

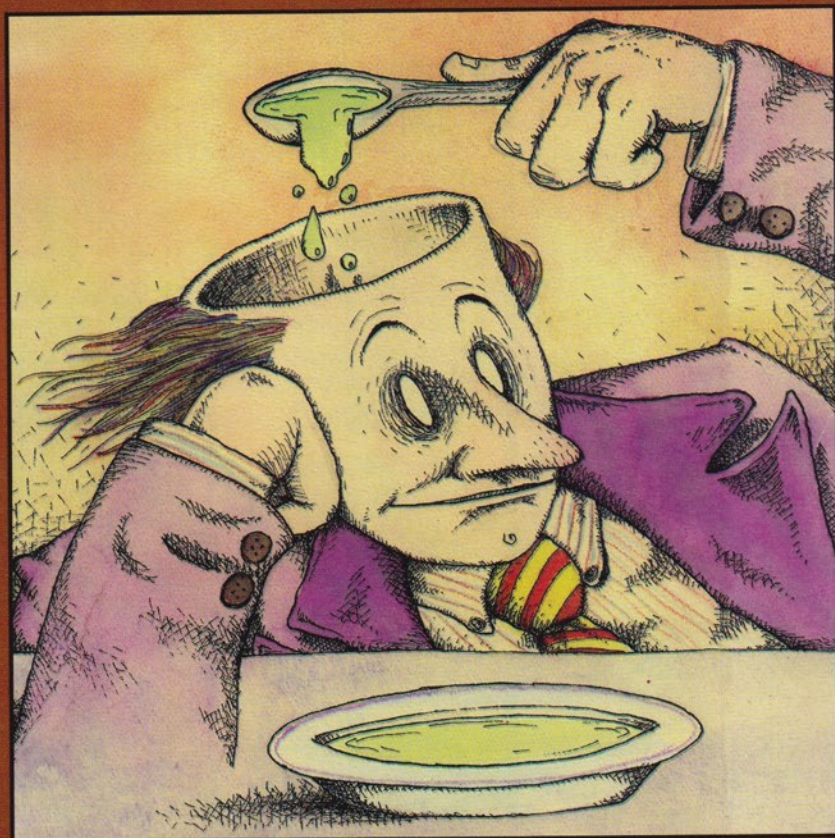
LA BALLENA BLANCA

AÑO 3 NÚMERO 5

ARTE Y LITERATURA

AGOSTO 1999

PRECIO DE TAPA \$ 6



LUIS GUSMÁN: *La Muerte de Ahab*

LUIS THONIS: *Presentación*

LEÓNIDAS LAMBORGHINI: *Autorreportaje*

NICOLÁS ROSA: *responde las preguntas de la BALLENA*

JEAN-MICHEL VAPPERAU: *Conversaciones*

PABLO INGBERG: *¿Correlato Objetivo?*

ROBERT WALSER: *Kleist en Paris*

LA BALLENA BLANCA

"La odiada ballena tiene todo el mundo de las aguas para nadar, así como el infimo pez dorado tiene su globo de vidrio."

Año 3

Número 5

Agosto de 1999

Director
ROBERTO RASCHELLA

Editor Fundador
CÉSAR CONTINO

Secretario de Redacción
ALEJANDRO SOSA DIAS

Diseño y Composición
THELMA CONTINO

Ilustración de Tapa
RICARDO SIRI

LA BALLENA BLANCA es una publicación de:
Ediciones del Pequod, Güemes 2957, 3° «A»,
C.P. 1425, Capital Federal.

La reproducción total o parcial de la revista sin autorización de su editor está prohibida.

Registro de propiedad intelectual en trámite.

Los artículos representan las opiniones de sus autores y no necesariamente las de la revista.

Impresa en: Servicios Gráficos Titakis

| | |
|---|----|
| La Muerte de Ahab <i>Luis Guzmán</i> | 3 |
| PRESENTACIONES | |
| La Ballena Blanca <i>Luis Thonis</i> | 6 |
| Los Gatos <i>Marcos Montes</i> | 11 |
| La Gracia del Lector Crítico: Nalé Roxlo y el Ulysses de Joyce <i>Victor Pesce</i> | 14 |
| De Dos Libros <i>Liliana Lukin</i> | 25 |
| ROBERT WALSER Brentano Kleist en París <i>Traducción de Nicolás Gelormini</i> | 27 |
| Marchetti <i>Claudia Schwartz</i> | 30 |
| Leónidas Lamborghini: un Autorreportaje <i>Leónidas Lamborghini</i> | 33 |
| De "Narraciones Extraordinarias" <i>Oswaldo Aguirre</i> | 38 |
| ¿Correlato Objetivo? <i>Pablo Ingberg</i> | 41 |
| El Aire Justo <i>Susana Szwarc</i> | 47 |
| Las Preguntas de la Ballena <i>Responde: Nicolás Rosa</i> | 50 |
| Dos Poemas <i>Aldo Oliva</i> | 55 |
| La Tragedia Antigua y Von Hofmannsthal: La Máscara y el Pliegue (Segunda Parte) <i>Juan Bautista Ritvo</i> | 56 |
| Toda Avaricia <i>Laura Estrín</i> | 66 |
| FRAGMENTO La Distinción <i>Américo Cristófalo</i> | 71 |
| CONVERSACIONES Jean-Michel Vapperau: Jean Pauhlan, el escritor aplicado <i>Versión de Paula Hochman y Úrsula Kirsch</i> <i>Participación en la conversación con Jean-Michel</i> <i>Vapperau: Anabel Salafia, Paula Hochman,</i> <i>Úrsula Kirsch y Hugo Savino</i> | 74 |
| La Subversión Sutil Frédéric Badré <i>Traducción de Hugo Savino</i> | 80 |

LA MUERTE DE AHAB

Luis Gusmán

Desde el comienzo de la novela se sabe que el destino de Ahab, su final, está ligado al de Moby Dick. ¿Qué es entonces lo que sostiene la atención del lector, el suspenso casi extenuante a pesar de la morosidad del texto, producto de las digresiones y los detalles técnicos? Lo que sostiene el suspenso del relato es la caza y la persecución, donde tanto Ahab como Moby Dick no son más que representantes y marionetas de fuerzas sobrenaturales, fundamentalmente de las fuerzas del mal. Se podría decir que son el encuentro de dos energías negativas y malignas.

En **Moby Dick** hay una especie de letargo semejante al que produce la superficie blanca que implica el mar vacío. Una detención del tiempo, una nueva forma del espacio que Conrad supo nombrar como **La línea de sombra**, un estado místico donde en medio de la calma chicha el espíritu sale del cuerpo y produce una verdadera pérdida de conciencia que llega hasta el olvido. Lo que explica quizás el hecho de que más tarde retorne bajo la forma de una conciencia religiosamente acusadora. Es esa conciencia religiosa la que permite el final retórico hasta lo elegíaco.

