y molestia. Hacía las cosas pero estaba lejos de allí: parecía impaciente, a disgusto. Sólo quería acabar pronto para volver a lo suyo.

Tal vez sucedió cuando crecimos: se sintió expulsada.

No más postre de vainillas.

Una mujer ocupada que recibe llamadas telefónicas y nos cuenta anécdotas acerca de las cosas que le pasan en el mundo —polémicas, encuentros, clases, triunfos: un nuevo lugar. La escuchamos distraídamente, sin demasiado interés

y ella lo sabe. Se abren silencios, naufragan las contraseñas: nadie escucha, nadie sonríe. Están apagadas las resonancias, perdida esa región común que antes compartíamos.

Carlos Gorriarena

“Relevamiento”, 1980 - Acrílico



LENGUAJE: Hasta ahora, aunque esto no significa que siga haciéndolo en el futuro, yo parto de las imágenes gráficas de los medios e intento que de algún modo la imagen tenga algo del descuido –porsupuesto aparente descuido en el caso de la pintura– o la urgencia de la noticia o el accidente que muestra la fotografía. Es como si buscara rescatar “lo que está ocurriendo en ese momento”. Pero esto tiene además una intención más amplia. Generalmente trabajo con elementos duales, por ejemplo el caso de la tinta o el tono, o el caso de un encuadre que puede parecer descuidado por ciertos cortes. Se trata de un contraste entre “lo natural” y “lo inventado”, entre “lo cuidado” y “el descuido”. También esto me permite el agigantamiento de ciertas figuras; grandes primeros planos que configuran –para mí– la formalidad expresiva. (1981)

Versiones sobre el mar

Rodolfo Fogwill

a Héctor Viel

El mismo mar nos pierde: nos encuentra y nos pierde. Tema de las olas: se arman, desobedecen, las crea el viento, —¿su amor?—, y se derrumban para volver a armarse con restos de olas anteriores, idénticas. Historia de amor: la planicie del mar, el viento que la oprime y todo se levanta para perderse. Y todo busca disolverse contra línea de aguas eternas y sol dilapidado llamada mar. Metáforas: mar, abundancia de sinsentido humano. Alegorías: fingir que de algún fondo de mar, —marino—, vendría la vida. Series: marina, salina, inmensidad de fuerzas paralizadas. Heráldicas: mar inorgánico, mar vegetal, mar animado, mar que envejece en este cuadro. Y móvil. Y mar inmotivado con sus señales y sus sueños. ¿Habría un culto del mar, marino? ¿Con animales que se nutren de ausencia abisal? ¿Nutriéndose de explicaciones y aplicaciones humanas algo se nutre y se confunde con sabores humanos? Tus manos: ¿Son sabores de mar, prohibidos, porque evocan la prohibición de amar una materia que se descompone? Cuerpos y ondulaciones para su breve descomposición. Y sus formas ondulan por esta leve recomposición. ¿Amar? Sí: y en ese mar perderse. Y amar: perderse. Llamar perderse a un extravío: mar amarillo, mar amariconado. La mar: amarga superficie que nos refleja y nos disuelve plegándose sobre sí, sobre nos. Nuestra pluralidad: en esta singularidad plural construimos el nombre del mar, —“mar”—, y el mar, para sumarnos a la menuda sociabilidad de sus playas, arena política y falso mar cubriendo la desnudez de nuestras pieles politizadas. Pieles politiza-

das, pechos maternos, ceños paternos, ojos policia-
les, brazos humanos, manos pesadas: indefendibles
y útiles. Como los cuerpos: piecillos pulidos en el
canto de las arenas, —roce social—, cuerpos sumi-
dos en algún sueño de perfección, sueños marinos,
arena temporal, señuelos de una muerte por derivas
solares y a espaldas de un mismo mito. Muñones
marinos: piel depilada, piel lubricada para la humi-
llación solar. ¿Y habría un culto del mar, solar?
Hagiografías urbanas: pieles de bronce, sonar de
bronces en las pasiones chicas y por la gloria.
Fraternidad urbana: ¿Humana? ¿O imitación de un
mar igualitario y dependiente? El mar semeja, el
mar conduce, el mar identifica: el mar es un estado
de la materia. El mar crece con la acumulación de
poemas de mar. Pero jamás conocerás un verdadero
mar: aquello que difiere de los usos humanos del
mar. Ni agua, es, su solución salina. Solución final: el
mar, sin tiempo, acumuló en sus aguas todo el naufragio
del universo. Y el mar, sin tí, es el naufragio del
universo. Y el mar, sin texto, es mera espuma del
instante. Mirá: el mar, ¿No era el efecto de aquel
sol entrevisto mientras las olas reventaban contra
tu cuerpo atónito? ¿Tras los cristales de la espuma?
¿Bajo su manto azul verdoso que se tornaba espu-
ma, exagua? Mi exigua escritura: ¿Vería esa mirada
azul con verdes, esta mirada falsa bajo el disfraz,
—verdadero—, de las espumas? Impresionante, che.
Y oral: todo es ficticio en un poema sobre el poe-
ma. Y nada, en el poema, nada. Y en un poema
nadas, porque nada es oceánico en el poema
del mar. ¡Si el mar es una intermitencia de los
cultos humanos! Y los cultos... ¡Ruegan que el
mar occidental sea el “sí” de los hombres de sus
orillas...! Pueblos en bajamar, pueblos ahogados en
lo oceánico, en el “o-sea” del sentido: perdámonos,
hundámonos aquí, en el océano donde no hay mar
ni nada. Ni vos, ni mar, ni oleadas en tu cuerpo, ni
eco de vagas olas, ni hojas que registraban navega-
ciones interiores, ni vientos que soplaron una
apariencia de plenitud. Escuchemos:

hombre marino late tu corazón

y en tu mar pareces el hundimiento de un sueño de inmensidad
y en su mar padeces el nacimiento de un sueño de intensidad

desanudemos

hombre
marino
late
tu corazón

y tu pulso marino te suma y te une a su mar

sumar

una extensión inalcanzable
una invención inalcanzable
una intención inalcanzable

el hombre flota sobre sí mismo

flota sobre sí

flota
sobre

sí

Ejercicios

Sergio Rondán

Aún pienso en el oximoron, pienso y cuando pienso estoy seguro que egóticamente debo pensar en el barroco, y cuando lo pienso leo. Por ejemplo: rinoceróntico inflamado o traje púrpura puesto sobre el azul porcelánico del deseo. No, no puedo evitar la risa, pero ahí asco. Esto es viejo, pero juro evitar lágrimas, quiero decir que generalmente ¡qué palabra! escupo por cosas simples. Los problemas del gótico avanzado, no llegar a tiempo al botánico imposible (como se dice), en fin, sé que quiero decir con escultoria escritura mejor que otros, y lanzo lo real. Es que enfermo y río y vomito por la literatura, los textos se dice, las pavadas, pelotudeces para ser eficiente, ser concreto, secreto que tengo que recibir con la mayor cara de imbécil que mi madre me ha otorgado, también me enseñó indiferencia ante la alegría, en fin, creo que he trabajado duro, sé lo seco de ella, oximoron barroco dispersión aparte. Gótico de joda. Paráte. Entonces: Un pájaro se apoya mansamente sobre la rama de un álamo. Como embalsamado. Como el regalo de boda que nos hizo el regidor ¡He! ni se menea. El animal muerto todavía más triste. La tontita se menea enterrando al pequeño pájaro muerto en la caja de fósforos de la cocina, una corona de margaritas y collares cortos sobre la tumba. Luego me entero en enero me enero que escribir no puedo al menos no puedo lo que quiero es decir quiero lo que no puedo y hay el maldito viento helado que buye de sus funestos dominios. Sur.

Hay murmullos ligeros de mañana brumosa. Miserables copiadotes, contadores empleados de facultad que son como el silencio de muerte que reina alrededor y tengo una sola ilusión, escuchar el aleteo, el aliento, también el acento, también el aullido del zorro aguas antes de llegar al mar. Y corro.

Me gustaría ser barroco. ¿O disperso? Pero en el fango inepto me echo. Buscadme eficientes, buscadme a mí que siempre tomo sol en una tarde ya inepta.

Cubro el suelo.

Soy antiguo, sé y lo afirmo, quise algo moderno. Debo decir que esto no me duele

*y no me duele porque tengo una sola ilusión. En la inmundicia perezosa me
tiendo. Ir a la universidad, pero en todo este sueño tengo una esperanza, un amigo
que ya está en tercer año y me apoya de diversas maneras y, alrededor de los
dorados o estallidos de sol todo trae rumores del ayer. Pero no es sólo eso,
tengo una habitación en la ciudad. De esto quisiera decir cosas parecidas.
Todo es producto del resentimiento. Quisiera ser barroco. Afore adentro eso,
jubiloso, lo invadido, lo inventado, lo tomado, lo gastado, lo podrido. Desnudo,
picoteo, me desvelo.
Querida todo hubiera sido diferente si hubiera sido diferente.
Insisto insisto insisto.
Quiero ser barroco, rococó.*

Amores (uno)

Sergio Rondán

Habrà memorias múltiples, delicadas,
Una antigua majestad.
Sí.
Habrà muñecas pintarrajeadas, silenciosas.
Justas.
Los clowns usarán otra moda.
Deleites inefables girarán el fuego.
Pero no loca no
No te apoderarás de la vida sin amor
No te apoderarás de la vida sin amor
Tu paso deslumbrante
llevará a la cueva de las bestias, su fábula.
Lo sé.

Lo sé

Que será de tu andar, de tu alegría
será mejor
cantarás aún
o todo será memoria falsa.
Jazmines, su olor,
un íntimo cansancio,
el olvido, el hastío, el sudor.
Hay jazmín azul en el infierno.

Crónica de Buck

Hugo Savino

La escena es oscura,
nada está cubierto y
además falta el sonido.
Alguien que se está recordando.
Ni un poco de narración,
recordándose.
Hay crónica, respiración, susurros y
reminiscencias.
Y una sola cara rodeada
de voces.
Gradas grises y *allí*, sentados,

el torpe, el deshilachado, el refinado,
las apariencias que los cubren.
La volátil necesidad de las sábanas.
Las pobres sinuosidades del delirio impostado,
postmoderno, industrial, resumido.
El delirio: un tema de tesis.
La fuga y el desierto es la nueva ganga
de los filósofos.
Los filósofos, que creen que las revoluciones
dejan recuerdos inolvidables.
Yo, por mi parté, que no soy filósofo,
puedo recordar que sólo dejan muertos,

terminan las revoluciones y uno sólo
tropieza con muertos.
Yo, que me voy acostumbrando
a hablar por la cuenta que me trae,
detesto partir de cero. Detesto la tentación del desierto,
y el hábito que se convierte en vicio.
Me voy al hacer. Insisto. Insisto. Y
sí no puedo escribir me releo y
arranco.
Me aferro al poema y me desintereso del mundo.

La angustia que producen las influencias
hay que dejárselas a los críticos fuertes,
los críticos, que siempre dan una imagen negativa de los escritores,
allí, en el su campo de trabajo, la prensa cotidiana.
Pero hay un infierno que empuja,
implacable y riguroso,
hay una sumisión al mal permanente;
y sus mescolanzas, que son infinitas y
desorientan, producen escozores a la media tarde.
Los afectados, el cacumen vacío, creen
que la parodia es la parodia y
los que se alejan, niños que volverán,
no creen en nada y creen en todo.

Los afectados, baldados en el origen,
flaquitos o rechonchos,
el alma en jirones, el vientre seco,
la mirada distante,
lectores, *métier*: lectores
sistemáticamente encandilados por Renán,
rechazan la crónica hilada y puntual.
¿Soñó Renán que se convertía?
Culpable, vacilante, sí, se soñó en 1940
pidiendo perdón por el futuro que prometió.

Voy por la calle, por la selva espesa y me
encuentro con Emulatio, el viejo rockero gastado.
Una misteriosa incisión puso fin a su canto.
Quizás ocurrió cuando alguien le dijo: “es tu turno”.
Su repentina transformación entró en la pobreza del día.
Emulatio, débil e insuficiente para comprender el pecado,
comenzó a escandalizarse.
Atravesamos la vieja calle —neón,
luces de un amarillo intensísimo,
caras conocidas que saludan,
negocios iluminados, el bar de los actores,
el bar de los escritores, maricas viejas,
maricas jóvenes, alcohólicos, drogadictos—,
abrevio, voy rápido,
un poco de descripción para introducir la escena.

Al borde de cada uno de cada uno de mis pasos
inclino mi oído,
despliego mi atención,
llamo, rasgo mi furioso egoísmo
y trato de escuchar.
Se trata del lamento de un artista,
de su enigmático fracaso.

“No hicimos mucho, caminamos
en el círculo de la pereza
y pasaron los años
y no hicimos un camino”.
¿Los dos, Emulatio? ¿Qué camino?
Ya casi entiende la estrecha relación
entre pereza y pecado.
Pero entiende abismalmente, es
“un pequeño niño escandalizado”.
Su voz sucia y agrietada
reaparece en sus letanías.
Cree que sus noches de confesión
son épicas, que basta con llorar
para tener todo al alcance de la mano.

Llamo. Llamo a mi interior —
el quejoso me llena de tedio,
me acosa con su murmullo—
me digo, ¿Qué tal?,
intento quietarme,
—me susurra su amor por una mujer,
retoma su vieja y promiscua costumbre
de hablar de sus desdichas,
su eterna y pobre reescritura de lo mismo.
Es como las mujeres hablando de su felicidad,
como el dulce y la romanticona,
que lastiman al mundo entero con sus chuic-chuic.
Me llamo y empiezo a saetear
a estos mirones.
El secreto es, un máximo de reserva
y ninguna confesión.

En la marisma de los alrededores de la calle
se ejerce todo contra el prójimo.
Están las manos blancas que no ofenden,
los elogios, las fauces abiertas, las instigaciones.
En las escaleras del mercado, las arpás
venden las ediciones de autor.
Es un murmullo elevado,
sostenido, absolutamente indiferenciado,
que penetra en todos los sucuchos.
Me llamo y sigo adelante.
Hablo por la cuenta que me trae
y hago con mis manos.
Corto la celofana que me ata el cuello
y me voy del concierto.
Tedio.

Buck —el macho cabrío— los convenció

de que puede convocar al demonio.
Les canta fuerte,
les dice,
les grita —con aullidos industriales—
una estrofa sobre la cárcel de la educación.
Les promete “una vida hecha a nuestra medida”,
les anuncia una nueva época de los fundadores,
les promete la mutilación del enemigo.
Me voy.

Los dos tenemos la misma edad,
treinta y cinco años recién cumplidos.
Nacimos en los albores de la presciencia.
Nuestro *quarto* es común: la inmigración italiana.
La historia de nuestros abuelos
fue la droga benéfica que nos suministraron en la infancia.
Después fue peor. Vinieron los sociólogos
y convirtieron los detalles repulsivos de la pobreza
en saga gloriosa.
El olor a orín, las escaleras de madera podridas,
la falta de agua, el exceso de vino,
la distancia, el amor seco, desganado,
los borrachines que pueblan nuestra sangre.

Buck —el macho cabrío—, los ojos entornados,
el pelo sobre la fachata,
envuelto en el humo de la nostalgia,
me dice: “Mi abuelo era anarquista”,
y tose suavemente.
Trato de ser lo menos poético posible
y le respondo: “¿Mi prende por un ragazzo?”
Le cito: “La comparación entre los conciertos de rock
y las grandes concentraciones nazis
no es del todo desacertada”.
Su pobre y simplísima felicidad de rockero
no soporta mi pensar.
La frialdad de un temor lo embarga.

Buck —mi viejo amigo, bautizado Emulatio,
se pintarraja para la escena.
Se calza las zapatillas grises gamuzadas
—con un tajo imperceptible en la capellada—
un sweater escotado y unas calzas “finísimas”,
encantadoras y ajustadas.
Lo hace con gusto, con aire
de guardián de la canción moderna,
vacío de recuerdos.
Sosegado.
Por la ventana, atravesando la escalera de incendio,

se ve el cielo lleno de humo, grisáceo, insultante.
La caída de la tarde inyecta un ligero rencor.
El cielo irradia una intensa perversión urbana,
cielo seco de transparencia cae sobre la cabeza de Buck.
El horizonte gris renueva su amor por la Naturaleza.
Tañe con grito entrecortado fragmentos de su "Invocando al demonio";
prepara sus amuletos de fanfarrón pelagiano:
una cruz egipcia, una tiara negra
y un cayado repintado a la laca.
El matachín ejercita sus aúllos:
gargaras de carbonato, pocos cigarrillos
antes de salir a escena.
El parto de los montes exige
una garganta limpia, potente, descansada.

Quiere tentarme el perfecto
con su mirada,
con su arte industrial,
con toda esa pobre mierda rockera
que tiene en la cabeza,
tentarme en la noche abyecta,
rebajarme a escuchar sus graznidos,
tentarme con su pobre escala de valores.

En fin, la noche de este poema es pésima.
Desesperanza, dolores de cabeza, el insomnio feroz.
Mi noche progresa en cólera.
Buck habla de su creencia en la palabra suelta
y en la mente popular.
Mi noche progresa en cólera.
Ese canto vacío de la nada,
allí en el seudoespacio;
ese teatro parásito,
ese pseudo-canto,
esas ganas de cantar en la historia social de su tiempo.

Lagrima y habla,
es el fin,
ya se tragaron todas las palabras de Buck,
el artista de la imbecilidad insolente.

Tema: la vaca

(fragmento)

Marcos Lucio Victoria

“Res non verba”.
(Las vacas no hablan)

La vaca es ampulosa, excesiva y mirona. Pero sus mayores cualidades se definen por sus límites. La vaca no puede volar y no sirve como barrilete. Por lo general tiene dos colores, pero nunca son el lila o el amarillo. Jamás se sienta en una mesa para comer. No por falta de costumbre. Sino por la escasez de pasto en las mejores dietas. La vaca es melancólica y no sufre de reuma. Margarita se parece a una vaca flaca.

Margarita es más tierna que una vaca y vuela tan alto que se parece al mismo viento. No sé por qué asocio la imagen de una vaca con la presencia tan fuerte de Margarita. Quizás porque Margarita se define por sus limitaciones, igual que la vaca. La vaca no es menuda y Margarita sí: quiero decir que Margarita no es tan terrenal. Hay una cosa que tienen en común: una silueta y la manera en que la puesta del sol las sobreviene. La vaca no tiene los hermosos senos de Margarita, ni la piel tan suave. Margarita no tiene tantos pelos y jamás mastica mucho a excepción de los chicles (esos objetos tan tediosos). La vaca es una situación límite aunque nunca vaya a la guerra. Lo único: la vaca y el soldado se aman. La vaca no es una cartera ni un par de zapatos, no es tampoco una tira de asado, y sin embargo tiene esos sueños. Por las apariencias se demuestra que una vaca no tiene ambiciones pero, en su espera, ansía desesperadamente ser un jugador de fútbol del seleccionado nacional. A Margarita no le gusta el fútbol. La vaca no es un mineral ni un vegetal, es una metáfora densa. Desde el piso comienza igual que todos y termina antes o después según con quién se la compare. Digo, según sea con una rata o con una jirafa. Los sábados por la noche la vaca no va a los bailes. Es poco flexible para bailar el twist. Evidentemente no es sensual. Las vacas y los elefantes se encuentran por la noche, Margarita no. ¿Pueden imaginar a dónde irá Margarita esta noche? Es mentira que en la India haya vacas. La vaca es poco religiosa. Si dios y una vaca se encuentran no se dan pelota. Escencialmene la vaca muge y no canta. En la vagina de la vaca hay un ternero. En la vagina de Margarita, no.

Otras consideraciones:

Cada vaca es una andanada de mierda.
En un cubículo sagrado una vaca transpira.

Las vacas y las flores son amigas de infancia.
La realidad de una vaca es un salto al vacío.
Cuando una vaca se sienta es invisible a los ojos.
Antes pasará una vaca por el ojo de una cerradura que un camello al reino de los cielos.

Al séptimo día, dios creó la vaca; y como este día duró millones de años, hasta el homo sapiens, es que la vaca es metafísica y el hombre es físico.

Algo supremo sucede cuando una vaca vuela saltando rascacielos.

La vaca y la miseria se hermanan en la bosta.

Una vaca sincera se come un infierno de la san puta, además todas las vacas son drogadictas.

El apocalipsis es una vaca multicolor tomando un helado de frutilla.

La vaca es eterna por sucesión dialéctica.

La tortura de una vaca es un grito de piedad.

Existe un lugar donde la vaca es un estado de rebelión y el grito supremo es la vaca misma.

Si en el paisaje no hay una vaca, suceden cosas extrañas.

Cuando la humanidad comprenda que dios es un bacilo se venerará a las vacas.

La vaca jamás usa zapatos con tacos altos.

El orden de las cosas se subvierte con una vaca-contínua.

La vaca se baña en el charco donde se refleja la nube más alta.

Cuando una vaca no está es porque se ha ido.

El banquete, el festín, y la última cena de una vaca son las palabras veraces.

El estado de olvido es una vaca láctea.

En la vaca la leche es la leche.

La historia y la antigüedad son vacas de olvido.

Si el hombre tuviera la oportunidad de ser una vaca muchas cosas se simplificarían.

Por geometría euclidiana, la recta de una vaca son sus cuatro patas; ya que por razones que se ignoran, o que se prefieren ignorar, las llevan puestas abajo y no en el lomo.

La meta de todo bien o mal es poner a las vacas en estampida.

Cuando una vaca se acerca a una gran roca se produce el síntoma.

Si una vaca mira es porque está en estado de adivinación.

La risa en la vaca es un estado de gracia.

El frío y el calor en una vaca son estados de conciencia. Así, en la vaca, se habla de una conciencia térmica.

Existe poca diferencia entre una vaca y una mosca.

La música comienza y termina en una vaca y el verdadero pintor jamás retrató una vaca en el toilette.

La lluvia es el ojo de una vaca con la pupila de un buey.

En cada pedazo de pan está el culo de la vaca.

No hay nada peor que una vaca odalisca y además, en ese estado, es de mal augurio.

La rata es un milagro, la vaca no.

Si hubiera algo mejor que una vaca sucedería.

En principio a ninguna vaca le gusta el rocarrrol. Así el testamento de la vaca es sangre.

El sonido y el silencio de una vaca jamás podrán ser transcriptos en el pentagra-

ma del oído animal.

También la vaca es un mendigo con campera de cuero.

Una vaca arrojada por un precipicio produce el rayo.

Las vacas son mártires de casta, ya que todas terminan en la hoguera o sobre brasas.

Fijáte en tu alrededor, porque siempre hay una vaca.