Moby Dick se nos aparece como la forma invertida del poema de Coleridge. En el **Romance del viejo marinero** el albatros va implacable con su signo fúnebre detrás de la nave. Ahab busca a Moby Dick movido por su odio, ya que no tiene tiempo para pensar: es sólo un hombre que siente. Es incapaz de tomar ese derecho y ese privilegio que, según Ismael, le está reservado a Dios.

La aparición de la ballena bíblica excede el valor de símbolo que tuvo tanto en Job, como en Jonás. Isaías, los Salmos y el Génesis dan testimonio del prestigio y de la ferocidad que el Leviatán tiene en el Antiguo Testamento.

La ballena le da un cuerpo a la muerte. La muerte solitaria es lo que corresponde a una vida solitaria como fue la de Ahab. Es decir, en todo caso se muere como se vivió. El final de Ahab no es un acto de redención.

La dimensión épica de Ahab, sobre todo su fanatismo, proviene de que tiene una causa e importa más el origen que la nobleza de la misma. Esto es lo que le permite ser el personaje central de la novela, y que su drama sea más importante que el símbolo llamado Moby Dick o el manual sobre la industria ballenera y el tratado de cetología que forman parte del libro.

Es la alternancia entre las apariciones y las desapariciones de Ahab en cubierta -donde se mantenía apartado y en silencio- lo que le agrega suspenso al relato, especialmente cuando sale de su "perverso hechizo" del que sólo la ballena es capaz de arrancarlo.

Sin duda su fanatismo es anterior a su venganza. Es decir, antes de que el demonio blanco le arrancase la pierna de carne y hueso y de que él buscase un símil en la misma materia de su odio, como si la única chance fuera fundirse con ella. Lo que podríamos llamar la marca en la carne. Desde la primera aparición de Ahab el lector se entera de que arrastra esta marca, como arrastra su pierna. Ya está anticipado que, cuando lo amortajen, el encargado de prestar ese último servicio descubrirá en su cuerpo una marca de nacimiento que le corre de la cabeza a los pies.

Pero el verdadero fanatismo que Ahab padece, su monomanía, como la llama Ismael, es una manía hermenéutica. Todo el tiempo el mundo se le vuelve un universo cargado de signos. Sucede que Ahab tiene un dios distinto al de los otros. El dios de Ahab es un Dios oscuro y vengativo. El Dios de Ahab no es el dios democrático de Ismael. Es por eso que Ismael habla de la blancura diabólica de la ballena y en la súplica que le dirige a Dios, le habla, como Borges, del horror por la blancura que yace en el corazón de Ahab.

Es que a diferencia de Ahab para Ismael el mundo es un símbolo. El bullicio de la proa comparado con el silencio de la popa, es un símbolo de la vida, pero también es el “símbolo más significativo de la vida espiritual”. Al mismo tiempo, el color blanco aparece como su paradigma y hay en él un encantamiento algo elusivo que infunde en el alma un pánico casi apocalíptico que delata lo abominable: la repugnante fijeza del objeto dada por su espectral blancura.

Ahab es dominado por un odio que lo mantiene vivo y que le produce un insomnio que lo obliga a pasearse por cubierta a las horas más insólitas. Ese hechizado por el vacío, para el cual los objetos tienen una inmanencia tan particular, de pronto detiene su mirada en el palo mayor donde hay clavado un doblón de oro. La moneda de la recompensa para el botín llamado Moby Dick.

Pero Ahab sabe que un hombre no le puede dar la espalda a los signos divinos. Porque a diferencia de Ismael, para él la ballena es un signo. Ahab vive el terror de la expansión interpretativa y no la calma de la condensación de lo unívoco que le devuelve al alma un poco de sosiego. No, el mundo que lo lleva de un signo a otro se desplaza tan vertiginosamente como el *Pequod* detrás de la ballena. Es cierto que se siente atraído por las extrañas inscripciones grabadas en el doblón y es como si “se hubiera puesto a descifrar de un modo monomaniaco el significado que puede esconder”. El mismo Ismael lo dice: hay un significado oculto detrás de las cosas sin el cual el mismo mundo sería una cifra vacía.

El hombre que lleva en su cara los rasgos del crucificado nacido en el dolor conviene que viva en el sufrimiento y muera en la angustia. Pero el padecimiento de Ahab es otro. Esa moneda que es como el *Aleph* a través del cual se mira el universo, le permite a Ismael nombrar las cosas del mundo: Ahab es la torre, Ahab es el volcán, también el ave, valiente, intrépida y victoriosa. Es decir: en Ahab están todos los Ahab. Es que, como afirma Ismael, no es únicamente que la moneda le habla, sino que el doblón le hace hablar.

A partir de este vértigo hermenéutico, la interpretación puede ser otra, pero el texto es el mismo. Ahab estudia los signos y la figuras del cielo; de tal manera que cada objeto implica un signo que remite a otro y que conduce a localizar la ballena en ese mar de signos.

Ahab interroga esos signos. Es que él tiene más de un dios. Sin embargo, no hay mecanismo cabalístico que le impida ser un juguete en manos de los dioses. Ocurre que la brújula, en tanto mero instrumento científico, resulta tener un poder irrisorio ante el poder de los signos. Ahab se vuelve casi profano, como Kurt se transforma en un adorador del sol y de una naturaleza diabólica.

En su oración el poder vocativo del énfasis no es más que el intento de acercarse a un misterio, a un vacío que no obstante siempre se le esfuma por esa misma condición de juguete humano: “¡Oh signo del mar! Alto y poderoso piloto. Me dices con exactitud donde estoy; pero ¿podrías darme el más leve indicio de dónde estaré? ¿Puedes decirme donde vive en este momento otro ser? ¿Dónde está Moby Dick? En este mismo instante debes verla. Mis ojos se fijan en el ojo que ahora la observa; sí, el ojo que ahora observa los objetos de esa otra parte tuya que es desconocida, ¡oh sol!”

Y es precisamente bajo el palo mayor, bajo el doblón de oro que cifra la cifra del mundo -de Ahab y de todos los ahabs, mientras el *Pequod* navega por la aguas, donde se pueden presenciar las llamas de los Fuegos de San Telmo que son la llama blanca que ilumina el camino hacia la ballena blanca- que Ahab se revela como un adorador religioso de la naturaleza. Donde Dios es la naturaleza y la naturaleza es Dios.