Un suceso importante, como el fuego de un incendio, tiene una vaca en el estómago.

A la vaca no le cabe la pregunta.

En una montaña de vacas hay exactitud y precisión.

Cuando el guanaco es el sucedáneo, la vaca es la verdad.

El amigo de la vaca es el tuerto.

Si hubiera otro planeta la vaca no viviría aquí.

Renegá de entrar al cuarto donde duerme una vaca.

La luz que se prende es efecto de vaca.

El estado de euforia es una vaca ción.

La realidad habla por boca de una vaca poética.

Todas las grandes ideas vuelven a la vaca.

Cuando los dados son golpeados con premeditación, la vaca se desmaya.

Un eclipse de vaca es el terror.

Cada piedra en el camino es la composición y el tema de la vaca, y se le dá por nombre vaca nal.

Telegrama:

querida Margarita-stop-sos una maravillosa vaca-stop-aunque no lo entiendas-stop-ser vaca es amor-stop-feliz viaje-stop end.

El lado oculto de *La Tierra Baldía*

Daniel Chirom

“La ocultación del manuscrito de *La Tierra Baldía* es puro Henry James”, nos dice Ezra Pound en el prólogo a la versión facsimilar que fue editada en 1971 por la editorial Faber. Este volumen permite acercarnos a una aventura fascinante ya que originalmente, el libro de Eliot era el doble de lo que fue cuando apareció por vez primera el 15 de diciembre de 1922. ¿Qué había llevado al genial creador de los cuartetos a serruchar su poemario? La respuesta es dada por el propio poeta: “Fue en 1922 cuando puse delante de Pound el manuscrito de un poema informe y caótico llamado “The Waste Land” que, cuando salió de sus manos, había quedado reducido a la mitad, en la forma en que finalmente apareció impreso”. A la luz de esta confesión, la dedicatoria del libro a “il miglior fabbro” es evidente.

“Un joven mozo llamado Eliot ha vuelto a América por poco tiempo. Yo, más o menos, lo he descubierto. Tiene más entrañas de las que sugiere su calmo aspecto exterior”, le escribió Pound a John Quinn el 12 de agosto de 1915. Por supuesto, el autor de los *Cantos* no se equivocaba. Ya había acertado con James Joyce y había influido notoriamente en el último Yeats. Se sabe, los genios finalmente, aún después de su muerte, son reconocidos. Pero gracias a Pound, Eliot fue admirado tempranamente, a tal punto que sería bastante difícil, sobre todo en los comienzos, apartar la personalidad literaria de discípulo y maestro. La historia así lo confirma. Gracias a la insistencia de Pound, en junio de 1915, aparece en la revista “Poetry” *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*. Además, la primera esposa de Eliot, Vivian Haigh-Wood, es una relación del viejo apóstata. El se la recomienda a su joven camarada. El resultado no será tan brillante. Tiene serios problemas de salud y un temperamento por demás nervioso. Ello le traerá a Thomas complicaciones económicas. Así que decide entrar al Lloyd’s Bank. Allí llegará a ser gerente. Pese a los ruegos de su guía que, inclusive, realiza colectas secretas para que “su muchacho” pueda dedicarse con exclusividad a la poesía, él prefiere seguir en el banco. “Me gusta más este trabajo. Lo encuentro más descansado porque después de las 5 de la tarde tengo tiempo libre para ocuparme de la literatura”.

Sin embargo, en cierta manera, el genial crítico logra su objetivo: Eliot dirige “The Egoist” debido a que su anterior director, Richard Aldington, se alista en el ejército. Pero su carrera bancaria sigue. Finalmente, debido a su doble tarea tiene problemas de salud. Sus energías se ven deterioradas. Es así como decide tomarse unas vacaciones en Suiza. Allí comienza a escribir “un largo poema que hace

mucho tiempo tengo en mi mente". Mientras tanto, Pound sigue insistiendo en sus colectas: "Es cuestión de salvar —le dice a la Moore— tres o cuatro libros como su primer volumen de poesía para que no permanezcan en el limbo de no ser escritos".

En enero de 1922, Eliot somete el manuscrito de *La tierra baldía* a Pound. Este se asombra por el material que tiene entre sus manos y exclama: "Hay suficiente en el poema de Eliot para hacer que el resto de los poetas tengamos que cerrar las persianas de nuestros negocios". Por supuesto, nadie dejará su tienda pero, hoy en día, comprendamos que la poesía de este siglo se divide en un antes y un después con respecto a ese libro. "Lo escribí —dice Eliot— mientras estaba en Lausana para un tratamiento médico el año pasado, un largo poema de 450 palabras que, con notas que estoy agregando, hará un libro de 30 ó 40 páginas. Pienso que es lo mejor que he hecho y Pound también lo piensa". El contrato es firmado con la editora Liveright pero, como el manuscrito iba sin título, es Pound quien se lo pone.

El tema de "The Waste Land" le fue sugerido a Eliot por un libro de Jessie L. Wetton que trataba sobre la leyenda del Santo Grial. Esto no se infiere del poema sino que lo sabemos por las notas con que el poeta acompañó la primera edición, un hecho casi único en la historia de la literatura. Años después, se arrepentiría de ellas: "A veces he intentado quitarme de encima esas notas, pero ahora ya no se pueden despegar nunca. Casi tienen más popularidad que el poema mismo".

Lo que no era popular, hasta la aparición del facsímil, era que "abril es el mes más cruel", el famoso comienzo del poemario, no es en realidad el verso que lo iniciaba. En su versión original, estaba precedido de otros cincuenta. Estos son los primeros versos:

Primero tuvimos una pareja de tentadores en la taberna de Tom,
estaba él hirviendo en los ojos, ciego,
(¿no recuerdas esa vez después del baile,
sombreros altos y todo eso, nosotros y el sombrero alto de seda de Harry
y el viejo Tom nos tomó detrás y trajo una botella de ruido sordo
con la vieja Jane, su esposa, y trajimos a Joe para cantar
"Estoy orgulloso de la sangre irlandesa que hay en mí,
ningún hombre puede decir nada en mi contra").
Después tuvimos una estupenda cena y un par de luces de bengala
cuando nos introdujeron en el show, arriba, en la hilera A
donde traté de poner mi pie dentro del tambor y la chica aulló "muchacho,
¿qué estás haciendo?"

El lector habrá notado que no transcribí los cincuenta versos a los que aludí arriba. La pequeña transcripción fue hecha al solo efecto de demostrar hasta que punto Pound estuvo en lo cierto cuando borró la mitad del libro. Como él mismo dijo: "tal como está es un muy buen libro, con los retoques que hemos hecho, es excelente". Por supuesto, en la selección que doy después de la nota hay algunos ejemplos de aquellos muy buenos poemas. Muchos de ellos, tienen dificultades de traducción prácticamente insalvables. No olvidemos que su autor, que heredó ciertos métodos del simbolista francés Laforgue, utilizaba mucho la lengua coloquial unida a un endemoniado collage. De allí que los poemas de la selección son, a mi entender, los que pierden menos con la traducción.

Pero volviendo al misterio tipo Henry James a que alude Pound en el prólogo

del libro que fue compilado, limpiado y rastreado por la segunda mujer de Eliot, Valerie, debemos aclarar la razón que hizo que el manuscrito saliera a luz tardíamente. En 1923, el autor lo envía a John Quinn como regalo y “porque en él verás las evidencias del trabajo que Pound realizó”. Quinn muere y las hojas, 54 divididas en dos secciones, pasan a sus herederos que, naturalmente, no saben de qué se trata. Los papeles duermen en un cajón más de 40 años hasta que finalmente, Valerie da con ellos. Mientras tanto, Eliot ya había muerto. Como bien dice Pound, “el misterio del manuscrito ausente está resuelto. Valerie Eliot hizo un trabajo escolar que hubiese deleitado a su marido. Por eso, y por su paciencia con mis esfuerzos por descifrar mis propias notas marginales, y por su cordialidad que la distingue, expreso mi agradecimiento”.

Nosotros, simples lectores, también debemos agradecer, pues, cuanto más sepamos de Eliot, mejor. Sin duda alguna, su libro es una de las glorias de nuestro siglo. Su autor, algo más modesto, opinaba que “algunos críticos me han hecho el honor de interpretar el poema en términos de crítica al mundo contemporáneo y, lo han considerado, como una parte importante de la crítica social. Para mí, en cambio, fue sólo el desahogo de un personal y enteramente insignificante cacareo contra la vida; es sólo una pieza de murmuración rítmica”.

Eliot/Poesías

MUERTE POR AGUA

El marinero, atento a la carta hidrográfica o a las sábanas,
una voluntad concentrada contra la tempestad y la marea
retiene, aún en tierra, en bares públicos o en las calles,
algo inhumano, limpio y dignificado.

Aun los rufianes borrachos que descienden
los peldaños ilícitos de las calles suburbanas para reaparecer
a la mofa de sus amigos cuerdos
bamboleándose o cojeando con una gonorrea cómica,

de su negocio con el viento, el mar y la nieve,
como son, él es, con "mucho visión y resistencia",
tontos, impersonales, inocentes o alegres
semblantes para ser rasurados, peinados, perfumados y manicurados.

* * * *

"El rey-pez" del tiempo, con una bella luz de viento,
maduro lienzo y ocho velas bien dibujadas.
Golpeamos alrededor del cabo fijando el curso
desde "Dry Salvages" hasta las riberas del este.
Una marsopa roncó entre las marejadas fosforescentes
y el tritón sonó a popa la campana de la advertencia final
y el mar rodó, dormido.
Tres nudos, cuatro nudos al amanecer, a las ocho
y el viento declinó a través del reloj del mediodía;
todo fue mal después de eso.
Un casco de agua fue abierto, olor de petróleo,
otro salobre. Luego fue el principal arón de tiburones
que se inmovilizó. El mástil se rajó por nada aunque
fue comprado y pagado como un buen pino noruego.
Pescamos y después la hilada de la quilla empezó a gotear.
Las judías enlatadas y cocidas eran sólo un hedor podrido.
Dos hombres bajaron con gonorrea, uno se cortó su mano.

La tripulación comenzó a murmurar; ya había pasado el tiempo de cenar cuando uno miró la suerte extenuada y se justificó: "Coman" ellos dijeron; "no es la comida lo que hay para comer pues cuando excavando a través de cada galleta se consigue el gorgojo, no hay tiempo para comer".
La injuriosa raza fue intratable y pateada; se lamentó también el barco: "su navegar hacia barlovento" dijo uno con influencia sobre el resto,
"Veo un hombre muerto en un ataúd de metal pelearse de aquí al infierno con un cuervo, esta vasija navegaba antes hacia barlovento".

Así es que la tropa se lamentó; bajo una luna lluviosa el mar con muchas voces lamentó todo acerca de nosotros mientras el viento suspendido esforzó e izó un clima hediondo bajo el Hades.
Por último vino el pez. Las riberas del este nunca supieron lo bien que corría el bacalao.
Los hombres arrojaron las redes riendo a través del hogar, los dólares y el violín placentero de Marn Brown y sus chicas y su gin.
Yo no reí.

Por un deleite poco común nos sentamos. El ventarrón nos refrescó. Perdimos dos dóricos. Y otra noche nos observó corriendo con el viento en popa, sin vela mayor, hacia el norte, saltando entre estrellas invisibles y cuando el vigía ya no pudo escuchar más por sobre el bramar de las olas del mar el ratero distinguió el embate de las rompientes del arrecife de modo que nadie más habló pues supimos que habíamos pasado las remotísimas islas norteñas.

Comimos, dormimos, tomamos café caliente y seguimos observando, nadie osó mirar en otro rostro o hablar en el horror del grito ilimitado de un mundo sin nosotros.
Observando una noche, pensé que vi delante de la cruceta tres mujeres recostadas de cabellos blancos y ondulantes cantando una canción sobre el viento que encantó mis sentidos mientras estaba asustado más allá del miedo, el horror pasó horrorizado, calmo, (nada era real), mas, pensé, ahora, cuando quiera, puedo despertar y terminar con el sueño.
—Algo que sabía debía ser un amanecer— una oscuridad diferente, fluyendo encima de las nubes, pero cuando la proa muerta se adelantó vimos donde la tierra y el cielo deberían unirse una línea, una línea blanca, una larga línea blanca.

una pared, una fortaleza hacia donde nos dirigimos.
¡Mi dios, hay oro en ella!
pero no existe ninguna chance de hogar y madre.
¿Dónde hay un batidor de cockteles, Ben?, aquí hay un montón de hielo partido.
Recuérdame.

* * * *

Phlebas el Fenicio, muerto hace quince días,
olvidó el clamor de gaviotas, y el hincharse del hondo mar
y la ganancia y la pérdida.

Una corriente submarina
recogió sus huesos en susurros. Al levantarse y caer
atravesó las puertas de su vejez y juventud
entrando en el remolino.
Gentil o judío
oh tú que das vuelta la rueda y miras a barlovento,
considera a Phlebas, que fue en otro tiempo tan gallardo y alto como tú.

DEATH BY WATER

The sailor, attentive to the chart or to the sheets, / A concentrated will against the tempest and
the tide, / Retains, even ashore, in public bars or streets / Something inhuman, clean and
dignified.

Even the drunken ruffian who descends / Illicit backstreet stairs, to reappear, / For the derision
of his sober friends, / Staggering, or limping with a comic gonorrhoea,

From his trade with wind and sea and snow, as they / Are, he is, with "much seen and much
endured", (2) / Foolish, impersonal, innocent or gay, / Liking to be shaved, combed, scented,
manucured.

* * *

"Kingfisher weather, with a light fair breeze, / Full canvas, and the eight sails drawing well. /
We beat around the cape and laid our course / From the Dry Salvages to the eastern banks. /
A porpoise snored upon the phosphorescent swell, / A triton rang the final warning bell /
Astern, and the sea reeled, asleep, / Three knots, four knots, at dawn; at eight o'clock / And
through the forenoon watch, the wind declined; /

Thereafter everything went wrong. / A watercask was opened, smelt of toil, / Another backish.
Then the main gaffjaws / Jammed. A spar split for nothing, bought / And paid for as good
Norwegian pine. Fished. / And then the garboard-strake began to leak. / The canned baked
beans were only a putrid stench. / Two men came down with gleet; one cut his hand. / The
crew began to murmur; when one watch / Was over time at dinner, justified / Extenuated thus:
"Eat!" they said, / "It aint the eating what there is to eat— / "For when you got through
digging out the weevils / "From every biscuit, there's no time to eat". / So this injurious race
was sullen, and kicked; / Complained too of the ship. "Her sail to windward," / Said one of

influence amongst the rest, / "I'll see a dead man in an iron coffin, / "With a crowbar row
from here to Hell, before / "This vessel sail to windward". / So the crew moaned; the sea with
many voices / Moaned all about us,(I) under a rainy moon, / While the suspended winter
heaved and tugged, / Stirring foul weather under the Hyades. / Then came the fish at last.
The eastern banks / Had never known the codfish run so well.

So the men pulled the nets, and laughed, and thought / Of home, and dollars, and the pleasant
violin / At Marm Brown's joint, and the girls and gin. / I laughed not. / For an unfamiliar gust /
Laid us down. And freshened to a gale. / We lost two dories. And another night / Observed us
scudding, with the trysail gone, / Northward, leaping beneath invisible stars / And when the
lookout could no longer hear / Above the roar of waves upon the sea / The sharper note of
breakers on a reef, / We knew we had passed the farthest northern islands / So no one spoke
again. We are slept drank / Hot coffee, and kept watch, and no one dared / To look into
another's face, or speak / In the horror of the illimitable scream / Of a whole world about us.
One night / On watch, I thought I saw in the fore cross-trees / Three women leaning forward,
with white hair / Streaming behind, who sang above the wind / A song that charmed my
senses, (I) while I was / Frightened beyond fear, horrified past horror, calm, / (Nothing was
real) / for, I thought, now, when / I lige, I can wake up and end the dream.

—Something which we knew must be a dawn— / A different darkness, flowed above the clouds,/
And dead ahead we saw, where sky and sea should meet, / A line, a white line, a long white
line, / A wall, a barrier, / towards which we drove. / My God man there's bears on it. / Not a
chance. Home and mother. / Where's a cocktail shaker, Ben, (I) here's plenty of cracked ice. /
Remember me.

Phlebas, the Phoenician, a fortnight dead, (2) / Forgot the cry of gulls, and the deep-sea swell /
And the profit and loss. / A current under sea / Picked his bones in whispers. As he rose and
fell / He passed the stages of his age and youth / Entering the whirlpool. / Gentile or Jew, /
O you who turn the wheel and look to windward, / Consider Phlebas, who was once handsome
and tall as you.

Nota: En la versión editada que todos conocemos, el poema comienza en Phlebas el Fenicio. Los
otros 83 versos permanecían inéditos hasta la aparición del facsímil y estaban sin traducir
a nuestro idioma. Es obvio reconocer aquí la tarea de "podadora" que realizó Pound con
la complicidad del autor.

LA MUERTE DE SAN NARCISO

Ven bajo la sombra de esta roca gris.
Entra bajo la sombra de esta roca gris
y te enseñaré una sombra diferente
a la de tu sombra caminando en la arena cuando amanece
o tu sombra saltando detrás del fuego contra las rocas rojas:

te enseñaré sus ropas y miembros sangrientos
y la sombra gris de sus labios.

Una vez él caminó entre el mar y los altos peñascos
donde el viento lo hizo dudar de sus piernas fáciles de pasajero
y sus brazos cruzados sobre el pecho.

Cuando caminó sobre las praderas
estaba sofocado y apaciguado por su ritmo.

Por el río

sus ojos vigilaban los rincones señalados en la mirada
y sus manos estaban cautas de los golpes de sus dedos.

Sacudido por tal sabiduría

no podía vivir en el modo de los hombres,
por eso devino un bailarín delante de Dios.

Si caminó por las calles de la ciudad

dejó huellas en los rostros e hizo temblar muslos y rodillas.

Emergió para vivir bajo las rocas.

Primero estaba seguro que había sido un árbol
entrelazando sus ramas

y enredando sus raíces.

Después supo que había sido un pez

aferrando con sus dedos un resbaladizo vientre blanco

mientras se retorció en su propia garra, su antigua belleza

rápidamente atrapada en las extremidades rosas de su nueva gracia.

Luego fue una muchacha

atrapada en los bosques por un viejo borracho,

conociendo finalmente el sabor de su propia palidez

y el horror de su propia tersura,

sintiéndose borracho y viejo.

Así que devino un bailarín para Dios.

Porque su carne estaba enamorada de las flechas ardientes

danzó en la arena quemante

hasta que las flechas vinieron.

Mientras las abrazaba

su blanca piel lo enredó en la púrpura de su sangre

y lo satisfizo.

Ahora es verde, seco y deshonrado

con la sombra de su boca.

*The death of Saint Narcissus. (I) / Come under the shadow of this grey rock / Come in under
the shadow of this grey rock / And I will show you a shadow different from either / Your
shadow sprawling over the sand at daybreak, or / Your shadow leaping behind the fire against
the red rock: / I will show you his bloody cloth and limbs. / And the grey shadow on his lips.*

Nota: Las primeras cinco líneas de este poema devinieron parte de *La Tierra Baldía*. Este texto
fue publicado en 1950 en su libro *Poemas escritos en la temprana juventud*.

He walked once between the sea and the high cliffs / Where the wind made him aware of his legs smoothly / passing each other / And of his arms crossed over his breast. / When he walked over the meadows / He was stifled and soothed by his own rhythm. / By the river / His eyes were aware of the pointed corners of his eyes / And his hands aware of the tips of his fingers. / Struck down by such knowledge / He could not live men's ways, but became a dancer before God. / If he walked in city streets / He seemed to tread on faces, convulsive thighs and knees. / So he came out to live under the rock.

P.T.O.

First he was sure that he had been a tree / Twisting its branches among each other / And tangling its roots among each other.

Then he knew that he had been a fish / With slippery white belly held tight in his own fingers, / Writhing in his own clutch, his ancient beauty / Caught fast in the pink tips of his new beauty. Then he had been a young girl / Caught in the woods by a drunken old man / Knowing at the end the taste of her own shiteness / The horror of her own smoothness, / And he felt drunken and old.

So he became a dancer to God. / Because his flesh was in love with the burning arrows / He danced on the hot sand / Until the arrows came. / As he embraced them his white skin surrendered / itself to the redness of blood, and satisfied him. / Now he is green, dry and stained / With the shadow in his mouth.

SIN TITULO

Soy la resurrección y la vida.
Soy las cosas que permanecen y aquellas que fluyen
Soy el marido y la esposa
y la víctima y el cuchillo del sacrificio.
Soy el fuego y también la manteca.

I am the Resurrection and the Life (I) / I am the things that stay, and those that flow. / I am the husband and the wife / And the victim and the sacrificial knife / I am the fire, and the butter also.

Nota: Este poema carece de título y Valerie Eliot, con sumo cuidado, apunta que no sabe si la copia que descubrió en los originales de *La Tierra Baldía* es buena o no en el sentido de su legibilidad.

SIN TITULO

Esas perlas fueron sus ojos ¡Mira!

y el cangrejo gatea a través de su estómago, la anguila crece inmensa
y el llanto del alga
y el cedazo del mar le impelen.
Hermano inmóvil y quieto, estás inanimado y pacífico.

Those are pearls that were his eyes. See! / And the crab clammers through his stomach, the eel
grows bif / And the torn algae drift above him, / And the sea colander. / Still and quiet brother
are you still and quiet (I),

Nota: La primera línea de este fragmento sin título se convirtió en la 48 de *El entierro de los muertos*, sólo que en vez de "¡Look!", que es lo que figura en la versión conocida, estaba "¡See!".

La intriga de Osvaldo Lamborghini

Germán García

Lo conocí a finales de 1968, poco después de publicar *Nanina*. Yo era entonces notorio, Osvaldo Lamborghini era inédito y llegaba de un oscuro pasado político —peronista, más bien de la derecha— donde algunas veces el escenario había sido el Sindicato de Prensa y el compinche era Pedro Barraza (asesinado durante el gobierno de Isabel Perón).

Recuerdo que por entonces se leía el *Genet* de Sartre, recuerdo que Osvaldo Lamborghini supo explotar este encuentro. *El Fiord* fue publicado con un epílogo escrito por mí que doblaba la extensión del texto.

Las dos tentaciones de algunos de la nueva clase —me refiero a la perversión y el terror político— eran agitadas con maestría por Osvaldo Lamborghini.

Si Genet puso algo, lo otro lo hizo Artaud —de quien, ya por entonces, estaba hartos— y su teatro de la crueldad.

Entre 1969 y 1973 tenía dos referencias: la revista *Los libros* y los cursos de Oscar Masotta.

Osvaldo Lamborghini no soportaba ninguna de estas cosas y aunque intentó estudiar con Oscar Masotta no pudo seguir demasiado, ya que no tenía constancia para un trabajo en serio y en serie. El prestigio era su sufrimiento— quizá por la rivalidad exasperada hacia su hermano Leónidas— que le impedía leer algo que no estuviera relacionado con él mismo. El prestigio y la negación del prestigio, de ninguna manera algo fuera de este juego. Recuerdo que estaba desconcertado porque yo leía a José Bleger. ¿Para qué servía eso? No era un prestigio atacarlo, menos defenderlo. En cambio, le parecía un lujo hablar de *El antiedipo*, de Lezama Lima, de Góngora. También era un lujo apelar a la negación de esto: la literatura gauchesca, los géneros *degradados*.

Como tantos otros, convirtió su miedo político por cierta izquierda en una discusión estética.

Contra el realismo, contra el populismo: era la búsqueda de una distancia con los imperativos mortíferos de algunas consignas políticas del momento —me refiero a lo que va de 1969 a 1976 cuando esa discusión fue abolida por los hechos.

Un texto publicado por Osvaldo Lamborghini (sin firma) en *Literal 1* bajo el título de “La intriga” es explícito: “También es posible pensar un movimiento cuyos términos oscilarían entre intrigar, conspirar/no dar el golpe”. De alguna manera este párrafo define su posición, tanto en la política como en la literatura.

I

A fines de 1985 llega la noticia de su muerte en Barcelona: dos periódicos me piden *algo*, ninguno de los dos publica lo que envío. “No hay cosa como la muerte pa’mejorar a la gente” —dice en alguna milonga, que cito de memoria, Jorge Luis Borges. Pero en el caso de Osvaldo Lamborghini no me parece adecuado, ya que deseaba ser *feroz* y que siempre cultivó el desprecio por sus admiradores y la fascinación por quienes lo rechazaban.

Cuando lo conocí estaba en lo que por aquella época se llamaba *un brote*: lo soporté días en mi casa, le conseguí una analista que al poco tiempo lo pasó del diván a la cama. Fue a otro analista, pero no soportó. Después a otro. En algunos años el psicoanálisis fue otro objeto *parodiar* —y creo que la relación entre la parodia y el odio es algo más que un juego de palabras—.

Si *El Fiord* es parodiar la política, *Sebregondi Retrocede* es parodiar el psicoanálisis (marqués/niño proletario, los términos opuestos de una novela familiar exaltada/degradada).

¿Por qué cierto *sector* intelectual aceptó este odio? Por el mismo odio, puesto que no existe transmisión del odio sino encuentro. Algunos se encontraron parodiar lo mismo: la política que los aterraba y el psicoanálisis que les revelaba que al fin los neuróticos piden prestados sus fantasmas a los perversos.

II

“La intriga”. Sí, vuelvo a ese pequeño texto puesto que el anonimato le permitió decir algunas cosas que después no fueron repetidas: “Y a último momento apareció la política como posible máscara para reclamar los beneficios de la escena. La conciencia moral se reforzaba en un doble sacrificio: Por la ciencia !Por los proletarios!“(Literal 1, pág. 121).

Contra la ciencia, entonces. Y *contra* los proletarios, contra el “niño proletario”.

“El niño proletario soy yo” —me dijo una vez, y estaba llorando, Osvaldo Lamborghini.

Era en Barcelona, donde había aterrizado de sorpresa y donde amenazaba quedarse. Era el año 82, quizá 83. Yo había decidido romper nuestra amistad en 1975, después de escuchar una confesión cínica que no transcribiré. Y desde aquella fecha no sabía nada más, excepto aquella aventura de una *Escuela Freudiana de Mar del Plata* donde Osvaldo Lamborghini era el *único* integrante. Desde Mar del Plata mandaba cartas a la *Escuela Freudiana de Buenos Aires* —creo recordar que dirigidas a Juan Carlos Cosentino, al menos recuerdo la meticulosa preocupación de éste— donde decía ser “M. Bonaparte, la mujer con pene” y firmaba “el agrimensor”. Era la histeria, era la lectura de Deleuze y Guattari donde había embarcado a unos desdichados que preferentemente se acostaban del lado de la neurosis obsesiva.

“La intriga”, de nuevo. “Un signo a santo del cual, por su misma condición polimorfa, el intercambio de señas y visages se desaceite; un signo que vuelva irreconocibles los domicilios conocidos. Desde cierta perspectiva sádica el proyecto es legítimo. Si la cultura es culpable nuestra inocencia no tiene límites. Abolida la culpa, tomado el goce como horizonte, la voluntad de disparar una ideología contra el blanco de otras ideologías plantea la diferencia como primer

problema. Por lo tanto, esta ideología se exhibirá fuertemente marcada. Su marca específica será la ficción, el relato, el engaño. Se fingirá el saber que no se tiene.”.

Esto era parte de su lectura de *El antiedipo*, como lo muestra lo que sigue unos párrafos después: “Alguien, alguna vez, pensará en *Nietzsche* pero escribirá *Sade*: travesti, streap-tease, fetichista, la letra siempre es inmoral. (...) El régimen de la locura, su particular sistema económico, también proliferaba en esta plural proliferación. Había, en estilo patético, llegado el momento de aceptar que entre la fábrica occidental y los métodos, gráficos y organigramas de la esquizofrenia reina un estado de semejanza; y que esta institución monárquica se ríe sosegadamente de otros supuestos poderes”.

Como también se dice en este texto, se trata de “adoptar la posición del entoncido-cínico” para disolver la pertinencia de campos *parodiar* —la política, el psicoanálisis, la ciencia en general—: “Montada como intriga literal, el juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción, y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema”.

III

¿Qué importa esta elucubración del *autor* a la hora de hablar de sus textos? En Osvaldo Lamborghini el texto es esta misma elucubración, esta misma intriga. Y ella se constituye en la duplicación, en el parodiar como tensión que remite a su hermano Leónidas.

En efecto, creo que no se puede entender el texto de Osvaldo Lamborghini sin pensarlo a la vez como respuesta a lo producido por Leónidas. (Sobre éste punto puede consultarse el libro de H. Bloom, *La angustia de las influencias*, Ed. Monte Avila).

En el parodiar se pone en juego tanto la angustia de la desaparición en lo parodiado como el júbilo de triunfar sobre el modelo: “La angustia mutis mutilante engendró alucinatoriamente el ideal de la restitución sincrónica: al código, ya se lo iba a tocar, faltaba un poco, un poco más y. En la crítica literaria esplendían los modelos. Sí: enceguécían”.

Olvido lo de crítica literaria y subrayo: el silencio (mutis) como mutilación, el modelo y la ceguera.

En *Literal 2/3* publiqué un texto sobre Osvaldo Lamborghini bajo el título “La palabra fuera de lugar”, sin duda porque el lugar de la palabra era el de otro, el lugar donde se fascinaba. La tensión entre el marqués y el niño proletario era una transformación de su *novelería familiar*, esa que lo hacía adicto a los extremos (peronista/aristócrata) y le creaba simpatías por autores como Lucio V. Mansilla, Echeverría, etcétera.

El aristócrata que se asusta del niño proletario, el aristócrata que sueña con el dominio absoluto sobre ese otro. La ideología de cierto “populismo oligárquico” (antiliberal, lo que también suele ser anti-intelectual) se reconoce en los modos que Osvaldo Lamborghini adoptaba parodiar. ¿Por qué un sector liberal, incluso de izquierda, aceptó y exaltó esto? Fue el momento donde diversas flagelaciones funcionaron como expiación de la culpa de ser un *pequeñoburgués*.

¿Duele lo de pequeño, lo de burgués? No lo sé, pero la palabra era eficaz. No ser un *pequeñoburgués*, ser una persona popular y nacional. Osvaldo Lamborghini,

con su ideología de aristócrata popular, era un buen sacerdote para esta conversión. Además, se presentaba disfrazado con los autores que esa pequeña burguesía amaba (Artaud de las pampas, Genet de Constitución, Nietzsche de la esquina, Sade de matrimonio con problemas).

IV

Entonces, aquella noche en Barcelona me dijo que no tenía más lugar en Buenos Aires, que la gente se había vuelto juiciosa y se dedicaba a ganarse la vida y portarse bien. La cosa había terminado: el orden se insinuaba. No era la confusión de 1973, tampoco el silencio aterrado de 1976. Ahora —entonces— se concertaba una salida, la de siempre. Así veía Osvaldo Lamborghini a su clientela: ya nadie quería ser Artaud, tampoco perverso. Ya nadie se burlaba de ninguna *izquierda* y la palabra democracia se había vuelto respetable. Ya no había lugar para “un signo *medio* depravado, escindido, ambiguo” ni para la certeza de que “la historia es un vaciadero que lo acepta todo”.

Notas de lectura

Roberto Raschella

I

Pavese: "Ahora, el problema es salir del privilegio —servil— que gozamos y no 'ir hacia el pueblo' sino 'ser pueblo', vivir una cultura que tenga raíces en el pueblo". ¿Se puede ser lo que no se fue? ¿Se puede renunciar a un lenguaje y, rápidamente, construir otro, *de media*, apropiado a esta cultura, parte de esta cultura? ¿Y todo ello, fuera de un movimiento histórico general? Felices casos de unísono, revolucionario —de análisis efectual y síntesis escatológica a la vez—, en que se es lo que un pueblo es, y un pueblo es un pueblo, o un bloque no puramente político, de alianzas estratégicas.

II

La diferencia entre un arte "popular" alegórico, transmitido por los canales de difusión de la cultura oficial, y un arte popular original, de "autogestión", plástico, capaz de generar polisemias constantes y de producir la única identidad cultural deseable, identidad en la identidad y no en la imaginación voluntaria.

III

El mediocre arte pseudo-popular del consumismo repite la confusión que: niega la forma y esclerotiza el contenido, en nombre del contenido; vuelve a la expresión un vicio decorativo, donde se mezclan el *slogan* publicitario y el automatismo más primario; propone modelos "interesantes" de viajeros cortazarianos, modelos *for export* —por reducción al absurdo— (¡ah, los suspirantes del favor europeo, que desprecian a la "otra" Europa, y ayer eran ofensores de Leonardo y de Beethoven!).

IV

Jesi: "... una fractura insanable entre Estado y conciencia individual, entre conciencia de pocos 'iluminados' dirigentes del Estado y conciencia de quienes com-

ponen la 'masa' ". El actual manipuleo mitificante incluye la acrítica consagración de un arte "popular" en términos de contenidismo y de bravura técnica o plagio del "alto mundo" (formas del barroco, explosiones de electrónica, regodeos psicoanalíticos). ¿Cuál es el límite entre libertad e ilibertad, entre dirección iluminada y creación espontánea, entre internalizada continuidad del conformismo y búsqueda profunda de las propias raíces?

V

Fearing y Whorf teorizan: "...una suerte de experiencia metafórica sinestésica común a todos los hombres, que trasciende a la estructuración cultural y lingüística". Posibilidad de un "imperialismo" del gusto o de una gran libertad creadora (el sueño de cada hombre autor de su propio texto de vida, coautor de la novela democrático-existencial, o de un nuevo cancionero intuitivamente sujeto a la memoria colectiva).

VI

Un país secreto, un país público. Las dictaduras políticas y las dictaduras del gusto sacan a la luz las corrientes secretas de los pueblos, de ellas se apropian y las instrumentalizan: secular historia del fascismo o del postfascismo sin revolución o general resistencia. Sangre y monumentos, himnos y cantos de alegría fúnebre, amor, amor, cuerpos libres, voluntad de acero, sueños de grandeza y de paz en la miseria, sueños de construcción a través de la guerra, olvido y corresponsabilidad. "Trovadores" para ambos tiempos.

VII

La lengua materna es, literalmente, la lengua de *la* madre.

VIII

Pavese: "Escribo como mi madre hablaba". Hoy se prefiere escribir en la absurda negación de la escena familiar, en cierta arrogante y despiadada elección del dato documental inmediato, sólo la costra y no el pan. Un buen camino surgiría de totales contaminaciones: familia e historia, política y cultura, sentimiento y documento, memoria y mediatez.

IX

Dice Eliot sobre Baudelaire y su "modernismo": "... la elevación de esa imaginaria (la vida sórdida de la gran metrópoli) a la intensidad primera, presentándola tal como es y, sin embargo, haciendo que represente mucho más de lo que es". La representación es siempre mucho más de lo que es, trátase de la ciudad o los pastores, del amor o de la guerra. Es "menos" si se privilegia un mundo, distinto del

representado, a veces el segundo término de la imagen, el puro sueño o la pura ilusión de otra cosa, la ideología extrema o el espacio intacto de planos de memoria. ¿Y cuál sería el “mucho más” de la canción ciudadana actual, groseramente confundida con el arte popular?

X

Lanternari: “Ningún factor como la lengua materna contribuye a dar al hombre como miembro de una sociedad su específica identidad”.

XI

Necesidad de alternativas axiopoyéticas que empalmen el pasado, el presente y el futuro. Identidad mítico-cultural-política. Afirmación de un sentido de vida que diferencie dentro del bloque fluido, histórico. Pero hoy, *hic et nunc*, Argentina 1986: ¿quién afirma y qué se afirma? ¿Hay un discurso relativamente autónomo de las clases populares? ¿Y cómo están conformadas esas clases?

XII

“¿Adónde iré?”, dice un lamento popular. “¿Adónde iré...?”, dice Orfeo.

XIII

Si no hay metamorfosis, si no hay viejo pueblo.... Los peces son peces y las máquinas, máquinas. Un hombre se acerca a otro hombre y no adivina su nombre por su cuerpo. La paz sucede a la guerra, y la guerra a la paz, pero sólo hay guerra. Un ojo responde a otro ojo, silenciosos un ojo y otro ojo. Todo ocupa su lugar: ¡adiós, poesía!

XIV

¿Pero no será el moderno mundo una enorme mitopoyesis, que se desgarrará dramáticamente entre la Reforma más profunda de la historia y la violencia esquemática del poder político y económico? ¿No habrá un verdadero secreto bruniano oculto en los hábitos instantáneos de los adolescentes, en la aparente autodestrucción de los jóvenes, en la miserable esperanza de los viejos? ¿Habrá algún mitologema en formación, algo de nuevo primordial, que es del nuevo siglo y de otra condición humana? Concepto de popular, entonces, en absoluta crisis.

XV

¿Qué hombre de esta ciudad conoce el sentido de las campanas? Algunos otros estilemas, ya tópicos: las sirenas, las pancartas. Es poco “original” esta ciudad, en

cuanto las tradiciones fueron destruidas por la burguesía mercachifle y la nueva y posible identidad no tiene ni palabra ni cuerpo, no tiene música, no tiene efigie profunda, interior. Todo es espectáculo, herencia de paradas escolares y militares, clamorosa celebración, búsqueda enferma del carisma (Demasiado pesimista).

XVI

El árbol-mito. Los jóvenes le giran alrededor. Mayo, nuestro noviembre. Y en las ciudades, las cabezas espesas y las barbas sin canas giran sobre sus troncos vivos de supervivientes o adelantados.

XVII

¿Puede ser lo crítico nota de estilo-visión propio de un arte popular? Lo crítico tiene que ver con una sospecha: el mundo está mal hecho, señores. Lo crítico es la encarnación de cierta vaga trascendencia ahistórica y, por ello profundamente histórica, siempre contemporánea, presente. Nada cambia. El buey de agua, el cuchillo pez de Lorca. Hay muerte, y hay sangre, hay un crimen por el resto de los tiempos. El poder es siempre ajeno, y de él se recibe la feroz ofensa que nos hace volver al cuerpo propio, cuerpo uno con el paisaje y las tierras, a la historia de la clase vencida.

XVIII

“Las repeticiones, los rígidos acompasamientos: llamamientos colectivos que se hacen para una convocación ritual”. El rito se consume a sí mismo en los textos de las canciones ligeras: el texto es pura repetición, puro acompasamiento. Sólo una masa contextual de novedad semántica puede asegurar el “llamado” colectivo, fundar un continuo “misterio”, una continua *racionalidad* del comunicar: el verdadero acto de poesía.

XIX

S. Langer: “El rito tiene su origen en las actitudes motoras, el mito tiene su raíz en la fantasía”.

XX

Dorfles: “Con el aumento del proceso entrópico disminuye el grado informativo”.

XXI:

Toda vez que el *folk* va unido a un liderazgo, hay que temblar: es fascismo en el aire.

XXII

¿Por qué Bach y Bartók, son “extranjeros” y no lo son el *rock* y la *bossa nova*?

XXIII

De Martino: “Los símbolos alusivos a que recurre la presencia enferma son conatos individuales absolutamente vacíos de perspectiva cultural”. ¿Es cierto, entonces, que toda expresión colectiva —fórmese como se forme— tiene perspectiva cultural? ¿Puede aceptarse ya la existencia de una perspectiva cultural “enferma”, en que el “conato individual” se confunde con el rito neocapitalista?

XXIV

El mito no es unívoco. El mito es tradición y libertad. El mito no es lógico. El mito es perfección y extrañamiento. El mito es irracional, si se entiende a la razón de modo iluminista. El mito no es irracional, si se entiende a la razón como hombre total, escatológico, existente, reformado, colectivo.

XXV

“Las formas míticas de la conciencia son polisintéticas”. Horriblemente esquizofrénico, horriblemente lógico, analítico, irracional, el moderno modo de arte consumista sustituye el discurso interior por la proclama o por la palabra “tierra a tierra”, el seudocoloquio, la continua cita literario-cultural, la cita de puro estilo, el trabajo de fichero. Rescatar el instante, hacer las cuentas con él; y allí estarán el gran Universo y la angustia de la persona, el microcosmos y el macrocosmos entrañados, la rebelión y la muerte.

XXVI

Heidegger: “Dejar que una obra sea obra es lo que llamamos la contemplación de la obra”. Es el criterio de la obra frontal y acabada y, a la vez, el criterio del ensimismamiento. ¿Es contemplador el público juvenil de música ciudadana? Practica la adoración de los instrumentos abnormes. “Hace” música con el cuerpo. “Hace la revolución” con las consignas rítmicas. Acepta metáforas de guerra: luces de *lager*, fiesta futurista del movimiento colectivo. No produce catarsis, sino neurótica y obsesiva confirmación de lo que ya “sabe”. El mundo, un continuo *revival*, sin tiempo. ¿Pero la vida no “comienza también con el cuerpo”?

XXVII

Este mundo brutalmente reciente ha producido hasta ahora sólo ritos y no mitos; “vida y no poesía”. Fracaso de la vanguardia, fracaso del populismo. Entre dos fuegos.

XXVIII

Pavese: "Se valora una realidad sólo filtrándola a través de otra". Las contaminaciones son necesarias, el pensar en otra cosa. ¿Por qué ha de confundirse la expresión popular con la tautología lugareña, cuando es justamente el pueblo-provincia el que "inventa" la escritura extraña y poética, la sintaxis en acto, el canto interior? Error de los poetas provincianos que quieren ser universales por negación del sentimiento propio, error de los poetas de ciudad que quieren ser nacionales por exaltación tópica de la provincia. La verdadera metáfora es siempre violencia del sentimiento unido a una cultura de fecundación, a una cultura de origen familiar, de clase, del origen poético en sí.

XXIX

Gramsci: por instinto se entiende no un hecho biológico, sino "una adquisición histórica primitiva y elemental", en relación al "folklore progresivo" o de "protesta", "la progresiva adquisición de la propia personalidad histórica" "como manifestación de un instinto de clase".

XXX

Quienes tuvieron el poder alguna vez, siempre olvidan el carácter "malévolo" de los *mass-media* y les atribuyen el posible principio de un estilo popular-moderno: acriticismo puro.

XXXI

El sistema de conexiones propio de cada estadio del desarrollo psíquico: ¿cómo actúa nuestra pseudo sociedad de consumo sobre ese adulto-niño de tradición liberal-autoritaria, llevado de la mano por el espíritu empresario y corporativo, por la confusión y la polarización de una perspectiva tecnológica "de punta" y una marginación-empobrecimiento de la clase industrial?

XXXII

¿Por qué la poesía debe ser siempre canción?

XXXIII

Rognoni: "Frente al dominio de la tecnocracia, la música es la más indefensa entre los lenguajes artísticos".

XXXIV

Adorno: la función de la música, hoy: "...adiestra al inconsciente en reflejos condicionados".

XXXV

Adorno: "La distribución social y la recepción de la música es un mero epifenómeno; la sustancia es la constitución social objetiva de la música en sí". Aquí se conectan perfectamente la forma y la ideología, la comunicación y la expresión, la inmediatez y el futuro, lo individual y lo colectivo, a la manera del pensamiento brechtiano.

XXXVI

Boulez señala el juego de la música contemporánea entre el monorritmo (Berg) y la proliferación de los materiales (el propio Boulez). ¿No es el mismo juego-oposición de la música llamada "progresiva"? La "revolución" en el ámbito puro de lo material.

XXXVII

El marxismo, o sus popularizaciones a todo nivel: ¿Es un "elemento activo y naturalmente no folklórico en la cultura de las clases subalternas"? Un elemento histórico nuevo, ¿no llega a actuar sincrónicamente como parte del "sentido común" o como elemento casi "pasivo" en los países socialistas?

XXXVIII

¿Y no habrán de nacer nuevos "dialectos", de grupo, de sectores, de familias en estado de muerte? Es decir, el futuro arrancado al pasado, la persistencia tenaz de un fondo de libertad contra la lengua oficial u oficializada: la lengua escolar, pública, publicitaria, *acanzonetada*.

XXXIX

Cocchiara: "... el concepto de pueblo no es exclusivamente sociológico ...el pueblo es la expresión de una determinada visión de la vida, de ciertas actitudes del espíritu, pensamiento, cultura, civilización..." Y es popular "todo aquello que desde el punto de vista creativo se nos presenta como algo de elemental, de ingenuo, como una adhesión directa a lo real, a lo sensible, a cuanto solicite nuestra sensibilidad y emotividad con evidencia e inmediateza". Interrogante: ¿puede establecerse así, de una vez por todas y taxativamente, la condición estilística de lo popular, referida a la visión? Si el pueblo es algo más que un fondo romántico-russoiano, si no se agota en el estático cepo irracional, si es "penetrado" por las concepciones modernas del mundo, ¿cómo puede definirse lo popular con los criterios de elemental, ingenuo, evidente, sin el riesgo de remitirlo a la exhumación de un pasado perdido?