Asistimos entonces por segunda vez al soliloquio de Ahab, a la plegaria dirigida esta vez al dios del fuego. Es que Ahab ha llegado al colmo de su locura y quiere descifrar a los dioses: “¡Ah fuego expósito, ermita inmemorial, también tú tienes un enigma incommunicable, un dolor no compartido! Heme aquí descifrando nuevamente a mi padre con altivo sufrimiento.” Ahab salta al abismo, pero del otro lado lo aguarda el mal. *Es el viaje del mal*, vaticina Ismael.

En el capítulo *La cubierta* hay un parlamento en que todo va precipitándose hacia el final ineludible cuando el soliloquio de Ahab encuentra teatralmente su propio apartado en el que habla (para sí) frente al viejo carpintero del *Pequod* que transforma el ataúd que fuera el cofre mortuario de Queequeg en salvavidas. En cubierta, como ruido de fondo, se escucha el *tap-tap* del carpintero. *Tap-tap*, que sin duda escuchó Faulkner cuando escribió **Mientras yo agonizo**. *Tap-tap*, donde suenan los minutos de la vida.

Después de escuchar ese *tap-tap*, Ahab percibe que hay algo que ha cambiado y es el contraste por el cual un ataúd se puede convertir en salvavidas. ¿Cómo puede ser que el símbolo temido de la muerte cruel, por una pura contingencia de la naturaleza, se haya transformado en el signo opuesto de la ayuda y de la esperanza en medio del peligro?

El final de Ahab conduce al principio. Es decir que el coche fúnebre, el ataúd y la ballena se confunden. Starbuck parece captar el hechizo y la maldición de Ahab: “¡Mira! Moby Dick no te busca. ¡Eres tú quien la persigue, insensato!” Pero cómo escapar ya no a la insensatez que produce el odio y la venganza sino a algo más fuerte aún que precipita, no solamente a Ahab sino también a los otros tripulantes y que es la fascinación de sus propios ojos ante el objeto que, a lo largo del libro llaman desde distintas maneras, desde el demonio hasta el baluarte blanco y que no es más que ese resplandor que parece mirar desafiante, vengativamente, diabólicamente. Es como si todas las formas del animismo y la prosopopeya animaran al puro resplandor blanco de todos los sentimientos humanos. La cualidad maligna que lleva al explorador a contemplar sin anteojos hasta encegucerse “el monumental sudario blanco que envuelve la perspectiva tendida a su alrededor. La ballena era el símbolo de todas esas cosas. ¿Cómo puede asombrarte lector la ferocidad de esa caza?”

Ese es el final de Ahab donde Moby Dick deja de ser un signo y quizás no llega a ser esa condensación hecha símbolo para Starbuck. Ahab persiguió una blancura, una obsesión a la que une finalmente su destino precipitándose hasta la nadificación. Aún sabiendo que es una lucha inútil porque, como se dice, no se trata del combate sino del resplandor indestructible que va más allá de la vida y de la muerte: “¡Me precipito hacia tí, ballena, que todo lo destruyes sin vencer! Lucho contigo hasta el último instante; desde el centro del infierno te atravieso; en nombre del odio, vomito mi último hálito sobre tí. ¡Húndanse todos los ataúdes, todas las carrozas fúnebres en un foso común! ¡Y puesto que ni el uno ni el otro pueden ser míos, quiero ser remolcado en pedazos para seguir persiguiéndote atado a tu cuerpo, maldita ballena! ¡Así entrego mi lanza!”



LA BALLENA BLANCA

Luis Thonis

Este texto fue "leído" el 10 de julio de 1998 durante la presentación de la revista en el Centro Descartes.

Voy a referirme a **La Ballena Blanca** en tanto lector de revistas literarias, sin omitir la experiencia de haber participado en ellas. Algunas cosas que voy a decir son de corte polémico, por lo tanto, quien quiera cuestionar algo de lo que planteo, puede hacerlo, que será bienvenido. Siempre he pensado que la lectura de una revista literaria es distinta de la que se hace de un libro o de un diario. El rasgo más distintivo para mí es que uno puede transitar de un texto a otro - de géneros distintos - con una velocidad con la que nunca lo haría tratándose de los libros, ordenados causal o caóticamente en la Biblioteca.

Uno no se autorizaría a pasar de Melville a Pasolini, o de Cavafis a Baudelaire, por ejemplo, para mencionar autores que aparecen en números de la revista. No importa ahora lo que vincula a tales autores: no es necesaria una política o una tendencia de la revista para que uno evite establecer la conexión por sí mismo. Hay otra característica: uno no lee totalmente una revista literaria. No tiene que fingirse un lector exhaustivo. Esa entropía en la lectura a veces es exagerada. A veces, hasta se desconocen los trabajos publicados en la propia revista.

Tomo el primer número de **La Ballena Blanca**. Despierta mi atención un reportaje al traductor de Bernard Koltès, un autor teatral al que desconozco. Primera observación: los reportajes si tienen algún elemento propiciatorio son una segura lectura para una revista. El traductor despierta mi atención porque asegura que en su contexto, las piezas de Koltès dan un giro sobre el teatro de Brecht : ya no son los proletarios cuya conciencia de clase el teatro debe distanciar sino lumpenes que marginados del resto de la sociedad se matan entre ellos.

Me entero: a Brecht llegaron a interesarlo estos seres asociales. Pero hacerlo no sólo le habría causado problemas con el Partido, sino ante todo con su mujer, que a la disciplina stalinista sumaba su cocina. Se le pregunta a Müller, el traductor, acerca de la relación entre Koltès y Genet y responde que es más riguroso y áspero; Genet es más católico y más teatral. Más católico que el diablo imposible, me digo, y no creo estar de acuerdo cuando dice que Genet tiene necesidad de fasto y afectación para acercarse a la realidad. Eso es no entender nada de la función de la apariencia en Genet, olvidar ese montón de inmundicia que en **Les Paravents** es la piedra angular de toda construcción social. O creer que en Genet la apariencia- encarnada por el Obispo en **El Balcón**- es un elemento secundario respecto a la cruda realidad. Mejor habría sido preguntarse por qué Brecht, coherente hasta el final con la dialéctica, nunca escribió una obra donde en la Unión Soviética hubiera partidos democráticos de oposición, radios que alentaran el desarme junto a manifestaciones de pacifismo verde ante el uso de armas bioquímicas, sacerdotes que criticaran la religión del Estado y homosexuales que protestaran por sus derechos, además de innumerables huelgas de obreros y manifestaciones estudiantiles. Es cierto que todos estos elementos, comunes a la diversidad de las democracias, habían sido liquidados.

Me parece que el traductor habla de Koltès pero sigue pensando en términos de Brecht, aunque la esperanza ahora la encarna el lumpenproletariado.

En este número hay otras cosas, por ejemplo, Melville. Disentí hace años del “preferiría no hacerlo” en la versión de Deleuze en **Literatura y Clínica**, antes de leer el libro, Es a propósito de su lectura de *Bartleby*, a la que no niego interés.

Yo leí el “prefería no hacerlo” no como enunciación de no sé qué lengua extranjera- común a la concepción de Deleuze de la literatura norteamericana como esquizofrénica en oposición a la literatura inglesa, rápidamente confinada a la neurosis- sino como enunciado suicida. El suicidio está en leer los enunciados existenciales- o factuales -como preferenciales.

Si a cada cosa que tengo que hacer- de donde brota lo factual- le añado la frase modal “preferiría no hacerlo” tengo necesariamente que morir. Porque puedo preferir a Barthes a Deleuze o la milanese al pollo pero si en cuanto a esto último prefiero no comer, necesariamente muero, con o sin menstruales flujos de por vida. Se trata de una preferencia paradójica, incondicional. Melville propone en un contexto puritano la vuelta de un nuevo Adán sobre la tierra. A veces en su adanismo se vuelve adamita. Pero a la ideología puritana - que va de la mano del sueño americano- del Adán inocente- sin pecado y sin Jesús- le da una vuelta de tuerca: Adán vuelve en cada uno de sus personajes pero sólo para ser asesinado o suicidarse. Luego, el puritanismo no sabe qué hacer con él; hay una impotencia de los testigos, hombres de derecho o religiosos: la Ley se les va de las manos, arrastrada por el maniqueísmo calvinista del Bien y el Mal. El Adán propiamente dicho es Billy Budd, el bello marinerito, que por un giro del destino se convierte en asesino del abominable Claggart que nunca deja de acosarlo con su odio. El Melville que presenta la traducción de Jorge Perednik, es el viajero de los lugares bíblicos que rodean Jerusalén y las ciudades levíticas que uno quiera imaginar. Lamento que Melville sea intolerante con los turcos. Me pregunto qué lugar ocupa Moby Dick en un discurso como el de Ahab, ese “patriota del cielo”, que no reconoce más ley que su Dios con el que firma un pacto perverso, capaz de hacer sucumbir a la tripulación en su odio obsesivo a esa criatura, que según el narrador, Ishmael, como el Dios de Moisés, no tiene rostro. Tal vez sea el de una salvaje inocencia, que se presta a todas las atribuciones y a través de la cual Melville retorna siempre a la primera luz del Génesis.

Paso, siguiendo con el primer número, de un sugestivo cuento de Graciela Schwartz, donde recorro una Venecia íntima, con vírgenes de espesas cejas y voces bajas de un encuentro mientras el agua golpea contra el musgo, a una nota acerca de Kavafis de Forster, traducida por Pablo Ingberg. Del mundo semítico paso a Alejandría; con sólo dar vuelta unas páginas soy cosmopolita antes de llegar a la esquina. Imagino Alejandría, la de las cientos de columnas, una ciudad absolutamente femenina y un personaje que se pregunta cómo amar una mujer en una ciudad así. Kavafis no me da una respuesta; hace resonar una pregunta: ¿puede un poeta griego sortear el mito? Algunos dirán: Kavafis es homosexual. Nada de eso. La homosexualidad de Kavafis, la de Gide, la de Genet, la de Gombrowicz, la de Pasolini, la de Virgilio Piñera, no tienen nada que ver entre sí. La homosexualidad típica es un invento progresista de sujetos que desconocen su deseo de ser curas. Por eso quieren que los curas tengan relaciones sexuales. Cuando ellos se entreguen, cedan, habrá una realización feliz de este valor supremo de la humanidad. Un lector de Sade está interesado en que no sea así.

Paso a la lectura de Lugones de Juan Bautista Ritvo. Es a propósito de **La Guerra Gaucha** de Leopoldo Lugones. En esta reflexión inusual, sobre un libro enterrado, afloran, citadas, el tipo de frases que volvió ardua su lectura: “La tarde se amodorraba en una calurosa luminosidad, cianurando el cielo”. Se agolpan en sucesiones arrolladoras.

Según Ritvo, Quevedo le ha transmitido a Lugones una fuerza disruptiva, discorde y centrífuga, que lo hace pasar a otra instancia que a diferencia de Quevedo no tiene unidad. Nunca Lugones me hizo pensar en Quevedo y el Poe que invocan los cuentos de **Las Fuerzas Extrañas** es demasiado esotérico para mi gusto. La magia no es en Lugones un recurso menos desesperado por el poder que el mito gaucho o la espada de Uriburu.

Reconozco, ese “patriotismo escolar y de escarapela”, que pone de manifiesto Ritvo - y que esa literatura poco tiene que ver, como prueba con tacto, con el circuito donde los gauchos **hablan**, desde Hidalgo a Hernández.

La gauchesca militarista y retórica de Lugones, no es ajena a su paganismo, que tomando como referencia a lo griego y lo romano, exigía que los ciudadanos fueran soldados. Él también buscaba un patriota del

cielo que pusiera por fin orden a la democracia naciente, mediocre, caótica y bastarda según él. Ese hombre no pudo encarnarlo Roca: de ahí su suicidio. Esto me lleva a mencionar el trabajo que publiqué en el tercer número sobre los modos de escribir la historia en la Argentina. El relato militarista, idealizante- en coexistencia con una poesía pomposa como la de Andrade-, fulgurante de oros y de héroes que despuntó hacia el centenario- sosteniéndose en el vacío institucional y una falta de historia- y que hará reposar la revolución de Mayo, extraviada de sus orígenes constitucionales, en la espada de Saavedra. En Hugo Wast llega al siguiente colorario: los militares no son parte de las instituciones sino que las instituciones existen a causa de los militares. Pongo el acento en el relato de Moreno sobre las invasiones inglesas de donde se desprenden tres modos de escribir la historia en la Argentina- López, Mitre, Groussac- y se extienden a nuestros días en una historia que coexiste con una dramática constitucional. Invito a que se se lea **La Misión del Congreso** para desmentir el revisionismo utopista que fraguó un Moreno jacobino: de serlo nunca habría escrito ese texto decisivo. Observo algunas consecuencias literarias de estos efectos; el esquematismo que sostiene la novela histórica donde reaparece la maldición escolar. Se trata de leer los encuentros entre la literatura y la historia, saliendo de los revisionismos, ya que más que una lectura de la historia se trata de una corriente de opinión, adversa a la escasa tradición republicana, la de Moreno y Alberdi.; así, un Carlos Ibaruren intentaba probar que la constitución era norteamericana. Eso fue en la década del veinte y culmina con el golpe de Uriburu y reaparece hoy en las publicaciones cuya línea puede sintetizarse en las palabras de Salvador Ferla: la democracia es una invención de los judíos.