XL

Complejidad o sencillez: disyuntiva errónea para “no popular-popular”. Es fundamental la “lectura”, la posibilidad de distintos planos de lectura y, dentro de ellos, la mayor o menor universalización de cada texto en el sentido del tiempo y de un espacio social determinado, en el sentido de una identidad más estable y ceñida. Persistencia, plasticidad de percepción: extraña integración del uso y la tradición, de la vida pasada y la presente. Antigüedad fértil y carácter icástico absoluto.

XLI

Martín Fierro, hoy, para las clases populares, ¿no es un texto casi “hermético”?

XLII

Croce: “...es necesario solamente que algunos hombres, aunque cultos, hayan permanecido, hacia la vida o hacia ciertos aspectos de la vida, en aquella simplicidad e ingenuidad de sentimientos, o a ella retornen en ciertos momentos...”. Dos señalizaciones: a) “aunque cultos”: C. supone que lo popular no es culto; b) ¡qué extraño! Muchos poetas “cultos” buscan desesperados la “sencillez”, como producto de una elaboración. No es casual, entonces, que C. olvide “la importancia de la elaboración en la poesía popular” (Cocchiara).

XLIII

Sería interesante seguir —en la literatura, en el cine, en la poesía argentina de los últimos años—, la relación íntima entre discurso libre indirecto y posibilidad de mimesis total de los “personajes”, comprobar cómo fueron elaborados o citados los materiales sublingüísticos, establecer la destrucción o el embozamiento de las melancólicas o rabiosas vanguardias, en el metaforizar aparentemente visionario, o en el literalismo no metafórico.

XLIV

Pasolini: “la lengua... la necesidad de metamorfosis de una estructura que quiere ser *otra* estructura”.

XLV

Pasolini: “La real estructura de una novela no creo que esté en su campo semántico... sino en el lingüístico. Para mí, si hay homología entre estructura social y estructura novelística, debe ser buscada confrontando la estructura social con la lingüística... estilística...”.

XLVI

Siempre hay latente un nuevo zdanovismo.

XLVII

Adorno: "Cualquier goce que se emancipe del valor de cambio adquiere rasgos subversivos". ¿En qué quedan ciertos trovadores de protesta si quisiéramos llevar la proposición a la inversa?

XLVIII

En el sentido de XL, Adorno: "En la invitación a la simplicidad, aparentemente dictada por la amistad por las masas, se oculta un desvergonzado desprecio hacia ellas, la convicción cómoda y maligna de su primitivismo natural, que no es sino el compendio de todo cuanto las masas desde siempre y de continuo sufren". Y más maligna es la manipulación de lo complicado que, de vez en cuando, se hace en los espectáculos *pop* o en la literatura casi snob del seudo barroco: es la manipulación del "odio por lo que no se les concede amar (a las masas)".

IL

Los poetas "humillados y ofendidos", los poetas que "han sufrido y nunca traicionado" (Pasolini), ¿no tienen que ver, por ese solo motivo, con la condición de "popular"?

L

Clásica confusión: coloquial = popular..

LI

Es cierto: Romano: "No se puede confundir la canción de consumo internacional con la canción popular urbana".

LII

¿Puede haber distintas categorías para el análisis del arte popular y el "culto"? Organicidad, icasticidad, etc.: no hay otras.

LIII

El concepto de una "tradición nacional" monolítica ¿no descende del viejo

identificarse de los autobiógrafos del 80 con la nación toda? Y ello, de parte de un nuevo sector: "iluminado", de signo inverso al liberal, pero que confunde y asimila lo popular con lo nacional, lo "europeo" con lo extranjero, lo sencillo con lo político.

LIV

Onega: "... objetivamente, la xenofobia ha servido en nuestro país, desde que los inmigrantes y sus descendientes pasaron a ser mayoría política y gremial, para la defensa de los valores e intereses más conservadores y antipopulares".

LV

Rama: "... 'hablar bien' ... asumir los dictámenes lingüísticos de los estamentos superiores". Toda contaminación lingüística es revulsiva.

LVI

Ver cómo el sistema metafórico de la poesía gauchesca degeneró en los *topoi* casi-humorísticos posteriores.

LVII

Hauser: "La creación artística no puede derivarse de las posibilidades de su utilidad".

LVIII

Hauser: "... el artista se expresa con un dialecto del lenguaje general".

LIX

Un camino es la contaminación lingüística "como condición que permite asimilar la cultura de la modernidad europea". Otro, la misma contaminación, pero con la cultura de la arcaicidad europea.

LX

Superar dialécticamente, y con los textos en las manos o a la vista, la dualidad vanguardista de sensibilidad y éxito.

LXI

Parafraseando a Jauretche: el necesario principio de la universalidad de la pobreza.

LXII

Ya no se trata, entonces, de “descubrir el mundo de los humildes”, sino de pertenecer a ese mundo, por decisión de vida y de estilo, por búsqueda del “pequeño mundo”. Por decisión de vida...

LXIII

Esos cantos siempre iguales, que no admiten variantes o modificaciones, esos cantos en los estadios, en las cassettes, en los televisores fijos, inamovibles, y atrás el bajo continuo de la percusión. ¿Pueden ser considerados música popular en el sentido de una inserción en el folklore?

LXIV

Propp: “El folklore debe ser acercado a la lengua, no a la literatura”. ¿Y la literatura moderna, “neorrealista”?

LXV

La perfecta coherencia de Miguel Cané: Ley de Residencia y lucha por la “pureza” lingüística.

LXVI

Magnífica intuición: Manuel Ugarte: “El teatro criollo no es más que una rebelión de instintos”.

LXVII

Quesada ya negaba el discurso libre indirecto. Porque negaba la existencia de los “problemas psicológicos profundos” en las clases populares.

LXVIII

Cada vez que alguien balbucea, está naciendo una nueva lengua.

LXIX

Y los tartamudos son el canto del cisne de las lenguas oficiales.

LXX

En el 80, el *gentleman* huía de los gringos; hoy, algunos descendientes de gringos huyen de los descendientes de los *gentleman* o de algunos otros gringos. Y, de ellos, unos buscan la cultura del neocapitalismo y la introducen al volver. Otros...

LXXI

Bartók: la importancia equivalente del texto y la música en los cantos populares. Una prueba más de la hibridez de la música ciudadana de protesta: la música es absolutamente reaccionaria.

LXXII

Otra enseñanza de Bartók: el concepto de área sustituyendo al concepto de nacionalidad. ¿Y cómo se determinan las áreas para cada actividad del espíritu, para cada arte, para cada género, etc.?

LXXIII

¿Alguna vez hallaremos “la vida orgánica de (nuestra) tradición nacional”?

LXXIV

Establecer la relación entre pathos y sentido metafórico, vividos, percibidos ambos en el acto de lectura (espectáculo, poesía, etc.). Muchos interrogantes: ¿cómo se mueve en ese acto la pequeño-burguesía ante los contenidos gruesos de reivindicación popular puramente alegóricos? ¿Qué proyecta allí de la propia idea de ascenso social o de solidaridad culposa? ¿Qué fantasmas de inestabilidad y de explosión escatológica aparecen entonces?

LXXV

Folklorización de las clases burguesas: aspectos contestatario y mágico-religioso. ¿Qué “devuelven”, qué dan esas clases al folklore? ¿Implica esta elección una eventual solidaridad, la expresión incipiente de un nuevo bloque histórico, la absorción gratuita de elementos preburgueses hacia una sociedad áurea, ilusoria?

LXXVI

¿Todavía el pasado “vive en nosotros y con nosotros”? O todas las opresiones, desviaciones y negaciones nos ocultan siempre una parte de él? Los proyectos políticos interclasistas y reformistas ¿no han “espiritualizado” excesivamente su fiereza? Los proyectos revolucionarios ¿no han olvidado el fondo de sumisión de las clases subalternas? Y la industria cultural de una u otra tendencia, ¿no ha obstruido la reflexión, el único modo en que la tradición popular se internaliza y se enriquece, y se hace lenguaje “original”, activo?

LXXVII

Ejemplo luminoso: Arguedas: pagó con su vida.

LXXVIII

Soto y Calvo (1903): una extraña iluminación: "... la libérrima índole del carácter que debe ostentar mañana el fondo de nuestra arte nacional: cosmopolita y extraño, encantadoramente pringado de gaucho y de cocoliche, de elegancia parisiense y mala crianza española, de justo orgullo sajón y de enfermizas inquietudes latinas: caos, en suma, el más desesperante de auscultar y el más prometedor que ha existido".

LXXIX

Brecht: sobre el concepto de pueblo: "La palabra 'pueblo' significa una cierta unidad e indica intereses comunes; entonces, debería ser utilizada solamente cuando se habla de pueblos distintos, porque sólo en este caso puede imaginarse una comunidad de intereses".

LXXX

Carlos Vega: concepto importantísimo: la mesomúsica: "el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., adoptadas o aceptadas por los oyentes de los países que participan de las expresiones culturales modernas". Ver íntegro: Carlos Vega, *Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos*, Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Año 3 N° 3, 1979.

La idea de un teatro*

Francis Ferguson

El fin del arte de las tablas siempre fue y es ponerle, por decirlo así, el espejo a la naturaleza, enseñarle a la virtud su imagen, al vicio su retrato, y a la edad y cuerpo del tiempo, su forma y estampa.

El desafío de Hamlet a los actores expresa la necesidad perenne de una imitación directa y significativa de la vida y la acción humana que pueda ejecutarse tal como la música. Pero aunque podamos convenir con la definición de Hamlet, si la leemos atentamente, la descartamos enseguida pensando en Broadway o Hollywood, sintiendo que el drama en este sentido no es para nosotros. Hamlet se refería al drama que conocía, y al teatro en el cual tenía vida. Asumía el escenario simbólico de los isabelinos, y detrás del mismo, la escena tradicional de la vida humana que el escenario mismo representaba; arriba el firmamento estrellado, la fachada que podía indicar diversas versiones de la ciudad —el mercado, la corte o el castillo—, y la plataforma para los actores, desde la cual el pescante se abría hacia el Infierno o el sótano. Si él podía pedir a los actores que alzaran el espejo a la naturaleza, era porque el teatro isabelino mismo era un espejo que había sido constituido en el centro de la cultura de su tiempo, y en el centro de la vida y la conciencia de la comunidad. Ahora sabemos que tal espejo rara vez se constituye. Dudamos que nuestro tiempo tenga una edad, un cuerpo o una forma. Estamos más preparados para pensarlo como un mar de cosas sin forma. La naturaleza humana se nos aparece como una entidad desesperadamente evasiva e impura, y nuestros dramaturgos (como cazadores con cámaras y flashes en las profundidades del Congo Belga) son afortunados si pueden fijarla, en ocasionales intervalos, en una de sus momentáneas posturas, y con un único, exclusivo brillo y ángulo de visión. Por consiguiente, la idea misma de un teatro, tal como Hamlet lo asumió, no se sostiene; y el arte dramático, al no tener un espacio propio en la vida contemporánea, se confunde con la poesía lírica o la música por un lado, o con los artículos editoriales y la charlatanería por el otro.

No quiero sugerir que carezcamos de excelentes dramaturgos: por el contrario, el teatro moderno puede mostrar muchas imágenes de la vida humana que son tanto bellas como reveladoras; triunfos de la caza furtiva en la selva. La diversidad sin núcleo de nuestro teatro puede ser interpretada como riqueza. Y no queremos renunciar a nada de ella: ni a Lorca, Eliot, Chejov o Cocteau. Pero, pensando en

* Introducción del libro de Francis Ferguson, *The Idea of a Theater*, Princeton University Press, 1949.

esos maestros en conjunto, no podemos decir qué hacer de ellos. No podemos entender los recursos y los enfoques de dramaturgos en particular, ni la limitada perfección de géneros dramáticos menores, sin alguna concepción católica del arte en general. Por lo tanto, el esfuerzo devoto por apreciar dramaturgos contemporáneos lleva detrás y más allá de ellos. Pienso que lleva al arte dramático de Shakespeare y al arte dramático de Sófocles, que fueron desarrollados en teatros que enfocaban, en el centro de la vida de la comunidad, las visiones complementarias de la cultura en conjunto. No tenemos un teatro así, y no sabemos cómo lograrlo. Pero necesitamos "La idea de un Teatro", tanto para comprender las obras maestras del drama como para orientarnos en nuestro tiempo.

He seleccionado Edipo Rey, Berenice de Racine, Tristán e Isolda de Wagner y Hamlet, como hitos en el estudio del drama. Detrás de estas obras maestras se encuentra La Divina Comedia, una obra no escrita para ser representada que sin embargo presenta la más completa imitación de acción y la idea más desarrollada del teatro de la vida humana que se puede encontrar en la tradición. Deseo indicar brevemente cómo ubico estos trabajos y qué uso me propongo hacer de los mismos.

Edipo Rey, cerca del comienzo de la tradición, y Hamlet, en el umbral del mundo moderno, han sido llamados fracasos artísticos con tanta frecuencia como han sido llamados obras maestras. Son esfinges de la literatura, con la desconcertante propiedad de destacar a aquellos que las interpretan. De todas formas, el instinto que lleva a los estudiantes de teatro (y a la tradición en conjunto) a cuestionarlas una y otra vez es válido. Son y serán misteriosas. Pero podemos ver que reflejan la vida y la acción humana con extraordinaria precisión y desde varios ángulos al mismo tiempo, atrapando a la criatura en el mismo acto de invención de esas racionalizaciones parciales que constituyen la naturaleza de los dramas menores. En síntesis, son fuente e hitos que un estudio de esta índole no puede obviar. Si existe un arte dramático por derecho propio, no derivado de artes y filosofías más desarrolladas, sino basado en un sentido singularmente directo de la vida, entonces, Edipo Rey y Hamlet son instancias cruciales de él.

Los capítulos sobre Berenice de Racine y Tristán e Isolda de Wagner se proponen como complemento del capítulo sobre Edipo Rey. Tanto Racine como Wagner pensaban que entendían y aceptaban los principios esenciales de la tragedia griega, y los ejecutaban en sus propios trabajos. Y sus fines eran como los de Sófocles, "reflejar la naturaleza humana". Pero carecían del teatro trágico del que Sófocles dispuso para escribir, un desarrollo natural en su comunidad. Las obras de Racine y Wagner son, por comparación, invenciones arbitrarias, y las imágenes que reflejan —imágenes de razón o pasión— son artificialmente limitadas, y por consiguiente en algún sentido, falsas. Pero es esta drástica limitación de perspectiva lo que hace posible la perfección ideal del arte de Racine, y también del arte tan singular de Wagner. Ambos eran artistas más puros que Sófocles, tal como los mejores críticos modernos nos han enseñado a entender. Sus principios artísticos aún guían a los mejores dramaturgos contemporáneos, y se interponen en nuestra comprensión de la dramaturgia de Sófocles, más realista en el sentido aristotélico, e inspirado por una concepción menos idealista de la forma. En los capítulos que siguen me propongo elucidar estas distinciones, y proponer la idea de que Racine y Sófocles sólo pueden entenderse con referencia a Sófocles, y no a la inversa.

Hamlet, como señalé, está en el umbral de los tiempos modernos, y nos toca con una intimidad especial. Pero varios estudios recientes han mostrado que el

teatro isabelino no había roto por completo con la Edad Media: al igual que otras formas más antiguas de arte medieval, era popular, tradicional y ritualista. En parte por esta razón, la tradición de los griegos vive en él. Las obras de Shakespeare reflejan a Platón y Aristóteles de mil maneras: en el orden social y moral que asumen como natural, en su realismo y su continuidad con el sentido común de la comunidad; y en su dramaturgia, estrechamente vinculada a las formas dramáticas de los diálogos platónicos. Por eso tomo a Hamlet como paralelo a Edipo: no una derivación idealizada de los principios griegos, como Berenice y Tristán, sino como una obra maestra más elaborada y más escéptica de la misma gran tradición.

“La tragedia”, dice Aristóteles en relación a Edipo Rey, “es la imitación de la acción”. La definición es válida por analogía a Berenice y Tristán, y en verdad a todas las formas dramáticas, incluyendo la comedia. Coleridge amplía su alcance aún más cuando escribe que la unidad de acción “no es propiamente una regla, sino el gran objetivo, no sólo del drama, también de la épica, incluso de la poesía en general, como el término genérico distintivo de las bellas artes”. Pero aunque la noción de la imitación de la acción dice tanto, por otra parte nos refiere casi nada, a menos que pensemos en obras en particular. Dependemos de los dramaturgos para descubrir los infinitamente variados modos de acción humana, y desarrollar formas análogas por medio de las cuales se nos muestren en el escenario. Existe una sola obra que se proponga agotar las posibilidades de la definición de Aristóteles: imitar todos los modos de acción humana en una relación ordenada y rítmica. Esa obra es, por supuesto, la Divina Comedia.

Dante no escribía para el escenario, y mi propósito es estudiar el drama actuado ante una audiencia en un teatro real. Si tuviésemos un teatro como el de Hamlet, concentrando todas las perspectivas disponibles, históricas, éticas, religiosas, “sobre dos tablas y una pasión”, no nos veríamos compelidos a cuestionar a Dante. Como no lo tenemos, tratamos de recuperar la antigua noción de arte dramático, y la idea de un teatro que ella asume. Por lo tanto, somos llevados más allá del escenario hacia la Divina Comedia: el modelo mismo de la imitación de la acción, reflejando la grandiosa altura y profundidad de la experiencia humana. Como dice Eliot, en la escena más amplia de la vida humana de nuestra tradición.

Aunque advierto que Dante está allí, no hago ningún intento por investigar su obra por sí misma. Deseo en cambio asumirla, y referirme a ella de tanto en tanto, como claves de las analogías entre formas diversas del drama. Para este fin, el Purgatorio es particularmente útil. El Purgatorio presenta las interminables formas de cambio moral; y en esto está próximo el reino centrado en lo humano de Sófocles y Shakespeare, quienes imitan el ritmo trágico de la vida humana en un mundo que, si bien misterioso, es sentido como real. La escena misma del Purgatorio es como el mundo natural del sentido común, sujeto a las luces cambiantes del día y de la noche, y a las perspectivas cambiantes de nuestros modos diversos de pensamiento y sentimiento. En esta parte en especial de la Divina Comedia es evidente que, aunque Dante no escribía para ser representado en un escenario, él apela, al igual que los grandes dramaturgos, a la sensibilidad histriónica; por ejemplo, nuestro sentido de la vida cambiante del alma.

Las escenas del Infierno son más parecidas a aquellas que revela la mayoría del drama moderno: cada una es completa en sí misma; cada una está formada por la idolatría de un modo particular de pensamiento y sentimiento; cada una tiene su propia claridad y perfección estética y su propia finalidad.

El Paraíso, por supuesto, está centrado en una finalidad más allá de lo humano. Y por esta razón el Paraíso no está directamente relacionado con el drama tal como realmene lo encontramos en los teatros, incluso en los más importantes. El drama alcanza su mejor expresión en el centro de la vida de su tiempo; y ninguna comunidad, en conjunto, se compromete en "la ocupación de un santo". El objeto último de la fe es asumido por el gran drama como Dante lo asume en el Purgatorio, el margen exterior de la situación humana; pero nunca se constituye en el centro de la obra, como ocurre con el Dios de la Revelación Cristiana del Paraíso. Sin duda que las formas que nuestras vidas toman dependen en verdad de lo que creemos ser real, tanto por momentos como en largos períodos. El gran drama muestra esto; pero el reino de la experiencia que toma para sí es aquel reino contingente, falible, cambiante que está de este lado de la verdad final, y en contacto constante con el sentido común. La Divina Comedia es útil para mi propósito porque arroja luz sobre este reino, y sobre nuestro teatro como un medio más o menos adecuado de representar al hombre tal como lo conocemos aquí abajo.

Eliot, en su ensayo sobre Dante, ofrece una interesante discusión de la noción de la "suspensión del descreimiento", de I. A. Richards, por medio de la cual podemos aceptar la Divina Comedia sin ser cristianos como Dante, o tal vez sin serlo en absoluto; en otra parte describe esta obra maestra como una "organización de la sensibilidad". El profesor Auerbach* señala que aunque el viaje ficticio de Dante está en el reino sin tiempo más allá de la tumba, el efecto de esta presentación es revelar a sus personajes como los conocemos en su existencia terrenal, pero más completa y claramente. "El más allá se convierte en un teatro de hombres y de sus pasiones", escribe. "Su situación eterna en el orden divino o la percibimos sólo como un "show-place", cuya irrevocabilidad aumenta aún más el efecto de su humanidad, el cual es preservado así en toda su fuerza". Es la humanidad de la Divina Comedia lo que nos alcanza directamente, cualesquiera sean nuestras creencias; y cuando me refiero a ello lo pienso en esta forma: no como teología o metafísica, sino como una clase (la mejor que existe) de ese arte de imitación de la acción que se realiza de modos diversos en el teatro cambiante de nuestra tradición.

INTRODUCCION

II

La misma grandeza del tema permite la posibilidad de que uno tenga algo digno de decirse.

Ensayo de Eliot sobre Dante

La selección de obras que he hecho es necesariamente arbitraria. Se propone limitar el alcance de la investigación y sugerir una cierta noción del drama. Mi pro-

* *Mimesis*, por Erich Auerbach (La realidad representada en la literatura occidental. Una historia del realismo occidental como expresión de la transformación en la intuición de sí mismo del hombre.) A. Francke Verlag, Berna, 1946. Como el título lo indica, el propósito del profesor Auerbach es similar al mío, aunque él no se limita a ninguna forma literaria, y cubre vastamente más territorio. He hecho todo el uso posible de su libro, especialmente las elucidaciones sobre el Realismo Medieval.

pósito no es hacer historia; el método de muestreo imposibilita todo tipo de compleción. Hay muchas clases de drama de gran interés intrínseco que ni siquiera menciono. Pero las obras que he seleccionado son *cruses célèbres* críticas en sí mismas. El concepto de drama, tal como lo vemos en las obras más grandes, ha interesado a escritores contemporáneos en muchos campos, quizás porque parece ofrecer una forma de comprender (que no alcanza para resolver) las cuestiones trágicas de nuestra era dividida y escéptica; y cuando observamos las obras mismas tomamos conciencia de la asombrosa riqueza de significados. Los críticos de poesía y ficción, incluso de música y de escultura, usan la noción de “lo dramático” para clarificar la intención del artista y la forma de su trabajo. Estudiantes de historia, de ideas, de formas políticas y sociales, recurren al drama para encontrar evidencias objetivas. En resumen, se conoce mucho sobre drama, y muchos instrumentos de análisis están disponibles si uno pudiera hacer uso de ellos. La cuestión es, ¿en qué punto espera uno incorporarse a tan espinosa discusión? Quiero señalar los trabajos contemporáneos en los que me he basado, y luego especificar mi objetivo al examinar las obras seleccionadas.