La conexión que liga a autores diversos entre sí en **La Ballena Blanca** no es una conexión fuerte, ese tipo de soldadura rígida que delimita una política cultural de la cual ni las erratas se escapan. Lo que conecta a autores tan diversos es una aserción ligera e irónica que elude el dragón de la política cultural: la que se come a los nombres de autor o transforma a quienes escriben sus primeros textos en el catálogo de un prematuro mausoleo: tienen que reflejar a un escritor mayor para existir. La revista literaria puede ser un lugar de revelación: así Baudelaire conoció a Poe y Borges cuenta que descubrió a Kafka en una revista de expresionistas. Kafka era el único que no pertenecía a ese movimiento de vanguardia ni a ningún otro. Tales revelaciones son difíciles cuando mediante las pragmáticas ultracomunicativas todo efecto imprevisible está controlado de antemano.

Puedo decir algo de eso en tanto escribí en revistas literarias desde la década del setenta. Cuando uno no tiene un análisis del pasado inmediato del mundo cultural lo que hace es simplificar y comparar.

Podría extenderme y valorar las bondades de la democracia en comparación con los años de terrorismo de Estado: el hecho de poder circular sin riesgo por la calle habla de una diferencia abismal. Me pregunto, sin embargo, por qué las condiciones de palabra en la Argentina siguen siendo casi nulas. Cuando conocí a Hugo Savino me di cuenta de que la cosa no pasaba por las ideas o seguir una línea sino por compartir ciertos chistes con los que se ponía en jaque a la propia estupidez. Él no temía mi libertad, sonreía ahí donde los otros mostraban en su semblante la expresión ostensible en en las caras del libro oncenno de la **Odisea** y el sexto de la **Enéida**. El encuentro fue en la época de Malvinas. Vimos cómo convergían el antimperialismo de derecha y el de izquierda.

Se hablaba, ayer, de la guerra en los mismos términos que de un partido de fútbol, del mismo modo que hoy se habla del fútbol como sucedáneo de la guerra.

Me atrevería a hablar de la mano- no sé si del diablo- del almirante Lombardo- que le dio el mejor argumento al tacherismo a propósito del hundimiento del crucero *Belgrano* fuera de la zona de exclusión. Es sabido que el diputado laborista Tom Dayell intentó abrirle un proceso a la *premier* británica- “the most pernicious woman”, susurra Hamlet- por un acto que violaba las convenciones de la guerra en el mismo momento en que el almirante argentino declaraba a la televisión inglesa que si él hubiera sido el comandante del *Conqueror* habría hecho lo mismo. El gobierno repitió sus dichos hasta el hartazgo y la *premier* frenó la iniciativa de juzgarlo como acto criminal de guerra. Es algo que muestra a las claras las relaciones de cierto tipo de argentino ante las normas: la transgresión ciega, la fascinación por la fuerza que lo lleva a identificarse con el enemigo. Este último acto consuma patéticamente la doctrina de la seguridad nacional.

Las revistas que hacíamos y deshacíamos, los autores que vindicamos, tenían un aura de clandestinidad

y aventura: estaban en las antípodas de los poetas oficiales de algo.

Savino me habló de **Pobre Bélgica** hace más de una década. Ninguna revista podría publicar eso y menos la universidad donde la literatura se enseña contra los libros peligrosos. Cortázar, por ejemplo, cuya mejor producción fue en su época antiperonista- la maestría de sus cuentos- es una lectura beata de las que se promueven para que no se corrompan las juventudes con libros como **Epitalámica** de Murena. La peor literatura argentina está vestida de los clisés de **Rayuela**. La diferencia está en que Murena escribe el “mal” como pocos, sin ignorar con Molière que los hombres temen menos la condenación de Dios o la justicia que el ridículo. Las cosas que incomodan políticamente, - ayer objeto de devociones y que hoy examinadas se mostrarían ridículas-, quedan para mañana. Baudelaire se muestra como el escritor antisocial por excelencia. De su arte de la injuria no se salvan clericales, liberales, francmasones o socialistas. Va más allá del socialismo democrático de León Blum o de Jean Jaurés, anatemizado como peste negra por Lenin y por Stalin, que en 1932 instiga al comunismo alemán a coexistir con el partido nazi contra los socialistas democráticos. Del mismo modo, en la época del treinta los comunistas españoles y franceses caracterizan al partido Socialista como “social fascista”. Me refiero a ese tipo de sociedad prodigiosa que es isomorfa a una comunidad homicida y que suprime todo atisbo de oposición. Hay otra línea de lectura, en el Benjamin de **El concepto de historia**, cuando descubre que la socialdemocracia “ostenta ya los rasgos tecnocráticos que encontraremos más tarde en el fascismo”. Es un Benjamin poco citado; el que concluye que el fascismo estará siempre vigente hasta tanto su enemigo tome al progreso como norma histórica. Todo esto responde a un debate actual. Me pregunto si un discurso socialdemócrata puede ser a su vez fascista. Digo que sí cuando está estructurado como discurso del Bien. Y creo que gran parte de la hostilidad de Benjamin o Pasolini- continuadores sinuosos de Baudelaire ante la religión de la lámpara de gas- con los socialdemócratas está en que estos desconocen totalmente al arte, confinándolo a una tarea pedagógica.

En **Pobre Bélgica**, Baudelaire, ese antirrepublicano que participó en la insurrección del 48, capta en su génesis los rasgos de una comunidad a la que sólo le falta añadir un estado concentracionario, total, para hacer cuerpo con una policía sanitaria. Bélgica es la apoteosis del estilo gótico, puritano y oscurantista, al cual Américo Cristóbal en su introducción contrapone el estilo jesuítico. También se podría añadir lo inglés, vía De Quincey.

Sin embargo, creo que sería una muestra de provincialismo francés extender eso a toda la cultura belga, que ha dado pintores de relevancia. Si un belga realiza algo de valor en el contexto universal aparece como francés. Baudelaire huye de París, no sólo por su cultura sino ante todo por la persecución de sus acreedores si seguimos el notable libro de François Porché. Va a dar una serie de conferencias en Amsterdam y descubre que los belgas sólo piensan en patota, que no hay el más mínimo interés por la literatura ni por el prójimo. Lo único que salva es el vino y un poeta atípico con ese medio. Bélgica está siempre *deshabillée*. Las mujeres belgas son bellas, pero al ser totalmente naturales, le resultan espantosas al poeta.

Pobre Bélgica, sí, pero también pobres las vanguardias de los años setenta que, situadas ante la tradición de Auschwitz y la tradición del Gulag, optaron por cultivar la chinolatría. Pasolini, hombre de izquierda, con el que imagino hubiera tenido discusiones acerca de qué cosa es el marxismo, si no pertenece enteramente al siglo XIX- y de ahí sus siniestras realizaciones en el actual- y si como piensa Pascal el ateísmo está más próximo a la fe que a la indiferencia. Pongo en relación con **Pobre Bélgica** su nota sobre **Bolonia, ciudad consumista y comunista**.

Ahí entrevé la imagen de comunismo “realizado” con la consecuencia siniestra - la de toda realización del deseo - de que el conformismo es generalizado: una ciudad de perfectos pequeños burgueses. Hay otro punto donde converge con Baudelaire: nunca participaron en el linchamiento programado, en patota, de escritores; el ataque individual es otra cosa. Su actitud hacia los desheredados de todo los salva de la autorreferencia o el sectarismo.

Desde los setenta, la dialéctica de los relatos termina en Vietnam. El malvado imperialismo norteamericano permitió que se filmaran muchas escenas y mostró las lágrimas de las madres de los soldados. Ninguna noticia posterior a lo sucedido en Vietnam y Camboya luego del retiro yanqui. La verdadera masacre estaba en otra parte, mediante el exterminio todavía sin parangón que realizaron los soviéticos con los

camboyanos que no se adecuaron al modelo de campesino medio y la masacre del Ejército Rojo en el Tibet.

Jean François Revel ha presentado una imagen de la aniquilación de poblaciones y de monasterios por los guardias rojos: “Imaginemos que los nazis han destruido en Italia todos los edificios menos San Pedro de Roma, en Francia todas las catedrales y todas las iglesias salvo Notre Dame de París, conservadas sólo para probar el carácter calumnioso de los rumores de vandalismo; y tendremos la situación del Tibet”.

Así se ha “realizado” la revolución cultural china: utilizando las xilografías tibetanas y los textos sagrados de las tabletas como leña para calefacción.

Es el momento candente del *cierre de un ciclo*, donde sólo queda en pie una biblioteca para mostrarla intacta a la prensa internacional. Todavía se cita a Mao como mandarín del pensamiento, pasando por alto la política posterior al “gran salto” de 1954, omitiendo el lugar de los guardias rojos en el exterminio de toda “contradicción”.

¿Qué ha sido en el siglo actual la sublime idea de revolución- ayer planteada desde la etnomanía racista o desde una clase, heredera de la historia - que el proyecto de una comunidad de hermanos que pudieran obrar sin lenguaje, espejándose en una lengua única, que se asienta en los renovados ídolos de la raza y de la tierra y que reniega de la separación de la palabra bíblica?

Algo me da que pensar el ensayo de Alejandro Sosa Dias cuando diferencia entre la sociedad - como sistema de normas y prescripciones, posible de transformación- y la comunidad como aspiración dulce y mortífera a una palabra que no ponga en juego la división del sujeto y abra en la lengua una dimensión transferencial : ahí donde no se es resuena el crimen, lo no dicho que nos constituye como hablantes.

Una vía - la de la sociedad- se vincula con lo político- institucional-, la otra encuentra a lo teológico: las relaciones del verbo con la comunidad precisadas por un Benjamin.

Desde esa doble vertiente, me digo que si uno analiza lo acontecido en este siglo que termina, se trataría menos de dar con una historia de la mentira según Derrida sino de atravesar los delirios intelectuales del siglo.

¿Qué otra cosa ha sido, por ejemplo, el fervor inicial de un Foucault por la revolución iraní y el repudio de un Deleuze contra Soljenitsin, que muestra “la máquina de guerra” que estaba en juego, el mismo que padeció Derrida al poner como alternativa a la lengua china ante el logotricismo occidental ? A veces sólo puede hablarse de una acreditada estupidez.

A los delirios intelectuales que se refractan en la Argentina, hay que sumarles, hoy, el inescrupuloso realismo menemista, que no siempre hace carambola con ellos, pero fiel a la peor historia del peronismo, tiene sin ruborizarse en mano un cesto garantizado para la constitución con el objeto de perpetuar lo que su líder llamó la hermandad indestructible.

Hace dos décadas todo tenía que ser político. Después, bajo el Proceso, política era sinónimo de subversión. Hoy esa sola palabra suscita la devoción nostálgica por el pasado, complementaria del escepticismo actual, y se resuelve en la tendencia al oportunismo- donde la revolución tiene el lugar de un mito estético- en los intelectuales, que, educados en los silabarios del sesenta y el setenta - contaminados, a veces, por el nacionalismo resentido-, se niegan a analizar las consecuencias paralizantes que todavía tienen en una cultura famélica de tradición republicana.

Una revista literaria que no se formula como el reflejo de lo ya dicho por su tiempo, me invita a afirmar cierto pathos intransigente cuando se trata de articular la palabra en el cruce de las lenguas y las historias, nunca del todo dichas, porque en los anales de nuestra credulidad, lo que vagamente llamamos cultura, las tentativas más audaces de transmisión, han tenido lugar desde el rechazo.



La Ballena Blanca

LOS GATOS

Marcos Montes

Nació en Adrogué en 1967. A los dieciocho años ingresó en la facultad de Ciencias Veterinarias, al tiempo que incursionaba en la música y la actuación. Su pasión artística prevaleció por sobre la primera, y se dedicó de lleno a su formación, con reconocidos maestros de Buenos Aires y New York. En la actualidad trabaja como cantante y actor, y colabora como crítico en la sección Cultura y Espectáculos del Bs As Herald.

A Goyo

En el viejo edificio de la calle Venezuela había doce departamentos en seis pisos. La terraza había sido anulada: por haberle puesto una membrana que tapaba las goteras, nadie podía salir a tender la ropa ni a tomar aire. La chica del 3° A, que tenía quince años, había ido a tostarse al sol una vez y se quedó dormida: como la membrana era plateada, daba reflejos que causaron quemaduras de segundo grado en casi todo el cuerpo. A partir de ese momento nadie más subió, aterrados de que se cerrara la puerta del lado de adentro, y quedaran librados a su suerte en ese desierto plateado y letal.

El cieguito González, que vivía en el 6° B, fue el principal damnificado. Tenía dos gatos machos que usaban la terraza como plaza de juegos, hasta que un día la puerta se cerró para siempre. Aclararé algo: en el edificio habían prohibido tener animales domésticos. Los que ya los tenían antes de esta resolución, podrían mantenerlos, pero no se adoptarían nuevas mascotas. González tenía sesenta y cinco años, y sus acompañantes vivían con él desde hacía diez. Los quería como si fueran sus hijos pues, aparte de los gatos, vivía solo. El negro, más corpulento, se llamaba Perón; el blanco, de maullido dulce, Balbín. habiendo sido eterno testigo del furioso antagonismo entre peronistas y radicales, el viejito decidió honrar al fanatismo argentino con el nombre de sus mascotas.