“El poeta debe ser consciente”, escribe Eliot en *La Tradición y el Talento Individual*, “de que la mentalidad de Europa —la mentalidad de su propio país— una mentalidad que según él aprende, es más importante que la suya propia, es una mentalidad que cambia, y que este cambio es un desarrollo que no abandona nada en camino, que no pone fuera de uso a Shakespeare o a Homero”. Esta concepción de la tradición, sugiriendo un ideal de comprensión que uno puede al menos reconocer, ejerce una importante y continúa influencia en el estudio de la literatura. Mi objetivo de precisar algunos pocos hitos por medio de los cuales aferrar el arte cambiante del drama, es un corolario de esa concepción. Más aún, cualquier estudio sobre drama debe descubrir una deuda especial con Eliot: él ha estado antes sobre este terreno; es uno de los pocos escritores contemporáneos en inglés directamente preocupado por el drama como un arte serio. El enfoque que yo propongo es, considero bastante diferente del de Eliot. Me propongo extender la definición de Aristóteles a formas subsecuentes, y adherir al enfoque de Hamlet, del drama como el arte de la interpretación, mientras que Eliot, que llega al drama desde la poesía lírica, empieza en cambio con la concepción idealista del arte como formalmente anterior al teatro mismo. Pero él ha inspeccionado el terreno, ha planteado las preguntas cruciales, y ha mostrado con su ejemplo la necesidad y la posibilidad de tal estudio.

La crítica literaria moderna, con lo cual entiendo los escritores discutidos por John Crowe Ransom en *La Nueva Crítica*, ha realizado mucho para hacer comprensible el arte de las letras, especialmente el arte del verso lírico. Los ajustados análisis textuales de esta crítica a menudo apuntan a la base dramática de la poesía, a la “situación dramática” en la que el poeta escribe o canta; o a la base histriónica del lenguaje mismo, tal como en la frase de Balckmur, “el lenguaje como gesto”. Algunos de estos críticos han sido llevados a través del arte del lenguaje, a problemas de forma puramente dramática, como ocurre con William Empson. En su obra *Versiones de Pastoral*, aplicó sus nociones de ambigüedad (originalmente derivadas del estudio del lenguaje de los poetas) al análisis del doble argumento, forma característica del drama inglés hasta mediados del siglo XVIII. En general, los nuevos críticos nos han enseñado a leer cualquier literatura con más comprensión; y dado que carecemos de un teatro, necesitamos de su erudición para leer también literatura dramática. Pero el drama, a diferencia

de la lírica, no es en principio una composición en el medio verbal; las palabras resultan, para así decirlo, de la estructura subyacente de acontecimiento y personaje. Como Aristóteles subraya, "el poeta o creador debe ser creador de argumentos más que de versos; ya que es poeta porque imita, y lo que imita son acciones".

Esta distinción muestra dónde mi intención se separa de aquella del crítico propiamente literario: yo estoy en la búsqueda de ese arte dramático que en todas las obras teatrales verdaderas, sustenta las artes del lenguaje más altamente desarrolladas.

Esta idea del drama, como un arte que acontece en palabras, pero que en su propia esencia es más primitivo, más sutil y más directo que la palabra o el concepto —la irreductible idea de lo dramático— aparece en un número de escritores contemporáneos que son estudiantes de la cultura más que críticos literarios. La frase de Unamuno, "el sentido trágico de la vida", lo expresa. El Profesor Scott Buchanan, en su obra *Poesía y Matemática*, sostiene que el drama en su mejor expresión "socava" los modos científicos y teológicos de comprensión de la vida de la psiquis", para clasificar las diversas formas de discurso, desde la poesía lírica en un extremo del espectro hasta la prosa más abstracta en el otro. El considera todas las artes verbales como tipos de acción simbólica; así elabora la noción aristotélica de imitación de la acción, aplicándola a formas que no son ostensiblemente dramáticas. El lector verá enseguida cuánto debe este estudio al análisis de Burke, especialmente cuando se ocupa de la relación entre la forma dramática subyacente de una obra teatral, y las palabras y conceptos en los cuales se realiza. Pero aunque estos escritores sugieren una idea fundamental del drama, casi nunca estudian obras teatrales en particular directamente. Pienso que todos asumen que la noción de drama que debemos a la Escuela de Antropología Clásica de Cambridge. Cornford, Harrison, Murray y otros de esta escuela, nos han dado una nueva comprensión de la tragedia griega, mostrando sus raíces en el mito y el ritual, su entrelazamiento con la cultura de su época. Ellos sugieren que el drama es anterior a las artes, las ciencias del hombre, y las filosofías de la civilización moderna; y que la forma trágica ofrece una clave de las relaciones de formas culturales que ahora conocemos como meramente divergentes, divisivas y mutuamente excluyentes. Esta concepción general del drama es adoptada en gran parte del pensamiento y la crítica contemporánea.

La concepción de este libro depende de las líneas convergentes de pensamiento e investigación que revelan el poder sugestivo y la posición central del drama en su mejor expresión. Pero la riqueza de los materiales plantea el problema de la crítica en toda su magnitud. El crítico que quiere estudiar alguna obra de arte necesita el trabajo de eruditos e historiadores, pero no se puede hacer responsable de ese trabajo, ni pretender juzgarlo como erudición o historia. Debe estar capacitado para usarlo para su limitado objetivo —la elucidación de una obra en particular— y juzgarlo únicamente por su valor al ayudarnos a captar la visión del artista y la forma en que la obra es presentada. En resumen, los críticos deben asumir que las obras de arte, incluso aquellas del pasado remoto y de culturas foráneas, son en algún sentido directamente comprensibles; y que lo que conocemos sobre tales obras puede modificar o profundizar, pero nunca reemplazar, nuestra inmediata familiaridad con ellas.

El drama es escrito para ser interpretado, y por ello ofrece y también requiere una comprensión peculiarmente inmediata. La actuación de Olivier en el papel de Edipo —el gran suceso de la temporada de Londres en 1944— puede servir para

ilustrar este punto. El público de Olivier no puede haber dependido del conocimiento sobre el festival de Dionisios, para el cual fue escrita la obra, o sobre el significado de la forma trágica tal como los escritores modernos enuncian. Tampoco creo que los ritmos fonéticos de la traducción de Yeats los haya ayudado demasiado. Tienen que haber sido movidos por la vitalidad perenne del gran papel, descubierto por Olivier por medio del argumento y las palabras, y luego comunicado por su propia vida escénica. Sófocles, al igual que Hamlet, concebía a su arte básicamente como interpretación —“imitación de la acción en la forma de acción”—, tal como lo dice Aristóteles. Al escribir para intérpretes reales en un teatro real, Sófocles apela en primer término a la sensibilidad histriónica, y luego elabora con palabras y conceptos. Y la sensibilidad histriónica, como el oído para la música, es una virtud natural. Por medio de ella —a través de una respuesta mimética directa— obtenemos una obra como tal; y si entendemos una obra teatral, debemos entenderla como apta para ser actuada.

Desgraciadamente, la sensibilidad histriónica es poco reconocida. El entrenamiento del oído es requerido siempre en el estudio de la música, pero la sensibilidad del actor se supone incorregible. Quizás sea por ello que todos somos actores la mayor parte del tiempo, imitándonos a nosotros mismo o a otros; tratando de juzgar a la gente por nuestro sentido directo de sus motivaciones, mientras desestimamos las racionalizaciones que nos ofrecen. Reconocemos el talento histriónico de los niños y de los políticos, pero lo consideramos un don completamente ininteligible. Sin embargo, la sensibilidad histriónica puede ejercitarse. Los grandes teatros de repertorio de la última generación —el Vieux Colombier, los teatros Reinhardt, el Teatro de Arte de Moscú— exigían a sus actores una disciplina de los sentimientos y de la imaginación tan severa como las disciplinas físicas del ballet. El objetivo de esta disciplina era liberar las emociones del actor y cultivar sus percepciones, de forma de que pudiera hacer creer las situaciones inventadas por los dramaturgos y luego responder miméticamente con todo su ser. Un actor o director entrenado de esta forma lee una obra como una composición para ser interpretada, tal como el músico adiestrado lee una partitura como una composición de ritmos y sonidos. Uno debe buscar esta clase de comprensión del drama; y en tanto la encuentre, uno tiene un acceso directo a las obras teatrales de otras culturas.

El proceso de familiarizarse con una obra es similar al que ocurre al familiarizarse con una persona. Es un proceso empírico e inductivo. Comienza con los hechos observables, pero instintivamente busca aferrar la vida misma del mecanismo, el cual es más profundo y, paradójicamente, más inmediato que lo que las apariencias superficiales ofrecen. Buscamos aferrar la calidad de la vida de un hombre por medio de un esfuerzo imaginativo, a través de sus apariencias, sus palabras y sus hechos:

*senza operar non é sentita /
ne si dimostra ma che per effetto, /
come per verdi fronde in pianta vita,*

cuando no opera no es sentida,
ni se muestra sino por sus efectos,
como la vida en el verdor del árbol.

*Purgatorio, Canto XVIII**

Alcanzamos la vida escénica de una obra teatral a través del argumento, los personajes y las palabras. Y si tenemos éxito, podemos actuarla, en el escenario, o en privado y en silencio. Por medio de ese artificio llegamos a entender el teatro que el genio del dramaturgo ha usado para fijar su visión. Más allá de ello, discernimos los misterios adicionales vagamente: el cuadro de la situación humana que la cultura entera corporiza y que el escenario mismo representa.

Traducción: *Eduardo Reneboldi*

* De la traducción de Angel Battistesa.

Pavana del difunto murciélago

Luis Thonis

para *Angélica Alexandro*

Pasado el asalto
el personal retoma sus tareas
impera el reposo tras el entusiasmo hierático
huella, muestra de que hubo más que deliquio un robo
Zarcos ojos de la dama no tan tristes
los primeros comentarios vienen de la cuarta galaxia
un aire de hidra ligera escampa en árboles valedictorios
algo anda mal cuando el clown tiene que ensayar más de tres veces
su cabriola más solemne, la pirueta del circus cósmico
El Discípulo ve el murciélago en vapor de rosicler
finas membranas, cutículas talladas por manicura estelar
ver es creer y es fama creer lo que es absurdo
murciélago que es Knight en Hollywood y rata de cielo en Buenos Aires
ha habido progresos no sé si de poca monta
ahora vuelan al alba, cabalgan el día sin término de la cuarta galaxia
admira las ampulosas alas de esa rata celeste
ante circus cósmico su soledad cobra visos de un sombrero de copa
¿A qué robos tan de arriba, dice Persot, a qué multiplicar propinas de muy
bajo que no son pan que no son alubias si los mozos siguen tratándome
de peor en peor?
Cual diadema mostradme uno, no turbamulta de convictos
que desde la cuarta galaxia me sacan la lengua... buzones a mí
fidodalgo más que hijo de algo, jergones de cielo a papito?

Nadie toma lo suyo como trabajo salvo en robo
un impertérrito Persot lee la noticia: su obra, *Los Mementos*, ha sido elegida
al albur entre miles por la lotería de la cuarta galaxia
para él todo es post después de Persot, toda nueva una vieja
hay losange única para sueño y sumidero
Persot se sueña Knight (no del incoloro Hollywood), rata celeste, no murciélago
embriaga sus prejuicios para luego escalonarlos
violando la ley de gravedad para uso propio
docto que aspira a feria se acurruca en estrambote

Y una torpe mano golpeando una dura, misma octava

mano no apta hoy para pluma en piano
la cuarta desafina el radiante trémolo posterior a octava

a qué pавanas de falsas séptimas si no hay vislumbre de entierro
apóstrofe de alas, no hables siempre en ideolecto, multitudes .
a paso de seudópodo trepan a la galaxia cuarta
No es epónimo quien fatiga el aria del blanco sonido del éter
no la calle de niebla que mis pies desandan en pavana, en la que amándote
he aprendido cuanto sé acerca del odio.

Decadencia quiere ser un gentleman vertido mansamente en play boy
el reno no yergue la cabeza entre las notas de la cacería
recentrados ocelos son los dedos de un bruto virgen
los instrumentos de cuerda fueron empeñados
en un almacén musical donde hasta el aullido más salvaje
era bárbaramente comunitario
en pavana sinuosa yo tramé un cuerpo de gloria
cicatrices que no embebe murciélagos ni reabre la creciente debilidad mental
veo niños que escapan por el campo del campo al campo... qué edad tienen esas
corcovas, esas piruetas al fondo, en el trasluz antípoda, en la dormición
que da ojos al color hoy que el clown ensaya más de tres veces
su cabriola más solemne?

Ella confunde columpiarse en glicerina con un menester prenupcial
mira teleológica al enzarzado como ángel del Mal, en versión Hollywood
y propone un partido reflexivo y displicente, ella misma
porque, razona, los cultores de Ravel son reaccionarios
y por consiguiente tienen que casarse...
El no sopló en las anchas solapas de astracán: hazme bueno, señor, pero no todavía
para sentar cabeza, dormir con los pies hacia el Este, hay que tener
otras glorias en el cuerpo, una "apariencia de normalidad"
la que ha ido desapareciendo para mí no sé si
en un arrabal coralífero de la galaxia cuarta.
Sé que la poca cordura que me queda se está yendo gracias a Cordelia.

Familiar por inconnu, el murciélagos terrestre, góticoromántico
acostumbraba soñar grande el establo para hacer de las suyas
ahora en la Cuarta por siempre es alba y las noches ruedan en estrellas
en anfitrión llama a veces a los vampiros del gótico
no para facilitarles un cuello donde hincar los dientes sino para leerles
comentarios de Persot a los simposios: El Banquete, la Cena Trimalchionis, cinerem
tamquam panem manducabam?, el pan que se come cual ceniza en la cena de
ceniza

muertos de hambre prestan atención, pensando en la dorada langouste
Está solo y sufre de doble y vesánica pleuresía
acusa caída de morros, estropicio, está sin embargo a salvo
del efluvium magneticum por el cual el robo
permanece deudor interno de la ley de la atracción, política de alas
que espantaría al que llamó hermanos a los pájaros

en inspirada omisión de murciélago a la sombra de cuyas alas
día a día me vuelvo un cuervo más negro color cuervo, un cuervo
que es un cuervo, un cuervo, un cuervo...

Epoca en que los murciélagos vuelan a perpetuidad de alba
la Cuarta expele una enceguedora e imbécil higiene en cada destello
A mi cielo se le antoja ponerse en difícil cuando cada pulgada es maratón
a cada poema sigue una inexorable veda equivale para ella a una traición
hasta el ensayo aunque el título diga que es apenas eso, un ensayo...
nunca leyó una línea mía, bástase del título para saber que estuve en otra.
Dolor enseña posponer la batalla final, ser político, evitar
la carga fulmínea de la histeria en el ocaso de la caballería
Le digo: ve con Dios, Cordelia, con uno más entre tus más de cuarenta
ve a la galaxia que quieras, no me hice santo no sólo para poder no matar nada
también para pasar buenos ratos, en medio de la pasión, es posible una tregua
ignoraba que para algo tan privado tenía que saberme de memoria tu "Persot"
o volar cuando menos a la cuarta galaxia, tu demasiado hablado éxtasis
metáforas que tomas de los almacenes musicales, los clisés de interminable
cuaresma de trovadores y ladrones que han arruinado todo dicho de amor.
No fue ella, una fiera para hacerlo, cenicienta al narrarlo, la que eligió
al azar uno más entre más de cuarenta. No aplicó
la disgresiva regencia de Persot, luminoso traspaso de los tontos
baldaquino reaseguro por el cual sabemos que somos más de cuarenta
no apólogo de señores que con grima son recato en sala china
paje de dama en nupcias más que segundas
el que agraciado por la lotería cósmica empezó a mirar con otros ojos la cuarta
Pocas alas defienden la propiedad como alas de paloma
belicosamente me habían dicho que eran símbolo de paz
Pliego mis alas de cuervo como natural de Ausonia
a qué fechar la aparición del buen Halley si mi cielito se ha ido
algún día
prometo volar a la cuarta galaxia, encontrarte, allí donde dicen
que todas las palabras significan lo mismo descansaré de tallar
tu nombre en el céfiro, prestaré oído a tus himnos al sol, tus canciones
oirás las que hice para vos porque no podías leer prosa, versó no babélico
no usaré insecticida nuclear, redomaré un azabache si los hay
no mancharé las espléndidas extensiones
con mis retorcidas figuras de carpintero áureo o lunar.

Y uno más entre más de cuarenta, Lardon Frit
omitiendo siempre a una escribe contra el amor
un sentimiento por excelencia femenino
suavemente viril le resulta desvestir velo tras chal
a la de zarcos ojos mientras su apatía crece
el aguzado simphatos de Persot que concordó las estrellas más dispares
no puede descifrar quién es esta vez el amante, ocupado en adiestrar
sus fébricas cigarras porque el discípulo envió retadoras palomas
a su Academia de Amor y mimos cada día más lácteos

para concertar dialógica batalla.

Faltaba decir que al decrecer de la luz, cuando cayeron las prendas antes que no se consumara el acto, hubiera repetidos orgasmos como corolas hurtadas al mar, dada la impotencia de Lardon Irit, blanco de esperma por su monumental rechazo de la escritura de las faldas de ella huyó un infantil raterito cayó enseguida tras la plural convicción de las balas hubiérase dicho que los actantes más dispares

se hubiesen congregado en justiciera turba, para tirar al unísono, cumplir una de esas perpetuas revoluciones celestes donde Petsot ausculta el fatum ¿Me acordé yo de la muerte del León, que reventó poeta en lengua vulgar nadando en vigilia de rata acuática, ya una bestia, ya un negro, a un punto obscuro de una intrincada, fugácea mañana del Bósforo, abominado por las sociedades de pères amigos del antiarte, las muchísimas, cuántas ligas de la prodecencia cuyo bosquejo cuantitativo no enumero en la creciente multitud de seudópodos?

Pudo verse cómo las conciencias de tempo noster escupían para arriba mientras el "apunten para otro lado" sonaba en el blanco éter de la Cuarta. No cabe duda que este infante difunto hubiera derivado en hampón, cupo al corro vi las copas que exaltaron el alcohol sudamericano que provee buenos malos de película y destinos de pavana.

Quién hará las veces de filius aquae para contentar la épica de alas interroga un impersonal Discípulo

a un Persot compungido, más gentleman decadente ahora que exégeta agnóstico hay algo irremediamente tonto en ser traspaso de los tontos "a menor ladrón, mayor sed de justicia" piensa, gravior, pero todo su eros viene a fundirse en la carbonera social y su odio en dialógica batalla

La de los zarcos ojos está contenta en triste mácula cree cobijar un ladrón de veras en su regazo

El ángel de la tarde no desciende como otrora y mi cielo se ha ido a veces no se atisba islote mágico que no venga con arcadia.

Persot termina por invocar la publicitada anantes, la necesidad imperativa de ser las "conciencias de nuestro tiempo", lo dice con el tono inconsciente de un cantante de variedades

Merodeando alianzas demuestra holgadamente que a pesar de todo en la Cuarta hay acordes, "resonancias", cadencias, escansiones, jeux d'eaux para los exquisitos, desesescarpadas lágrimas de hielo para postsentimentales hasta ebriedad artificial, casi dionisiaca en sus ecos, en fin, "poesía", escribe lástima que ese señor Áspid... sea un áspid, un áspid, y un áspid La oruga es un noble hábito susurró a esta altura Dama Triste vuelta una mujer de jade que escamotea las pigmaliónicas manos una más entre las que piensa que jugar al cricket en la pampa es más sicario que cabalgar praderas, una de estas mañanas también ellas irán para la galaxia cuarta ¿quién no vaya no será uno más entre cuarenta, merecedor de pastiches de expiación?

"si soy amante no puedo ser ladrón
si soy artista no puedo robar, amar"

argumenta en pícaro el Frito antes de darse en fuga
sorpresivamente enternecido ante la que cree es ya póstuma
un noveno cielo en ella hace en él las veces de galaxia cuarta

El febril murciélago trae noticias en esparto a un afrancesado
vampiro de octava, le convida su lenguado, hay silence
después sigue un caneton à la presse y los dientes son más blancos
cuando en la coloratura celeste se emancipa un vino glauco
En alcioneros días agones en el teatro de la cultura
discutían infatigablemente Persot y Discípulo
cometían cautas exégesis de los estilos contemporáneos de antaño
mejor les hubiera ido de vertir a Safo en canción pegadiza
Ahora, reconciliados luego del exabrupto de la lotería cósmica,
ponen juntos un negocio, un kiosko de guantes de box: "...Les dieux lares..."
Su ausencia en la vida intelectual ofusca a los sin discurso
que a la menor quaestio irresoluta tienden a irse a las manos
alterando, violentando los tiempos de la ayer luminosa fioritura dialéctica
ellos los invitan a enguantarse pacíficamente, porque ha pasado
el tiempo de la obscura escolástica, las sofísticas paradojas
que espantan a un público diezmadamente iletrado
engordan los almacenes musicales que multiplican turba de ratones
cuya sangre chupa al parecer el solar murciélago que bate demasiadas palmas.

Y al vuelo de las palomas y al canto de las cigarras
Persot salve otra vez el alba, no se sabe en qué lengua, las está olvidando
desesperado de no saber qué hacer con las inesperadas, copiosas
sumas que vienen como del cielo de la cuarta galaxia.
El apogeo dura poco, llega el anhelado fracaso, el día de la ruina
Pensando, piadosos, en el niño asesinado emplean a uno con más de tres entradas.
un potencial condenado a muerte, un joven con cara de damasco
que no tarda en desenguantarlos, desvalijarlos, partir con la Zarca
hacen el gesto de ponerse el único par de guantes que queda
pero ellos son dos, cuatro las manos, y suspiran ante el retorno de
la paradoja en enclenque aporía... en correctos dáctilos un carpe diem de Persot
apaga la breve epifanía de unos días de oro.