El departamento 6° A estaba deshabitado. Lo mismo ocurría con casi todo el resto. Vivía el portero en Planta Baja, la chica de quince años con sus padres en el 3° A, y un médico que no ejercía y sólo daba conferencias, en el 4° B. Este era un hombre bueno, de mediana edad, parco en su expresión, que estaba casi siempre de via-

je por la naturaleza de su trabajo. González lo apreciaba y se hacía atender por él mientras permanecía en Buenos Aires, ya que sufría frecuentes caídas por ser ciego. Pasaban juntos las fiestas de Navidad y Año Nuevo: los hermanos del médico vivían en el exterior.

El portero Almada, por el contrario, era un hombre hosco y reacio hasta para realizar las tareas que le correspondían. Aunque los discapacitados despertan misericordia en el más indiferente, a él no se le movía un pelo por González. Cuando se acercaba a la puerta, no se la abría, y si el felpudo estaba arrugado -una arruga era una trampa fatal para el viejito- no lo alertaba. Lo detestaba por sus gatos. Varias veces le golpeó la puerta a la mañana, cuando barría los pasillos.

-¿Quién es?

-Almada.

-Espere, ya llego, señor Almada.

-Acá hay olor de los gatos, González.¿Qué pasa?¿No limpia?

-¿Olor?¿A qué?

-A pis de gato.

-Y... puede ser... como ahora no los puedo llevar a la terraza, tienen que hacer en un tachito que tengo en el baño.

-¿Y si se quejan los vecinos, yo qué hago? Por algo no se puede tener animales en el edificio, ¿ve? Ya le dije varias veces que los tenía que sacar.

-¿Pero los vecinos se quejaron?

-No. ¿Pero y si se quejan?

-Bueno, cuando se quejen me viene a avisar. Buen día, señor Almada.

-Mire, yo también vivo en el edificio, y a mí me

molestan -decía el portero mientras trababa la puerta con un pie, impidiendo que el viejito la cerrara-. Si Ud, por ser ciego, tuviera un perro que lo ayudara a caminar por la vereda, vaya y pase, me lo agunto. ¿Pero dos gatos, para qué? Con el olor que dan.

-Bueno, señor Almada, si quiero comprarme un perro, le iré a pedir consejo, pero mientras tanto, y aunque a Ud le moleste, pienso quedarme con los gatitos. Ahora déjeme cerrar, por favor. El portero era de carácter violento: en un segundo, la sangre le bullía y con el rostro color granate, le pateaba la puerta.

-¡Vas a ver, tarado, voy a conseguir la firma de quien sea para sacarte esos gatos! -la discapacidad del viejito parecía volverlo aún más irascible- ¡No te creas que por ser ciego vas a hacer lo que se te cante, sin pensar en los demás! Los encuentros se desarrollaban siempre así. El ciego lo llamaba "señor Almada" y el encargado, al comienzo le decía "González", mas luego pasaba a tutearlo, en un raptó de furia.

Los gatitos, mientras tanto, comenzaban a sufrir la imposibilidad de acceder a la terraza: se pusieron gordísimos y dormilones, no saludaban a González cuando entraba a la casa, y se encaprichaban como nenes si se les cambiaba la marca del alimento balanceado. Por más que el viejito se esforzara, no había manera de engañarlos; sólo aceptaban el que tenía el mayor contenido graso. Preocupado por su estado de salud, los llevó al veterinario. Este fue categórico: comer sólo pescado entero, y mucho ejercicio a la mañana y a la tarde.

Volvió González como pudo: en la mano derecha el bastón blanco y una bolsa de tres kilos de pejerreyes; en la izquierda el canasto donde gritaban los dos gatos, aterrados por el ruido de la calle. Para ejercitarlos, compró pelotitas de goma blanda, que contenían cascabeles en su interior. La gimnasia era así: a las seis de la mañana y a las cuatro de la tarde tiraba una pelotita por la escalera, y Balbín la perseguía. Luego arrojaba la otra y detrás salía Perón. Como la escalera envolvía el tubo del ascensor, como una escalera caracol, las pelotitas repiqueteaban con sus cascabeles y llegaban hasta la planta baja antes de que los gatos obesos las alcanzaran. Una vez que las atrapaban, volvían a subir, pero muy lentamente, porque ascender cuesta el doble de trabajo. El tintineo no acababa. Aunque esto se pueda imaginar como la peor provocación para

el portero, él decidió no actuar y soportó los cascabeles, pero en cuanto veía a uno de los gatos lo corría para patearlo. Sin embargo, a la semana, el viejito volvió a abrirle la puerta.

-¿Sí, señor Almada?

-Un gato ensució el palier.

-¿Cómo dice? ¿Qué hizo?

-Un sorete, González.

-Ah... entonces fue Balbín, porque hoy no hizo en el tachito, y además tardó en subir. Yo pensaba ¿dónde se quedó? Porque ahora están haciendo un ejercicio, quizás lo notó...

-Abajo le dejé papel de diario para que lo limpie usted. -lo interrumpió el portero, y se metió en el ascensor. Para complicarle las cosas, lo trabó en la planta baja y González tuvo que usar la escalera.

Perón y Balbín se adaptaron rápidamente al cambio de dieta, y consumir pescado los volvió enérgicos y desesperados. Cuando oían llegar al dueño, maullaban como locos y revisaban las bolsas que traía, buscando el pescado crudo. Un muchachito que hacía arreglos en el edificio y que pescaba en la costanera como pasatiempo, le regalaba al ciego los dientuditos y las tarariras chicas, que no servían para cocinar. Los dejaba en la puerta del departamento. Corría enero y hacía calor; a veces el hedor se hacía insoportable y los gatos, al sentirlo, gritaban todo el día. La tercera vez que ocurrió, se presentó Almada con un papel en la mano, que le hizo tocar al viejo.

-¿Ve esto?-preguntaba el portero, en un juego de palabras macabro-, bueno, es una denuncia policial, ¿ve? El matrimonio del 3º, el doctor del 4º, y yo lo denunciamos por los gatos que ensucian el palier, nos despiertan a las seis de la mañana con los cascabeles, y llenan el edificio con olor a pescado muerto. Mañana a las ocho, óigame bien, viene un abogado a mi casa. Lo espero allí.

Lo de la denuncia era mentira, el papel era un papel cualquiera, pero lo quería asustar. Era un recurso infalible: aprovecharse de la discapacidad del otro, que no podía probar lo contrario, le aseguraba la victoria. Es verdad que el consorcio autorizaba la permanencia de esos gatos, pero él estaba dispuesto a modificar esa situación sí o sí. Mañana a las ocho le diría que el abogado no podría ir pero que había llamado para confirmar que las acciones legales seguían su curso y que sería muy fácil revocar la deci-

sión del consorcio. Así planeaba seguir inventando mentiras todos los días, haciéndole la vida imposible si fuera necesario, hasta que el viejo, torturado, se deshiciere de los gatos por cuenta propia.