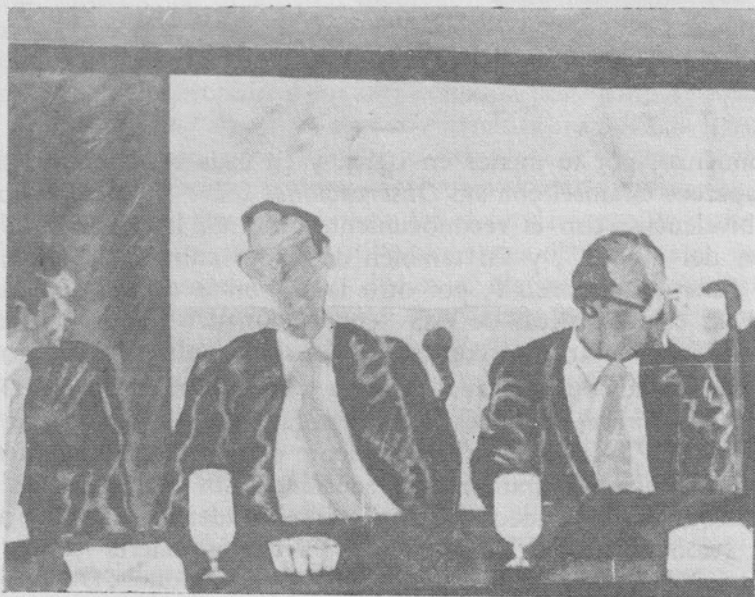
Antes que comiencen las indagatorias
hay masivas absoluciones para los de la cuarta, dama, cajero
vampiros y murciélago incluido, que eran el mismo para los no enterados
A Persot y el otro les queda el consuelo de haber sido robados de veras
no ser digeridos en una frugal comedia de enredos para el verano
los de cuarta quedan, sí, bajo sospecha, insospechados
convienen los investigadores que ellos son siempre más de cuarenta
vuelven a las cosas del espíritu, Persot y agón
hablan de las celestes revoluciones, del fatídico cielo del estoico
sus modos sinuosos de leerlo, cómo tomar a flor de cielo un malum signum
no por cierto este cielo de vetas que se descuelga cansado de topacio
inverosímil para la chispada mediocridad de Hollywood, abrazado en pleno
en un mucílago nativo que es robador de estrellas

Y en un otomano azul donde un salterio abdica
dan corteses buenos días al murciélago que anda en vuelo bajo
quien de súbito asombrado de qué estrella, estalla en un glissando de llamas
en astas de fuego, ausentado de Hollywood, más que Knight noble oruga ardiente
cae la rata celeste como insignificante raterito
ardiendo sin la ardiente paciencia que ha de haber en una bestia, un negro...
ambos doctos convienen en la relativa autoría del vaticinio, haber ya previsto
esa pavana quizás con algún toque más flamenco
en vano porque los de la Cuarta juzgan que esa pavada, así la llaman
era sólo una mera cita de Los Mementos, una prueba urdida por uno más
entre cuarenta, que pronto habrá miles...

Citando Shakespeare argumentan que la galaxia cuarta no era cardinalmente
la cuarta galaxia, apenas un cotiledón en linfático trapecio
tan hipotético como la oscura, morena dama de los sonetos
por eso el clown ensayaba más de tres veces su cabriola más solemne
Decido no ir al suntuoso, algo sacrílego entierro del murciélago
no ver cómo ese maquillaje irá conformando un rostro cada vez más humano
ahorrarme de oír el memento mori con el que se lucirá Persot
Ahora sólo me ocupa saber a qué galaxia de yeso acudirás para sostener.
la luz de una calle donde el aria blanca del éter no suena
me verás llegar a una esquina que imagino de jofaina plateada
a tu arrabal cerúleo silbando bajito, tenue sombra salida de una calle de niebla
en la que amándote he aprendido cuanto sé acerca del odio.

Carlos Gorriarena

"Copas sin vino", 1980 - Acrílico



BELLEZA: Yo no creo en la búsqueda de la belleza, me parece una preocupación estéril. Yo creo que el artista es un hombre preocupado por accionar sobre el campo de la realidad: si su acción se convierte en una obra con valores permanentes y que contiene belleza, este es un hecho que el artista no puede controlar, es una consecuencia de una operación mucho más compleja. Es como, por ejemplo, una relación amorosa: ella puede ser bella, pero tanto el hombre como la mujer que la componen, en principio buscaban otra cosa, o sea, la belleza puede existir o no, pero no hace a la esencia del asunto. La pasión, y hasta la necesidad de perpetuar la especie, es mucho más importante que tener como objetivo el hallazgo de la belleza. Cesare Pavese decía que un nadador, urgido a cubrir una distancia, no tiene tiempo de visualizar como el sol rebote contra la estela que su cuerpo va dejando al avanzar. Esto de cualquier modo, no quiere decir que yo esté libre de preocupaciones estetizantes, pero considero mucho más importante y rico, el conflicto que sea capaz de crear contradicciones. 1977

Alteridad y diversidad de las culturas populares*

Luigi Allegri

En el comienzo, por lo menos en Italia, y en cada reciente acercamiento al problema, aparece Gramsci con sus *Observaciones sobre el folklore*, con su substancial ambivalencia, con el reconocimiento, por un lado, de la dignidad de "concepción del mundo", y así también de sujeto cultural autónomo y digno de estudio para el folklore. Y, por otro lado, con la calificación casi siempre negativa de las características de esta "concepción del mundo": subalternidad, inorganicidad, fragmentarismo, contraposición sólo implícita a la cultura oficial, receptáculo de contenidos degradados de la otra cultura¹. Un ejemplar ensayo de Alberto Mario Cirese² ha buceado e interrogado hasta el fondo, con una metodología que es por lo menos estrecha pariente de la semántica estructural, estas asistemáticas anotaciones gramscianas, señalando sus valencias, sus aperturas, sus bases metodológicas e ideológicas, y tratando además, de hacer justicia con las interpretaciones parciales "tendenciosas" a que aún cierta lectura superficial y acontextual de las observaciones gramscianas podría inducir. Dos son los filones que derivan de esta dicotomía original. El primero entiende al folklore como "concepción del mundo" y, por lo tanto, como entidad cultural autónoma y, para más, en oposición, en contradicción con la cultura hegemónica: de aquí las nociones de "folklore progresivo" de De Martino y del mismo Cirese de los años 50³, y también la de "folklore como cultura de contestación", teorizada por Luigi Lombardi Satriani⁴, y podríamos agregar el impulso hacia ese fenómeno de recuperación del folklore como la "otra" cultura, que ha caracterizado y que caracteriza a diversos movimientos y posiciones ideológicas de los años 60 y 70, tal como remarcaba recientemente Vittorio Lanternari⁵. El segundo filón ve en el folklore un fenómeno de retraso cultural de las clases subalternas, retraso favorecido justamente para que esta subalternidad sea mantenida: fenómeno, entonces, a superar en el ámbito de un crecimiento económico general, y también de un crecimiento cultural de las masas populares. En esta posición aparecen muchas de las intervenciones de intelectuales marxistas en el debate que siguiera a la publicación de *Alrededor de una historia del mundo popular subalterno* de Ernesto De Martino, entre fines de los años 40 y el comienzo de los 50 (ver sobre todo los

* Este texto es el punto 1) del II capítulo del libro de Luigi Allegri, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*. Università di Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, 1978. El cuerpo de notas ha sido simplificado por razones de espacio.

trabajos de Cesare Luporini y de Franco Fortini⁶). Y, en general, y aunque ideológicamente contrapuestos a los anteriores, también se encuentran en posiciones semejantes los críticos de matriz idealista, mancomunables aun sólo por el hecho de que hasta ellos están empeñados en negar el valor y, en caso extremo, la existencia misma de la cultura popular, partiendo del supuesto de la individualidad de la creación artística y cultural, que aquí, justamente, faltaría⁷.

Sin embargo, la referencia común a posiciones aun totalmente contrastantes de la autoridad de Gramsci, sólo puede contextualizarse dentro de una operación de extracción de las *Observaciones sobre el folklore* del tejido íntegro de la teoría gramsciana. Está claro que, para Gramsci, formulador de las nociones de “hegemonía” y de “intelectual orgánico”, ideólogo de un marxismo que no sólo es, evidentemente, la forma más avanzada de la ciencia “moderna”, sino que también se tiñe fuertemente de instancias pedagógicas —la búsqueda de la hegemonía y el papel fundamental atribuido a los intelectuales, por ejemplo—, para Gramsci, decíamos, el folklore es, “sustancialmente”, herencia no positiva de un pasado a superar. Y está claro que, para Gramsci, el esfuerzo de hacer tomar conciencia de clase a las masas subalternas debe pasar a través de la utilización aun parcial del folklore, que de ningún modo puede ser el fundamento de dicha conciencia de clase. Y, como confirmación, es útil apreciar las observaciones, también ellas fuertemente limitativas, que Gramsci dedica al dialecto: un problema evidentemente límite, porque una lengua, como el dialecto, y toda moderna antropología nos los dice, es siempre la expresión de una determinada cultura, es siempre solidaria de una determinada red de relaciones sociales y de modelos culturales⁸. Y, por ello, Gramsci, mientras por un lado acredita al folklore como sujeto de estudio, y aun como entidad cultural autónoma —fragmentaria e implícita—, no puede más que rechazarlo dentro de una estrategia política basada sobre principios que lo vuelven incompatible. Pero, más allá de la estrategia gramsciana, que preveía justamente la constitución de la hegemonía de la clase obrera y la transformación socialista de la sociedad, con la institución del marxismo, de ideología de oposición, en ideología dominante (condiciones que históricamente no se han verificado), la conquista fundamental de las notas de Gramsci sobre el folklore consiste en el reconocimiento de una cultura “otra”, como se diría hoy, de una cultura que, aun de modo fragmentario, inorgánico, implícito, etc., se instituye como diferencia y —lo más importante— funda esta diferencia sobre las articulaciones de estructura, socioeconómicas, aunque no rígidamente sobre diferencias de clases. Por otro lado, en una visión de la cultura no tan programáticamente comprometida con una inmediata estrategia política, hasta las cualificaciones por negación halladas por Gramsci en el folklore podrían asumir valencias distintas, podrían ubicarse en una perspectiva distinta. Es decir: una cultura fragmentaria y no unitaria, inorgánica y por lo tanto, sustancialmente no jerarquizada en su propio cuerpo, contradictoria, en muchos aspectos “rizomática”⁹, parecería una cultura “moderna”, y en realidad, mucho más de lo que pudiera aparecer de algún modo para el historicismo en varios aspectos evolucionista y para el proyecto político-cultural de Gramsci.

Pero, ahora, una vez más es el problema de la existencia de la “cultura popular” el que debe ser encarado hasta el fondo. Gramsci, entonces, reconoce la noción de folklore como cultura de las clases subalternas y como concepción del mundo: y, como decíamos, se trata de la primera teorización, no prejuiciosa y no mítica que se haya hecho de la cuestión en Italia. Antes de él, y aun con posterior-

ridad, a decir verdad, en ausencia de una tradición marxista de reflexión sobre el tema, se enfrentaban, sobre todo: una tradición "romántica", que veía a la cultura popular (especialmente en poesía y en música), con la lente deformante del mito, como cultura espontánea del "pueblo", directamente naciente del espíritu étnico de las distintas naciones; y, por otro lado, una tradición "idealista", que negaba la posibilidad misma de un arte y una cultura fuera de la "creación" individual, y encontraba en la poesía popular o en el folklore nada más que el reflejo, la copia muy transmitida de la poesía y la cultura oficiales. Luego de la publicación de los *Cuadernos* gramscianos, aun la cultura marxista fue obligada al choque con esta problemática y, como ya se ha señalado, reprodujo en su interior una división de campo análoga, con la ubicación de Luporini y Fortini, por ejemplo, en una tradición "iluminista" de rechazo del folklore, y de De Martino y Cirese, siempre para quedarnos con los ejemplos más típicos en una nueva dimensión de revaloración y de reproposición de la cultura popular, aunque a veces de modo falseante, con la noción ambigua de "folklore progresivo", para citar un caso. Y no es por cierto casual que, sustancialmente, dentro del ámbito marxista, y con significativas diferencias, tres distintas iniciativas editoriales hayan enfocado en estos ultimísimos años, este nudo fundamental de la relación entre marxismo y folklore.

Pero, entonces, ¿existe una "cultura popular", existe un "folklore" que no sea mera supervivencia? En estos términos, evidentemente, el interrogante está mal planteado, justamente en cuanto postula la existencia de una cultura totalmente "otra", contrapuesta en todo a la cultura "oficial" y, fundamentalmente, porque ve a estas dos culturas como igualmente orgánicas en sí, en sí acabadas, autónomas, coherentes. Pero, ¿qué sucede en realidad? Estas características de organicidad y de autonomía bien pueden aplicarse a la cultura "oficial" —aunque sería necesario indagar más a fondo esta postulada y nunca aclarada noción—, y por otro lado, también en ella pueden hallarse articulaciones y contraposiciones. Sin embargo, estas mismas categorías no pueden aplicarse a cuanto aparece en el otro campo, a aquello que sólo genéricamente y de modo esencialmente incorrecto es llamado "cultura popular". Y justamente porque en la noción de cultura popular se engloba la noción de "pueblo", fuertemente signada por la divulgación romántica, que hizo de ella una entidad indiscriminada y aun hostil a toda discriminación interna, una entidad metahistórica y metasocial, justamente por ese motivo la cuestión de la existencia de "una" cultura popular está mal planteada. Justamente porque no existe el "pueblo", tampoco puede existir una "cultura popular"; justamente porque la noción de "pueblo" es romántica y falseante, la consecuente noción de "cultura popular" también es romántica y falseante. A pesar de ello, y aun Gramsci lo sostiene, existe un "folklore", existen formas culturales que tienen dignidad de "concepción del mundo", que se contraponen, a menudo de modo pasivo, a la concepción del mundo dominante. El hecho es, evidentemente, que se hace necesario recuperar a la discusión sobre el folklore la dimensión marxista de la división de la sociedad en clases, articulando por ello ya a este nivel general, pero imprescindible, la noción de folklore y de cultura popular como, por otro lado, lo hace Gramsci: y en este sentido, entonces, se revela como más correcto el hablar de "cultura de las clases subalternas"¹⁰, con una formulación que conecta mucho más que la de "cultura popular" la "concepción del mundo" a la situación socioeconómica de las diversas clases. Pero también esta primera articulación fundamental se demuestra insuficiente, porque sólo de

modo muy general es correcto hablar de "cultura campesina", "cultura obrera", "cultura marinera", etcétera, como de entidades suficientemente unitarias. Entonces, de Alberto Cirese nos llega una indicación muy importante: su teoría de los "desniveles de cultura"¹¹, con una formulación que reconoce e individualiza las diferenciaciones (y en este contexto poco importa que sean fundamentales o escasamente relevantes), las diferenciaciones de cultura como práctica y como concepción del mundo, pero permitiéndose todo tipo de discriminante, desde el horizontal, por estratos sociológicos o clases (entre élites y sectores subordinados), hasta el vertical, aun en el interior de un mismo estrato o clase (entre un valle y otro, dentro de la cultura y de la clase subalterna campesina; entre un trecho de costa y otro, entre un ambiente obrero y otro, entre un mismo núcleo burgués ciudadano y otro en distinto contexto geográfico, social, etcétera). Pero, por otro lado, la formulación del problema en términos de "desniveles internos de cultura" permite reconocer una parcial no-alteridad de un nivel respecto del otro; es decir, permite hacer sentir una cultura campesina del sur de Italia como "otra" respecto de la cultura burguesa y ciudadana dominante, pero siempre "en el interior" de la misma sociedad, de modo de salvar en ella también metodológicamente la posibilidad, históricamente documentable, de contaminación y de contacto recíproco. La "alteridad" de una cultura subalterna respecto de la cultura oficial, en definitiva, no es del mismo tipo de la "alteridad", antropológicamente verificable, entre la cultura occidental y las culturas africanas, asiáticas, etcétera. Un planteo tal permite salir del equívoco que considera al folklore como la forma indistinta de las concepciones del mundo de las clases subalternas de la sociedad occidental e igualmente de los pueblos extra-europeos. Y, por otro lado, permite también colocar "las" culturas de las clases subalternas en dimensión "otra" respecto de la cultura de las clases dominantes (o aun aquí de "las" culturas), particularizándolas por ello como pertinentes y autónomas a nivel de investigación, pero asimismo en el alvéolo común de una misma sociedad, por más estratificada que sea: hecho que permite una "alteridad" no absoluta y, por lo tanto, la posibilidad de una circulación interna y de una contaminación recíproca.

Y es justamente en la consideración de esta contaminación que se juega en gran parte el problema de la "cultura popular" o de las "culturas de las clases subalternas". El nudo es éste: planteada la existencia de la "cultura popular" (mantengamos la expresión para abreviar): ¿en qué medida ella es autónoma y en qué medida, en cambio, no es más que el residuo "degradado", como decía Gramsci, de concepciones del mundo y de prácticas que ya fueron de las clases dominantes y que, abandonadas ahora por éstas, han descendido, por así decir, y todavía resisten entre las clases subalternas? Para Gramsci, como ya se ha visto, y también para la tradición idealista, no parece haber dudas: la respuesta está en la segunda proposición, mientras que, en general, para los folkloristas contemporáneos, para De Martino, Cirese, Lombardo Satriani, Bosio, rige, aunque con distintos acentos, la respuesta opuesta. Para Propp, desde luego, es la misma tradición "cultura", la "literatura" que proviene del folklore, y no viceversa.

Aunque es evidente que la apertura máxima se da entre Propp y la tradición idealista, Croce, por ejemplo, con su diferenciación entre *Kulturvölker* y *Naturvölker*, en el sentido de que esta última niega también al folklore la dignidad de concepción del mundo, podríamos tomar como posiciones antitéticas, las de Propp, justamente, y las de Gramsci. Y entonces se hace inmediatamente evidente que, en la base de formulaciones tan distantes, aun dentro del común reclamarse

al marxismo, hay una ubicación distinta respecto del problema, una perspectiva diferente. Más allá de la intención primaria, que en un caso es científica y en el otro de utilización política, debe señalarse que por consecuencia diferente es el punto de vista, por lo menos en el sentido de que la visión de Propp es "histórica", mientras la de Gramsci es sincrónica, enteramente apuntada sobre el presente. Con Propp, es indudable que, al ligar el folklore al rito, la literatura, y también al teatro, no puede sino ser posterior y derivar de él. Entonces, también puede comprobarse que, en un análisis sincrónico de una determinada época —la nuestra o una anterior—, muchos de los elementos, de las formas, de los valores del folklore no son más que residuos de una concepción del mundo que en el pasado fue de las clases dominantes. Así, es indudable, para hacer un ejemplo, que no podríamos explicar plenamente ciertos hechos "cultos" sin unirlos al folklore: pensemos solamente en la comedia renacentista italiana, en los cantos carnavalescos, en sus ecos, aunque atenuados y "enfriados", en la tradición popular de las fiestas de Carnaval. Y, en general, pensemos en los orígenes del teatro, pero es asimismo indudable que, para permanecer en el mismo ámbito, el teatro "popular" —los mismos títeres o muñecos, ciertos "mayos" un tanto tardíos, claramente deudores del melodrama—, recupera muy a menudo y pone en juego estructuras formales y contenidos de la cultura "oficial".

Sin embargo, el punto fundamental, y a mi juicio excluyente, es que no se niega la noción de "cultura de las clases subalternas", como síntoma de "desniveles internos de cultura", al reconocer en ella formas y valores que en otros estadios históricos fueron de las clases dominantes; porque, asumir esta no-originalidad y esta contradictoriedad como calificaciones negativas significa en sustancia una absolutización de categorías de juicio todavía interiores a la cultura dominante. Cirese anotaba justamente cómo el debate sobre el "arte popular" era a menudo falseado por el prejuicio de la búsqueda de valores de "originalidad" y de "novedad" en manifestaciones culturales que, en cambio, obedecían a otros parámetros, totalmente opuestos, como el de la "repetitividad", del respeto de la tradición¹².

Pero ya volveremos sobre las "formas", sobre la estructuración de la cultura popular. Ahora, destaquemos cómo, en esencia, sigue siendo un relacionar los fenómenos a los parámetros de la cultura oficial el hecho de remitir la "diversidad" al "arcaísmo", a semejanza de la operación que hace de los pueblos extra-europeos pueblos "primitivos"¹³ y el caso no es más que otro modo de remitir todo a unidad, o mejor dicho a universalidad. No existe sino "un" desarrollo histórico, "un" desarrollo cultural, y todo cuanto, ahora, no coincide con los principios que reglan este nuestro desarrollo —asumido como universal, como lo único posible—, sólo puede ser "retraso" en un estadio precedente, arcaico. Además, ya Marx y Engels habían indicado esta constitución en universales de los propios principios de clase como el instrumento fundamental de dominio: "cada clase que toma el lugar de otra clase que ha dominado antes, está obligada, aunque sólo fuera para alcanzar su objetivo, a representar su interés como interés común de todos los miembros de la sociedad; o sea, para expresarnos en forma idealista, a dar a las propias ideas la forma de la universalidad, a representarlas como las únicas racionales y universalmente válidas". Y es justamente en esta perspectiva que Lombardi Satriani ha elaborado su teoría del folklore como "cultura de contestación": ante esta pretensión de universalidad de la cultura oficial, ya la sola existencia del folklore como cultura "otra" —aun por hipóte-

sis porque “retrasada” en modelos superados, aun expresando valores reaccionarios—, “contesta” y golpea en las raíces esta pretendida universalidad. Y ello, independientemente de los efectivos contenidos contestatarios y de la contraposición no puramente pasiva que a veces puede asumir el folklore.

Tratemos de resumir brevemente las conclusiones a que nos parece haber llegado sobre la cuestión de la “cultura popular”. No existe una cultura popular como entidad homogénea e indiferenciada, pero pueden hallarse “desniveles” culturales estrictamente dependientes de desniveles socioeconómicos y de otras diferenciaciones, aun sólo geográficas. Así, no existe una cultura de las clases subalternas, pero existen diversas, y más o menos diferenciadas culturas subalternas, de modo semejante a cuanto sucede con los dialectos y las hablas regionales, diferentes estatutariamente de pueblo en pueblo y de estrato social en estrato social, con las tenazas que se abren cuando más crece la distancia geográfica o sociológica. Pero, así como a nivel general es posible hablar del problema del dialecto en sí, en relación a la lengua, aunque los dialectos son tantos, a nivel teórico es posible hablar de “cultura de las clases subalternas” o de “folklore” para la relación que él instaura con la cultura oficial. Y esta relación es de “alteridad”, pero no absoluta, es de diversidad no reconducible sólo a la condición de arcaísmo, aunque histórica y estructuralmente constituye “signo” de subalternidad económica y social. Entonces, el problema, evidentemente, no es el de una “recuperación” del folklore, recuperación que de todos modos sucede sólo en los modos de una impropio “nostalgia”, o bien en los modos de una asunción neutralizada en el ámbito de la cultura burguesa, antes que en una consciente asunción y problematización del propio pasado de parte de las clases subalternas, como debería ser. El problema consiste en el de una investigación que analice los modos de esta subalternidad, que analice sobre todo las formas y las estructuras de esta cultura “diversa”, regida por hipótesis metodológicas distintas de las hipótesis de nuestra tradición oficial, a la búsqueda de parámetros en condiciones de contradecir o de negar la solidaridad sustancial de los modelos teóricos que regulan todos los campos de la cultura dominante. En definitiva: la utilidad aun teórica, además de documental, histórica, la utilidad del debate sobre la “cultura de las clases subalternas” podrá medirse, creo, por los argumentos que lleven relativamente al problema de la contestación de los “modelos teóricos” de la cultura oficial y al desenmascaramiento de las inscripciones ideológicas de estos modelos dentro de un homogéneo y solidario campo filosófico “idealista”.

Luigi Allegri

Traducción: Roberto Raschella

NOTAS:

¹ Antonio Gramsci, *Osservazioni sul “Folklore”*, Quaderno 27 (XI), 1935, publicado en las páginas 2309-2317 de la edición crítica de los *Quaderni del carcere*, Torino, 1975. Es a esta edición definitiva que se refieren los números de páginas agregados a cada cita de Gramsci, que habla de folklore o de temas, liminares no sólo en esas páginas, sino en otros lugares de sus *Cuadernos*, mostrando también una cierta evolución, un cierto proceso en la consideración global del folklore, verificable sobre todo a través del cotejo del fragmento *Folklore* del primer cuaderno, 1929, págs. 89-90 y su reescritura de 1935 en las *Observaciones* citadas.

Después de haber señalado que el proceso debe entenderse sustancialmente en el sentido de un reconocimiento más consciente de la estrecha correlación entre folklore y situación socioeconómica y de un reconocimiento más perentorio del folklore como "concepción del mundo", fijamos sin más la atención sobre las adquisiciones finales del pensamiento gramsciano, en las *Observaciones* de 1935. Escribe entonces Gramsci: "puede decirse que hasta ahora el folklore ha sido estudiado prevalentemente como elemento "pintoresco"... En cambio, haría falta estudiarlo como 'concepción del mundo y de la vida', implícita en gran medida, de determinados estratos (determinados en el tiempo y en el espacio) de la sociedad, en contraposición (también ella implícita, mecánica, objetiva) con las concepciones del mundo 'oficiales' (o en sentido más amplio de las partes más cultas de la sociedad históricamente determinadas) que se han sucedido en el desarrollo histórico (por lo tanto, la estrecha relación entre folklore y 'sentido común' que es folklore filosófico). Concepción del mundo no sólo no elaborada y sistemática, porque el pueblo (es decir el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de toda forma de sociedad hasta ahora existida), por definición no puede tener concepciones elaboradas, sistemáticas y políticas organizadas y centralizadas en su aun contradictorio desarrollo, sino hasta múltiple —no sólo en el sentido de diversidad, y yuxtapuesto, pero también en el sentido de estratificado de lo más grosero a lo menos grosero— o si no es justo hablar de un aglomerado indigesto de fragmentos de todas las concepciones del mundo y de la vida que se han sucedido en la historia, y de la mayor parte de las cuales, aun, sólo en el folklore se encuentran los documentos supervivientes mutilados y contaminados... El folklore sólo puede ser entendido como un reflejo de las condiciones de vida cultural del pueblo, si bien ciertas contradicciones propias del folklore se prolongan aún después de que las concepciones hayan sido o parezcan modificadas, o den lugar a combinaciones extrañas" (p. 2311-2312). "El folklore no debe ser concebido como una rareza, una cosa extraña o un elemento pintoresco, sino como una cosa muy seria y a ser tomada en serio. Sólo así la enseñanza será más eficiente y determinará realmente el nacimiento de una nueva cultura en las grandes masas populares, es decir desaparecerá la separación entre cultura moderna y cultura popular o folklore. Una actividad de este tipo, hecha en profundidad, correspondería en el plano intelectual a lo que fue la Reforma en los países protestantes" (p. 2314).

En estos fragmentos, aparece en sustancia toda la concepción de Gramsci, aparece el carácter central del problema del folklore aun en una perspectiva de educación nacional, en el contexto de un proyecto político-ideológico de conquista de la "hegemonía" de parte de la clase obrera y sus aliados; está el reconocimiento de "concepción del mundo y de la vida" al folklore; está la determinación de cualificaciones negativas para esta concepción del mundo, en el sentido de considerarla "implícita", etcétera; está el reconocimiento de la contraposición, aun "implícita, mecánica, objetiva", entre el folklore como concepción del mundo de las clases subalternas e instrumentales y las concepciones del mundo "oficiales" es decir, "de las partes cultas de la sociedad", es decir de las clases dominantes; en fin, está la indicación fundamental de la ligazón entre el folklore y las "condiciones de vida cultural del pueblo", con una formulación que, para no ser tautológica, necesariamente debe entender "vida cultural" también como "vida social".

Sin embargo, para esclarecer algunas argumentaciones gramscianas, es necesario introducir otros pasajes, sobre todo en cuanto a la relación entre folklore y "sentido común", que es "folklore filosófico". "El sentido común no es una conciencia única, idéntica en el tiempo y en el espacio: es el folklore de la filosofía y, como el folklore, se presenta en formas innumerables: su rasgo fundamental y más característico es el de constituir una concepción (aun en cada cerebro) disgregada, incoherente, inconsecuente, conforme a la posición social y cultural de las multitudes de las cuales es filosofía" (p. 1396). Y luego: "cada estrato social tiene su 'sentido común' y su buen sentido que, en el fondo, son la concepción de la vida y del hombre más difundida. Cada corriente filosófica deja una sedimentación de sentido común: es este el documento de su efectualidad histórica... El sentido común es el folklore de la filosofía, y está siempre en el medio, entre el folklore propiamente dicho (tal como es entendido comúnmente) y la filosofía, la ciencia, la economía de los científicos. El sentido común crea el futuro folklore, es decir una fase relativamente endurecida de los conocimientos populares de un cierto tiempo y lugar" (p. 2271). Como se ve, aquí está claramente señalada la estrecha dependencia entre "sentido común", y por tanto folklore, y "posición social y cultural" de las clases; y, además, por un lado se ratifica la noción de "sentido común", de modo análogo a cuanto sucede para el folklore, como "sedimentación", pero también se individualiza en él el "documento de su efectualidad histórica". Este concepto de la sedimentación o de la "caída" de mayor a menor, recurre siempre en Gramsci; véase el pasaje en que se instituye una relación de dependencia entre "artes mayores" y "artes menores", con una formulación que revela evidente derivación de los términos de la estética crociana, y que lleva a la diversificación entre "la actividad de los creadores de arte y la de los artesanos": "Las artes menores siempre han estado ligadas a las artes mayores y han sido dependientes de ellas. Así, el folklore, siempre estuvo ligado a la cultura de la clase dominante y, a su modo, ha extraído de ella motivos que fueron a insertarse en contaminación con las tradiciones precedentes. Por otro lado, nada más contradictorio y fragmentario que el folklore" (p. 1105).

Y es quizás en esta perspectiva que puede indicarse la génesis de la dicotomía conceptual en que Gramsci ubica al folklore. En sustancia, todas las cualificaciones negativas descienden en buena parte de una jerarquización, de una suerte de "centrismo" cultural de evidente ascendencia crociana, que lleva a Gramsci a privilegiar "una" cultura y "un" desarrollo histórico-cultural: véase el pasaje, empapado de "eurocentrismo cultural", ya no aceptable hoy, que habla de la "hegemonía de la cultura occidental sobre toda la cultura mundial": "Admitido aun que otras culturas hayan tenido importancia y significado en el proceso de unificación jerárquica de la civilización mundial (y por cierto ello debe ser admitido sin más), dichas culturas han tenido

valor universal en cuanto se volvieron elementos constitutivos de la cultura europea, la única histórica y concretamente universal, en cuanto contribuyeron al proceso del pensamiento europeo y fueron asimilados por éste" (p. 1825). La otra posibilidad de la dicotomía es la noción de folklore como "concepción del mundo y de la vida" propia de las clases subalternas, en contraposición a las concepciones "oficiales" del mundo, expresadas por las clases dominantes, con una relativización sustancial de la "universalidad" postulada por la cultura occidental (y debe entenderse cultura "oficial" occidental). Y, a nuestro juicio, es en esta segunda concepción, en la que Gramsci parece liberarse de los esquemas interpretativos de una cultura "oficialísima" como la crociana, donde debemos descubrir la novedad fundamental, imprescindible, de la concepción gramsciana del folklore. Aun porque el mismo Gramsci es bien consciente del carácter de clase del aparato que produce las ideas dominantes, al extremo de proponer "un estudio de cómo está organizada de hecho la estructura ideológica de una clase dominante: es decir, la organización material dirigida a mantener, a defender y a desarrollar el frente teórico e ideológico. El sector más notable y dinámico de ese frente es la prensa en general: editoriales..., periódicos políticos, revistas de todo tipo, científicas, literarias, filológicas, de divulgación, etcétera; periódicos varios hasta los boletines parroquiales... La prensa es la parte más dinámica de esta estructura ideológica, pero no la única: todo lo que influye o puede influir directa o indirectamente sobre la opinión pública, le pertenece: las bibliotecas, las escuelas, los círculos y clubes de distinto tipo, la arquitectura, la disposición de las calles y sus nombres" (p. 332-333).

² La operación de Cirese, que se vale también de los medios de la semántica estructural para la constitución de los modelos formales en que puedan ubicarse las nociones reivindicadas del texto gramsciano, consiste en el intento de una explicitación y una formulación de las determinaciones a menudo antinómicas a través de las cuales actúa Gramsci. Después de haber indicado el esquema binario que contraponen la concepción del mundo folklórico al oficial, Cirese encolumna en la primera los términos: subalterno, simple, inorgánico, fragmentario, implícito, degradado, mecánico y pasivo; y, en la segunda, los términos, hegemónico, culto, orgánico, unitario, explícito, original, intencional, activo. El autor, luego, destaca una cierta relativización de estas dicotomías absolutas, por un lado cuando Gramsci introduce las dicciones de atenuación ("además", "en gran medida", etcétera.) y, por el otro, cuando respecto de la categoría "progresivo-reaccionario", parece entender una posibilidad sustancial de distribución de estos dos términos, tanto en el eje de lo folklórico como en el eje de lo oficial. Sin embargo, al final del ensayo, Cirese reconoce que el resultado de conjunto de la operación gramsciana se dirige prevalentemente hacia la condena del folklore, pero termina recordando justamente aquella formulación gramsciana de la "supremacía de la cultura occidental" ya citada, y que coloca implícitamente a Gramsci dentro de la premisa metodológica crociana que no le permitía, objetivamente, un planteo distinto del problema del folklore.

³ La formulación de la noción de "folklore progresivo" se debe a Ernesto de Martino que, en el ensayo así titulado, lo define como una "propuesta consciente del pueblo contra la propia condición socialmente subalterna, o que comenta, expresa en términos culturales, las luchas de la emancipación". Vale decir: se determinaría "en la vida cultural de las clases subalternas e instrumentales de la sociedad burguesa, un verdadero desbloqueo de las formas tradicionales de vida cultural popular". Ya en esta formulación se advierte el planteo gramsciano del problema, que, por otro lado, aquí y en otros textos, es explícitamente reclamado por el mismo De Martino. La contradicción con el pensamiento gramsciano que, como hemos visto, no conoce esta noción y, aun más, vacila mucho en el reconocimiento de algún valor parcial positivo al folklore, es superada con este argumento: el folklore progresivo sería un fenómeno reciente, aparecido con posterioridad a la muerte de Gramsci, sobre todo durante la Resistencia, y después de ella: y se trata de todo el "folklore de la ocupación de las tierras, de las huelgas, de las ocupaciones de fábricas, y, en general, ligado inmediatamente a los hechos de la lucha de clases". Entonces, el folklore progresivo es tal porque, por un lado, ya no constituye un hecho "tradicional": "el folklore no es sólo tradición, memoria presente del pasado, sino que contiene también motivos progresivos, vivaces reflejos de las aspiraciones actuales del mundo popular, y referencias e indicaciones hacia el futuro" (De Martino); "El folklore, ¿es realmente un mundo exclusivamente arcaico? La respuesta es no... Sí, por un lado todavía está ligado a antiquísimas formas de sujeción a la naturaleza, por el otro se extiende en ímpetus de rebelión y de afirmación de la propia presencia de clase" (Cirese). Pero, por otro lado, se hace portador de contenidos "progresivos": "El canto debe tener un contenido progresivo, es decir: debe tener contenido social y político. Están excluidos de concurso productos del folklore tradicional" (De Martino), y así, De Martino proponía enviar a la redacción del *Calendario del popolo* los testimonios del folklore progresivo.

La ambigüedad de la noción de "folklore progresivo" está sustancialmente toda aquí, al particularizarse la "progresividad" sólo a nivel de contenido manifiesto, a nivel de un directo compromiso político y social, identificable solamente en el folklore "nuevo", expresado por masas populares que hayan madurado una conciencia de clase y que se sientan comprometidas en la lucha de clases. La noción de "folklore progresivo" es carente y, finalmente, distorsionante, porque, para afirmar concretamente la progresividad de este nuevo folklore, este folklore explícitamente político, a la inversa, se la niega a todo el folklore "tradicional", a todo cuanto no sea explícita expresión de la rebelión de clase. En cambio, el problema está justamente en la individualización y recuperación de los "modelos" estructurales, formales, implícitos, que operan en el folklore, y aun en el "tradicional", y que son alternativas "diversas", no homogéneas a las que estructuran la cultura de las clases dominantes.

⁴ El folklore, según Lombardi Satriani, rige un doble estatuto: por un lado, es el indudable testimonio de un "retraso" cultural, de una repetitividad de temas y valores que le llegan de la cultura dominante. Por otro lado, ya por el solo hecho de existir, y a veces aun de modo consciente y explícito, a nivel de contenidos, contesta y niega la pretendida universalidad de la cultura oficial, relativizando por lo tanto sus valores y sus esquemas de juicio y comportamiento. Si se supone que las manifestaciones supraestructurales, las culturales, son expresión de las relaciones y de las condiciones socioeconómicas existentes en la estructura, entonces se hace evidente que la cultura popular, nacida de una situación socioeconómica muy precaria, retrasada, subalterna, de "hambre" sustancial, a menudo será portadora de valores de supervivencia, de adaptación, en sustancia de conformismo. Pero, por otro lado, y más o menos por las mismas razones, el folklore puede hacerse cargo, en cambio, de instancias de revuelta, sino justamente de revolución. De aquí, por lo tanto, el papel "narcotizante" del folklore, y también el "contestatario". Además, y siempre en el cuadro de esta función narcotizante, debemos destacar que las formas a través de las cuales se manifiesta el folklore, son a menudo modelos culturales "oficiales" de recuperación; y también que, ahora, la tradición popular es reutilizada e integrada por la sociedad de masa, a nivel de comunicación publicitaria, a nivel de industria musical, a nivel de literatura de consumo, a nivel de propaganda turística. Aspecto narcotizante y aspecto contestatario, entonces. Para dar dos ejemplos, contrarios pero convergentes, pensemos en muchos cantos de protesta, en muchos proverbios que se rebelan contra la división entre ricos y pobres, que rechazan la condición de sometido del "pobre"; y, por otro lado, pensemos en ciertas prácticas mágicas todavía difundidas en nuestro Mediodía, en el recurso a los santones, los curanderos, los magos. El primero parecería un ejemplo típico de folklore de contestación; al contrario del segundo, que parecería la expresión de una cultura en retraso, basada sustancialmente en modelos de vida arcaicos. De todos modos, estos juicios, en sí no inexactos, se revelan insuficientes y relativos. También los cantos de protesta y los proverbios poseen un aspecto "narcotizante", cuando dan por supuesta la división de la sociedad en clases, o hasta en dos entidades ahistóricas y "objetivas" como "ricos y pobres"; o cuando se rebelan, deploran una situación a la que, sin embargo, tienden a considerar como "natural" y, por ello, sustancialmente inmodificable, en lugar de histórica y socialmente determinada. Por el contrario, las prácticas mágicas, aun con su carga de retraso, testimonian el carácter ilusorio de la pretensión de la cultura oficial —la ciencia médica— de ser universal y de interesar, vale decir en la perspectiva cultural de una aceptación de una realidad nueva, pero también como posibilidad de utilización práctica, a toda la población.

Por otro lado, agregaremos nosotros, también Gramsci había puesto ya en guardia respecto de la "objetividad" del folklore y del sentido común, en un pasaje que debería servir aun para replicar al planteo que hace descender el carácter progresivo o reaccionario del folklore del contenido manifiesto: " 'Objetivo' significa sola y propiamente esto: que se afirma el carácter objetivo, de realidad objetiva, de esa realidad que es comprobada por todos los hombres, que es independiente de todo punto de vista meramente particular o de grupo. Pero, en el fondo, también ésta es una particular concepción del mundo, una ideología. Sin embargo, esta concepción en su conjunto y por la dirección que señala, puede ser aceptada por la filosofía de la praxis, mientras debe rechazarse la del sentido común, que aun concluye materialmente del mismo modo. El sentido común afirma la objetividad de lo real en cuanto la realidad, el mundo, ha sido creado por Dios independientemente del hombre, antes del hombre; por lo tanto, ella es expresión de la concepción mitológica del mundo; por otro lado, el sentido común, al describir esta objetividad, cae en los errores más groseros, y en gran parte todavía se ha quedado en la fase de la astronomía ptolemaica, no sabe establecer los nexos reales de causa y efecto, etcétera, es decir, afirma como "objetiva" una cierta "subjetividad" anacrónica, porque no sabe siquiera concebir que pueda existir una concepción subjetiva del mundo y qué quiere o puede significar ello" (p. 1456).

⁵ La posición de Lanternari, resulta a nuestro juicio un poco falseada por su noción del folklore, identificado por él como "el conjunto de las tradiciones de origen preburgués", con lo que se elimina por completo del discurso toda referencia a la división de clases y a la individualización del folklore como forma "otra", porque "otra" es la clase, o el conjunto de clases que lo produce, y no de cultura "otra", porque "otra" sólo histórica, estadalmente.

⁶ *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno* constituye un momento fundamental para la evolución de los estudios folklóricos en nuestro país, y aun un momento particularmente importante en la biografía intelectual de De Martino, señalando su alejamiento máximo del pensamiento de su maestro Croce. Por primera vez, las "clases populares subalternas" son entendidas como factor activo de historia y como portadoras de una cultura autónoma, suya propia: "Estas masas, irrumpiendo en la historia, traen consigo sus hábitos culturales, su modo de contraponerse al mundo, su ingenua fe milenarista y su mitologismo, y hasta ciertas actitudes mágicas. En cierta medida, esta barbarización de la cultura y de las costumbres es un fenómeno inevitable y concierne al mismo marxismo". Este es el punto central del ensayo de De Martino, con sus fermentos positivos, en el reconocimiento de una cultura "otra" respecto de la burguesa, y pensemos que su redacción es anterior a la publicación de los *Cuadernos gramscianos*; y también con sus caídas teóricas, en la tesis de la "barbarización" inevitable que, en el momento en que instituye diferencias de cultura, de inmediato también las jerarquiza. Además, son momentos poco felices del trabajo de De Martino la noción de "irrupción" de las masas populares en la historia, como si antes estas masas no hubieran estado en la historia; o la misma inscripción general del fenómeno a examinar, el "mundo popular subalterno", indiferen-

ciado complejo “de los pueblos coloniales y semicoloniales, y del proletariado obrero y campesino de las naciones hegemónicas”.

7 Hay, según Croce, una distinción que “se hace valer todavía en el cuadro mismo de la historia como distinción entre hombres que son actores de ella y hombres que en la historia están como pasivos, entre hombres que pertenecen a la historia (*Kulturvölker*) y hombres de la naturaleza (*Naturvölker*), hombres capaces de desarrollo y hombres incapaces de ello; y hacia la segunda clase de seres, que zoológica y no históricamente son hombres, se ejerce, como hacia los animales, el dominio, y se trata de domesticarlos y de adiestrarlos... Por cierto, primero se trata, y uno se esfuerza, se trata de despertarlos a la condición de hombres, gracias a las conversiones religiosas, a la dura disciplina, a la paciente educación e instrucción, a los estímulos y castigos políticos que es el denominado civilizar a los bárbaros y humanizar a los salvajes. Pero, mientras no se hace esto, ¿cómo es posible tener comunes recuerdos y sentimientos con ellos, que se obstinan en no entrar a la historia, que es lucha de libertad?”

8 “Si es verdad que cada lenguaje contiene los elementos de una concepción del mundo y de una cultura, también es verdad que por el lenguaje de cada uno se puede juzgar la mayor o menor complejidad de su concepción del mundo. Quien habla sólo el dialecto o comprende la lengua nacional en grados diversos, participa necesariamente de una intuición del mundo más o menos restringida y provincial, fosilizada, anacrónica en relación a las grandes corrientes de pensamiento que dominan a la historia mundial... Una gran cultura puede traducirse en la lengua de otra gran cultura... Pero un dialecto no puede hacer lo mismo” (Gramsci, p. 1377). Aquí a propósito del dialecto, reencontramos igual dicotomía que la operante para el folklore: por un lado, es expresión de una cultura, de una concepción del mundo, y por otro, índice de una cultura justamente restringida, fosilizada, provincial, anacrónica.

Es evidente que el problema del dialecto se liga estrictamente al de la cultura popular... Y aun en este caso, la solución no aparece por cierto en la “recuperación”, en la nostálgica apreciación de una cierta “vivacidad” y “genuinidad” de que el dialecto se jactaría en relación a la lengua, sino, más bien, en el reconocimiento de que, entre cultura y lengua, entre folklore y dialecto existe una relación indisoluble, no suprimible. La obra de alfabetización, de escolarización en cuanto a los dialectófonos, es una confirmación de ello. Si se promueve la sustitución, casi siempre poco más que mecánica, del registro lingüístico dialectal por el italiano, a menudo sólo se cumple una obra de erradicación de la expresión lingüística de su propio sustrato cultural; se da un instrumento que, si por un lado permite una comunicación de más amplio radio, por otro se revela como un instrumento sin espesor, sin profundidad, al que le faltará el aporte fundamental de una cultura que lo sostenga. El niño escolarizado, al abandonar el propio dialecto, abandona con él también un mundo cultural del cual posee en gran parte las claves, para apropiarse de un lenguaje, la lengua nacional, que hunde sus propias raíces en una cultura que le es extraña y de la cual sólo fragmentariamente ese le dan las claves. Así se produce un vacío entre una lengua sentida y usada como instrumento y una cultura, la “popular”, sentida cada vez más como extraña, arcaica, a abandonar. Y es casi un fenómeno mecánico que este vacío sea colmado, no tanto por los valores de la cultura burguesa oficial, cuanto por los contenidos y los valores de la crecientemente invasora y homogeneizante cultura de masa... “quien deja el propio dialecto para asumir la lengua nacional abandona una situación sociolingüística de arcaica clausura, en la que, sin embargo, poseía toda la ‘competencia’ de las virtualidades comunicativas y expresivas del propio sistema lingüístico, para adquirir no la ‘competencia’ de otro sistema lingüístico (el unitario) abierto a más amplias posibilidades comunicativas, sino solamente los criterios de ‘ejecución’ y reproducción de una norma lingüística ya producida, ya formada y comprometida con la ideología de la clase dominante” (Luigi Rosiello). Porque el problema, evidentemente, está todo aquí, en el nudo existente entre una lengua y la cultura de que ella es portadora, en la relación inescindible entre la estructuración del léxico y la funcionalidad operativa de una lengua dentro de una cultura.

9 Me refiero naturalmente a Deleuze-Guattari, *Rizoma*. El “rizoma”, contrapuesto a la raíz principal y a la raíz que se ramifica, es una metáfora de la cultura que, justamente, se niega como estratificación, como ramificación aun multidireccional, como expansión de un punto céntrico, para postular un conjunto basado en los principios de la conexión, y no de la dependencia; de la heterogeneidad, de la multiplicidad, y no del Uno que se divide; de la fragmentación no significante. Además, Lévi-Strauss, comparando el “pensamiento mítico” con una suerte de “bricolage intelectual”, y tendiendo a atenuar la diferenciación y la oposición entre ciencia y magia, hablaba de una cultura no deducida homogéneamente de principios generales, de una cultura heterogénea y no jerarquizada en su propio cuerpo, como la “mítica”, por ejemplo, pero sin instituir la cultura ‘degradada’, “inferior”.

10 Como se ha referido, ya Gramsci ligaba el folklore a “las clases subalternas e instrumentales” de la sociedad, y aun De Martino hablaba, además de los pueblos coloniales y semicoloniales, del “proletariado obrero y campesino de las naciones hegemónicas”. Vladimir Propp, en ... *Lo específico del folklore*, indica que, “en lo concerniente a los pueblos que han alcanzado el grado de la división en clases, llamaremos folklore a la creación de todos los estratos de la población, con excepción de la dominante, cuya creación pertenece a la literatura”. Según Propp, entonces, puede hablarse también de un folklore pequeño-burgués, por ejemplo, y no sólo de folklore campesino o pastoril, como se entiende generalmente, y es probable que se trate de un error cuando se habla de folklore, de tradiciones populares o de cultura popular.

¹¹ Según Cirese, en el interior de una comunidad cultural y social, entendida en sentido lato, se advierten desniveles o hasta fracturas culturales: "se trata a veces de simples variaciones locales o sociales de concepciones y comportamientos que, sin embargo, permanecen dentro de un horizonte común sustancialmente compacto": por ejemplo, ciertas celebraciones religiosas, ciertas especialidades alimentarias, ciertos modos de vestir, etcétera... "pero, a menudo, se trata de diferencias mucho más profundas, que llegan a tocar la base misma de las concepciones": ciertas procesiones o ciertos peregrinajes paroxísticos, profundamente distintos de las formas "interiorizadas" y "espiritualizadas" de las clases cultas. El estudioso propone que a estas diversidades se las llame "desniveles internos de cultura de las sociedades denominadas superiores", o también niveles 'otros', subrayando una vez más que ellos son 'otros', pero 'dentro' de las sociedades denominadas superiores".

¹² Cirese anota los dos equívocos en la noción de "arte popular": uno, constitutivo, se relaciona con el adjetivo "popular", cargado positiva o negativamente de connotaciones acordes a la perspectiva "romántica" o "idealista". El otro, se liga al sustantivo "arte", medido siempre con los parámetros, dados como absolutos, de una estética particular, y que obliga a ver desde "afuera" toda experiencia basada en otros principios. Las formas de la estética popular nos presentan de continuo la repetición variada de un modelo", su ideal "no está tanto en la novedad del mensaje (entendido en el aspecto del contenido) como en la capacidad, a veces vertiginosa, de permanecer estables dentro de un sistema y de operar variaciones internas que explotan todas las posibilidades lógicas del sistema mismo". "Y si el repetir cuenta más que el inventar, entonces resulta estúpido lamentarse de la no existencia de aquello que no puede existir: el objeto preciso de la investigación debe ser el repetir y no el inventar".

¹³ Es el mecanismo del "eurocentrismo" o del "etnocentrismo", replicado lúcidamente sobre todo por Lévi-Strauss... Los pueblos "salvajes" y "primitivos" son tales sólo a condición de considerar como única la vía de desarrollo de la humanidad, sólo si se considera como obligado y natural el camino histórico recorrido por nuestra civilización. En cambio, dentro de una cultura que no privilegie una cultura en relación a la otra, toda civilización ha tenido un propio, y diferente, desarrollo histórico; no existen, entonces, sociedades "sin historia", y no existen por lo tanto sociedades "primitivas", o sea detenidas en un determinado estadio de desarrollo. Y ese desarrollo se da sobre la base de principios y modelos diferenciados: para nosotros, el valor base ha sido la acumulación de energía; para otro, en cambio, puede haber sido la integración con la naturaleza o la construcción de relaciones sociales cada vez más adecuadas.

Traducción: *Roberto Raschella*

El Amhor, los Orsinis y la muerte, de Néstor Sánchez¹

Liliana Guaraño

*Make me a mask:*²

Puesto que no hay mi rostro para mí sino para el otro (tú, espejo); y tu yo sufre la temporalidad por mi yo que se le contrapone, y mi yo existe "casi", por lo que "casi" sé de tu yo, surge Yuyo (tú-yo), mejor dicho surgen dos Yuyos: Yuyo grande y Yuyo chico, llegan desde afuera (maschwitzianos), pues los yuyos crecen en los márgenes. Pero son llevados (con el conocimiento de los yuyos que curan) por su madre (una de la ausencias) hacia un centro: la ciudad.

Viaje legible de los Yuyos. Uno de los viajes en la maraña de viajes: El del yo con la valija hacia Flores con el recuerdo del viaje a Lima; el de Nicolás Buttice en una huida sin fin; el de Felipa que en la India conoce a Orsini y ve de casualidad a N. B.; el de Batsheva desde Villa Mercedes a Flores con su tía Felipa: hacia Flores, hacia Felipa que va a morir, hacia un centro a pesar de querer descentrar(se) a fin de la búsqueda. Búsqueda que se realiza donde también se viaja, en la pieza (clave) de Ismael, el que había dejado cuadernos de notas, y había escrito "El hombre de la bolsa", del que se dice que se suicida. En esa pieza se viaja a través del Humo, de la mariHuana o maconHa; se viaja en el amHor (que no es de nadie); todo es viaje, tu-yo, tuyo, suyo, Yuyo y "chucho", porque está el peligro de "pasarse" del (en) sí al no, al otro lado, el de la "pálida".

Ismael busca en sus notas la otra existencia, la ilegible, diversa y contradictoria, y "casi" pudo saber, aunque todo quedara en palabras, cenizas (restos). Desde los distintos yoes que contrapuntísticamente descentran las historias (viaje del relato), un tono dominante (Heriberto) Orsini pasará del enigma a las entradas que lo aproximan imponiendo su H en su condición de mudez, su saber callar (en relación con amHor, Humo, Huir), volviéndose motivo de los motivos: el amor y la muerte (los grandes temas), síntoma del deseo (lo ilegible-lo que no habla) de "distraerse de lo que distrae" para poder ser en sí. Encuentro del registro de las H que es el registro de la diferencia máxima.

En uno de los viajes de Orsini (Heriberto) huyendo del chucho, queda el alegórico Orsini ("lórico") que repite "make me a mask", frase que se repite

¹ Néstor Sánchez publicó *Nosotros dos, Siberia blues, El amhor, los orsinis y la muerte y Cómic de la lengua*.

² Frase de Dylan Thomas; también epígrafe de *El perseguidor*, de J. Cortázar.

aludiendo al que huyó, llegó y huye de nuevo en doble mudación (irse-disfrazarse de mujer), dejando su doble animalístico alado, y a Felipa que morirá abandonando el tiempo irreversible ante la imposibilidad de distraerse de lo que distrae, y los calmantes (mask) la alivian del deterioro del ser en sí que habría que aceptar.

Fuga: puntear, puntuar.

Puntuación sústica (de susto), fragmentadora. Puntea el tiempo irreversible, deconstruye el tiempo cronológico para así construir la "historia irregistrable". Los silencios pausan los discursos del prólogo persiguiéndose en minúsculas, insistiendo y fugando hacia un intralogo (para llamarlo de algún modo). Entre los capítulos aparece, como otra parte de la "casi totalidad": "Juntidades"; y los capítulos tratan las historias que comienzan por ciertas situaciones para regresar a hitos pasados y desplazarse hacia lo que sucede después contrapuntísticamente, a partir de cualquiera de las voces cuya jerarquía se obvia, ya que intercambian los lugares de importancia (trocado: en música). Los motivos son cargados en los distintos discursos, por ende en distintas situaciones (imitación), contrapunteándose (fuga) entre sí y frente al contraste, es decir el contramotivo "sústico". Plan de una escritura polifónica donde la "exposición" escande el lenguaje por diversas entradas y se "desarrolla" en discursos contruidos sobre fragmentos de otros fragmentos, y los motivos y contrastes se aproximan: Felipa y la muerte; el parlante Orsini y su silenciamiento; proyecto y robo; aguantadero y gases lacrimógenos (estrecho), con tres tonos fundamentales: El amor, los Orsinis y la muerte (jazz); más las disonancias, los vacíos, topografías que se resisten a la "estructura".

Testimonios, cuadros sinópticos, diarios íntimos (fragmentarios), alusiones y elisiones, repeticiones de frases o discursos, diálogos inconclusos, discursos sin puntuación, eufemismos y falta de eufemismos avance del relato por la negación, cuentos de nunca acabar, ironías, paradojas y humor, discursos ininteligibles como los cantos mágicos para los no iniciados o los lenguajes secretos, hipérbaton, neologismos, palabras al revés o totalmente dislocadas, fragmento de partitura musical son algunos de los *modus dicendi*, a los que se agregan pequeñas parábolas y la parábola de D'Artagnan que elige, volviéndose a Athos, Portos y Aramis "desobedecer la ley".

Desobedecer la ley enuncia la exposición respecto de todos los códigos que marcan el texto (sociales, naturales, plásticos, musicales, literarios, lingüísticos, etc.) El margen. El desafío constante a pesar de la angustia del "centro": "sonriente de la diversidad, en lugar de eso desemboca en el núcleo", consiste en golpear, insistir y huir (el lenguaje), "sentir el cuerpo" aunque todo ocurra "en casa": sobre, post, en, ex el mismo lenguaje de los "textos originales", aunque al fin sólo se encuentre el equívoco, o las palabras que son cenizas (humo) y esta novela sea "irremisible" (¿imperdonable?), marginada como las haches o la muerte, porque huye de la "imbécil humanidad" hacia otro lugar (o no lugar) pues "la existencia está en otra parte"³ con la mudez del deseo en la H de Heriberto que aprendió a callar, consciente del movimiento pendular vida-muerte, que la vida, "la palabra vida es tocata y fuga". Juego binario fundante del contrapunto, que se complica creciendo o disminuyendo (ritmo, toms, golpes, timbre, voces) hasta

³ Frase recurrente en esta novela, tomada de Bretón.

el golpe final, que tampoco es fin sino señal de incompletud, presentido por el loro (Orsini) que fue definitivamente callado por la Colt 45 del mejicano Donald.

Música para sentir

“Pobre mariposa” toca el cuarteto de N. Buttice que desea “sentir el cuerpo”, mariposas que se destrozan contra el parabrisas (en la visión de Felipa); María frena “el incremento de las mariposas”, cuando Felipa que “se siente mal” se acerca “para presenciar el aluvión de mariposas”. Ella que perseguía con el armonión y la caja de pinus deodora traídos desde la India el exorcismo de los males en ceremonias mágico-melodiosas por “si se encontrara a sí a través de todo su esfuerzo”, ya que “si ella resultara la que ella buscaba y esperaba de ella tendría que distraerlo de todo lo que lo distraía” (a Orsini H.)

Pero las mariposas se “golpean contra las plantas”, contra las paredes, así como una vez Ismael y Felipa no podían sino permitir que el bote donde se encontraban se golpeará contra la isla del lago artificial del Rosedal.

“In the mist” acompaña el entierro de Felipa, porque la muerte confirma los golpes y la oscuridad del sentido claro que es niebla que distrae y no deja ver. Música que marca la búsqueda. Batería, beat repetición de los golpes. Insistencia en la aliteración musical mientras se mantiene el pedal en la energía del ritmo, análogo para todos en el “irrepetible lugar común”, donde el “en mi menor” o “en si menor” pasará al en sí o el en mí que no puede ser sino deterioro, y donde la sexualidad se desplaza a partir de los instrumentos: “...había cambiado la flauta traversera por un clarinete bajo, casi un saxo y le había crecido el pelo arremolinándose con una comba atrás, sobre la nuca, huidizo” configurando otros términos en la plurivocidad de este texto.

La pragmata

Ismael lee y escribe, se “empapela inútilmente”, y no puede retener inútilmente a Felipa, así como Felipa no puede retener inútilmente a Orsini H. E inútilmente se busca a sí, Ismael, depositario de la angustia de ese saber que “casi sabe”, porque dura un instante y porque no es precisamente el nous, sino algo cercano a una pragmata: “una zona despoblada, inconfesable”, de equívocos y confusión donde se hace imposible soslayar lo múltiple y heterogéneo. Es el que se queda, el que busca descifrar lo indescifrable, se aísla y escribe su “casi saber”: la incomunicabilidad de la experiencia.

No teme más que a su angustia y, después de haber perdido las gafas, asegura “que se volverá más confesional y más ciego que nunca: todo sentimiento y nada de saber”.

Afirmación de la confusión (¿confesión?) y de las contradicciones en medio de la desolación ideológica: “Dónde están los sueños, el dormir sin sueños y el estado de vigilia, dónde está el cuarto estado sobrepasando los tres precedentes, dónde está el temor para mí, que permanezco en mi propia gloria”.

Afirmación de las multiplicidades que se puntean en el otro saber, apartado de la imbecilidad humana, hermana del logos, de la totalidad, del monologismo que niega las multiplicidades.

El desafío a la ley, es decir al logos y al lenguaje conlleva a la escritura, la marginación y la soledad. La tentación de estudiar “el sánscrito solo”, o los intentos orientalistas (el pinus deodora) marcan el atisbo de la diferencia.

Si bien “en las elegías la vida se vuelve posible” (Rilke), la vida es “tocata y fuga”, también se vuelve al terror de pretender estar. Estar, ser: falacias de una conciliación imposible que hacen necesaria otra afirmación: “la posibilidad de un dolor infinitamente excitante, *existe*”, frase que puntea el texto en su recurrencia.⁴

*Todo es doble
pero a veces hay un quinteto
que también es doble*

En el centro de los dos patios hablaban las dos con voces apagadas, a las dos de la tarde, porque todo es doble: Asiento de a dos en el 406 (yo-Batsheva); Felipa y Orsini (H); Felipa e Ismael; Felipa y María, Orsini a secas y Orsini Heriberto; Margarita Ferreyra y Donald Gleason. La vida obvia y la otra existencia. Lo legible y lo indescifrable. Manet y Manot. Dos alas idiotas. “Los dos carozos de durazno que son los ojos que no pude soportar en los míos de Felipa”. Yuyo Grande y Yuyo chico. La real realidad y el sueño de una naturaleza idílica. El yo y la máscara. Tocata y fuga. Vida y muerte. Las combinaciones son múltiples.

Entre las variadas dualidades hay un quinteto que fuma, aunque “el humo no cambia nada”, el sueño y el delirio acuden, todo se mezcla entonces y los sonidos se suman al humo, y cinco son también los de la orquesta de Paul Whitmán que “se vinculan con lo extendiéndose”, en un “olor singular, imborrable y expresionista”, donde P. R., el donante peruano que había preguntado qué había *entre* la vida y la muerte, se suma al humo, y Yuyo grande narra: “me visto a toda costa un cuerpo que mientras me lo visto se me escapa”. Y está “la pobreza franciscana de imágenes y el frío, dos imágenes frías repetidas, multiplicándose con la ilusión de la palabra espejo, la palabra espejo repetido y frío está allí... inútil, multiplicable”. Se intercambian lugares y personas, Margarita llora en sí misma “en el departamento de Flores, en Toronto”.

Pero a pesar de las “juntidades”, “la soledad que viaja a todas partes... sin embargo esperaba en cada embarcadero, en cada muelle”. Mas había que insistir, aunque más no fuera por algunos minutos de “volver en sí”.

Literatura subterránea

Entonces golpean, “los ruidos se entremezclan y también se contrapuntean entre sí”. Vuelven la cinta del grabador que cuenta “ninguna historia, salvo historias”.

El yo (la primera persona) con sus catorce o quince bollos de papel, en intentos inútiles de escribir una carta, o esperando un telegrama para después poder empezar (¿a vivir?), los cuadernos de notas de Ismael, “El hombre de la bolsa”

⁴ Frase de Novalis.

(chucho), y las catorce carillas que llevaba en el bolsillo, el último cuaderno que se termina y no queda blanco donde escribir, "escribo cada vez peor", las carpetas naranjas que ya siendo ceniza (palabras) Batsheva revuelve con un palo sucio de caca de gallina: la escritura.

"Literatura innombrable, si se quiere maldita", que se confiesa innombrable y maldita, que iniciaría el relato a partir de la ausencia, la de Felipa porque la oye silabear ca/ca/de/pa/lo/ma", o la asocia con el hacerse a sí mismo en un batirse constante con la "proteína enciclopédica". Dicción y contradicción, universo fragmentado huyendo del universo total (o casi total), porque no puede ordenarse ni llenar los vacíos.

Centros que se descentralizan, se desdramatizan y deslitteraturizan. Y lo que puntea, lo que mueve el péndulo (amhor-muerte) es el azar, la escritura que "atraviesa una zona despoblada, inconfesable" el deseo que no habla pero es hablado al margen de la "huevada de la filosofía occidental".

Humor del lenguaje ("cómico de la lengua") en los cuentos de nunca acabar, las asociaciones fónicas, los sustantivos o adjetivos neológicos (lórico, antepático, yúyico), "la lechuga de la paz", "la ortografía pinchada". El hombre de la bolsa, la marcha del deporte, o la enfermera que desdramatiza la agonía de Felipa porque le pincha una vena. Humor ya que "nada que decir en la oscuridad".

O el sufrimiento con el lenguaje en soledad (¿masturbación y literatura?). Siempre el viejo lenguaje que hay que golpear, hacer sonar en la muerte: "criq, colt". Las palabras debilitan, atraen la catástrofe.

Ruidos y máscaras en la "juntidad espeluznante".

Desdramatizante

Literatura que es disfraz (mask) como la naturaleza "que posee una tendencia irremediable hacia lo decorativo, hacia el disfrazamiento interminable, hacia la eterna mascarada en la que vive".

Literatura que ríe de las literaturas y sufre de los sentidos, de orsinis, no de monos alados que de casualidad un día descubrieron a Colón América, de pobres mariposas, de alas idiotas, del sufrimiento ante la imposibilidad de desembarazarse de la imbecilidad, pero que insiste a pesar de los gases lacrimógenos dramatizantes del final, cuando el corolario es la marginación, que se había golpeado, desdramatizado, desvinculando lo immaculado: el saber, la literatura, las policiales y el surrealismo, dando gracias a Xul(sol) y al golpe originario dadaísta, a la otra existencia como la de Artaud, Copérnico, Blanca Podestá, Carmen de Bizet. Literatura de contrapuntos que admiten, llaman las disonancias, de caminar entre el maíz pisingallo, y de música que busca distraer de lo que distrae por otro existir, del mear y tomar grandes decisiones en el mingitorio, de lavar calzoncillos, colocar flores en el florero, leer "El cantar de los cantares" (María), o el "Buenos Aires Herald". De haber leído a Cambaceres o Dostoievski, de lo yúyico, lo sustico, lo eliotiano. Literatura de lo interminable, lo enigmático, lo inconfesable⁵ porque

⁵ N. Sánchez declara que jamás aceptó la exigencia de la "comunicación", ni le interesó tranquilizar a los lectores confirmando sus fantasías, ni escribir una novela que "pueda ser contada por teléfono (en reportaje realizado por Héctor Bianciotti, *La Quinzaine Littéraire* (Néstor Sánchez: *Un texte doit tendre vers sa propre stupeur*).

“dentro de la valija está la caja y adentro de la caja la cajita”, así como dentro de las historias están las juntidades, y adentro la literatura “grambonetística” a la que se le ha perdido el pajarito en los carnalescos viajes (máscaras) de la soledad de occidente.

Aunque tal vez con Batsheva (con la gallina en la falda y recientemente fecundada, ella, batsheva) que pregunta “si no saldría entonces una carta relatora de vida y algo jubilosa con los ojos acuosos”, o “Tal vez así... en el penetrante olor a pólvora...” “con la certeza de un dolor infinitamente excitante”, pero “tal vez tampoco” ya que no hay sino incompletud y haya que ser máscara fuera del ser en sí de la escritura.

Larumbe Editores

NOVEDADES:

NANINA

(Otra versión de esta historia)

LA MUJER CIEGA

Ramón Bell

En preparación:

EL ESTUPIDO REFLEJO

DE LA MANZANA

EN LA VENTANA

César Aira

EL SIGLO DE MANOS

Y LA CRIATURA

Luis Thonis

TIMIDA HIERBA DE AGOSTO

Roberto Raschella

TRUCADO

Sergio Rondán

CABEZAS CORTADAS

Hugo Savino

SEMIOTICA Y TEATRO

Peter Brooks

Roman Ingarden

y otros

(Compilación:

Sergio Rondán)

CARTAS A LA NOVIA

Gustave Flaubert

POBRE BELGICA

Charles Baudelaire

INNOMBRABLE / 3

Revista de Literatura

CESAR AIRA

RAMON BELL

J.J. BAJARLIA

GERMAN LEOPOLDO GARCIA

NORBERTO GOMEZ

CHARLES OLSON

ALAN PAULS

JORGE PEREDNIK

NESTOR PERLONGHER

ROBERTO RASCHELLA

SERGIO RONDAN

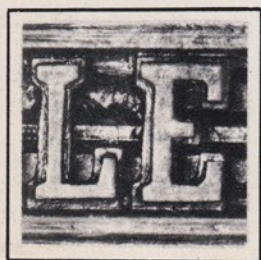
HUGO SAVINO

OSCAR SCOPA

GUY SCARPETTA

ERNESTO SCHOO

LUIS THONIS



Larumbe
Editores