González se quedó inquieto con lo de la denuncia. Pensó que quizás se había excedido esta vez, con los cascabelitos y los pescados. Y si era así.. bueno, ¿qué otra cosa podía hacer? ¿Cómo podría explicarle al abogado lo que esos gatitos significaban para un viejo ciego, que no tenía familia? Dormían con él, se levantaban juntos. Si el sol entraba por la ventana del living y éste estaba calentito, se sentaban los tres sobre la alfombra; el viejito hacía trabajos de cestería y ellos jugaban con las varitas de mimbre que daban nerviosamente, de un lado a otro. Si el día era lluvioso, maullaban tristemente: entonces él se sentaba en la mecedora y los recostaba sobre su regazo, donde ronroneaban y se sentían protegidos. Imaginaba que estas costumbres provocarían en el abogado nada más que una sonrisa piadosa, que disimulaba un profundo desprecio, quizás ascō. Aunque no le gustaba importunar, llamó por teléfono al médico del cuarto piso, su único amigo, sabiendo que estaba en Buenos Aires. Aún no podía convencerse de que él también lo hubiera denunciado. Esperó, pero nadie contestó. Para recibir un consejo, una palabra tranquilizadora, intentó comunicarse con un conocido de la biblioteca para ciegos, pero tampoco se encontraba en casa. Muy ansioso, fue a su cuarto a buscar la pastilla para dormir. Aún no sabía cómo se defendería ante el abogado.

A la mañana siguiente no bajó. No abrió la pueta en todo el día. El muchacho dejó los pescados en el umbral y tocó el timbre, pero el viejo no le contestó. Dos días más tarde, los gatos maullaban desesperados por el olor del pescado que se pudría en el pasillo. El portero, sospechando algo malo, usó su llave para abrir el departamento. Había subido con el médico del 4° B. Encontraron al ciego acostado sobre el piso, boca arriba, con una mano sobre el pecho. Había muerto de

un infarto hacía tres días, según el doctor. Por el cálculo de las horas. Almada supo que fue después de la amenaza. El médico lo revisó, lo acostó en la cama, y dijo, profundamente conmovido:

-Yo ahora debo irme, Almada, tengo una conferencia que no puedo cancelar. Le pido que a los gatos los deje aquí, yo los voy a cuidar. Es lo menos que puedo hacer por el pobre viejo, encargarme de sus compañeros, lo que más quiso. Fíjese que tiene la ropa llena de pelos, han estado encima de él todos estos días, sin abandonarlo.

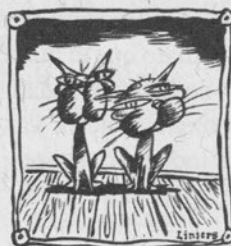
Almada asintió. Hizo la denuncia, retiraron el cuerpo, y él llevó los dos gatos a la portería. Estaban medio dormidos pues, después de ayunar durante tres días, habían arremetido contra el pescado abandonado en la puerta, comiéndolo todo de una vez, mientras Almada y el médico revisaban al viejo.

Le resultó más fácil de lo que esperaba sumergirlos en la bañadera llena de agua. Casi no lucharon, tan agotados estaban. Con la escoba los sostuvo en el fondo, impidiendo que se movieran, hasta que no salieron más burbujas. Los metió en una bolsa de residuos y los sacó a la calle.

A las seis de la tarde estaba pintando un cartel de chapa en el palier del edificio. Era para poner en el departamento del ciego, que se iba a alquilar. El doctor entró apurado. Traía dos bolsas de alimento balanceado para gatos. Se lo veía jovial, y parecía entusiasmado. Detrás de él, un muchacho entraba dos canastitas de mimbre con almohadones adentro.

-Mire todo lo que tuve que traer para los gatos. ¡Cuánta cosa! Hace tanto que no tengo animalitos... -dijo, como un nene; luego preguntó ansioso- ¿dónde los puso?

-Se escaparon los dos -mintió Almada-. Es increíble. Un minuto que quedó la puerta abierta y se fugaron. Yo siempre lo digo, pero nadie me quiere escuchar: no hay nada más ingrato que un animal -sentenció.



La Ballena Blanca

LA GRACIA DEL LECTOR CRÍTICO: NALÉ ROXLO Y EL *ULYSSES* DE JOYCE

Víctor Pesce

a J. Laforgue en el hilar
a J. Lafforgue en el ILAR

Conrado Nalé Roxlo (Argentina, 1898-1971), sobrino del uruguayo Carlos Roxlo y escritor múltiple, se hizo inmediatamente conocido a partir de su primer libro de poesía *El grillo* (1923), con el que obtuvo el premio del concurso de la editorial Babel el mismo año, de un jurado compuesto por Capdevila, Lugones y Arrieta, y el espaldarazo indudable, cuando Leopoldo Lugones dio noticia de su llegada mediante un artículo en *La Nación* titulado “Albricias poéticas”. De ahí en más, puede aducirse, el sonoro insecto del poema que abre el libro, ocupa el parnaso nacional con obstinado ritornelo por derecho escrito, y parece secundar todo el tiempo (casi) en igual espacio musical y escolar a “El hornero” lugoniano (*El libro de los paisajes*, 1917). Esa insistencia del verso le llamó la atención (cuándo no) a cierto Borges, para la ocasión naturalista, al señalar en una manera de argumento *ad hominem*: “Yo no sé. Por ejemplo, él dice: ‘Es este cielo azul de porcelana/ es una copa de oro el espinillo/...’ Usted ve que lo sé de memoria. Ahora, yo no creo que a un grillo las cosas naturales le parezcan artificiales. De modo que la idea de que un grillo pueda pensar que el cielo es de porcelana y que un árbol es de oro, es una idea totalmente ajena a los grillos. (...) Además, si un corazón es sencillo, no puede ser eglógico, que es una palabra de diccionario”. Sin embargo, no al extremo de dejar de reconocer algún misterio en la persistencia, puesto que “yo creo que más allá de mi juicio, de mi opinión, que es meramente intelectual, sin du-da hay algo en ese soneto. Porque si no, ¿por qué perdura en mi memoria y en la memoria de todos los argentinos?” (Borges, 1982, 295).

Por lo pronto, en 1924 la fama conseguida le sirve a Nalé para, entre otras cosas, conocer a Natalio Botana (Uruguay, 1888-1941), fundador de *Crítica*, tal vez el diario “amarillo” por excelencia: Encuentro significativo, ya que como dirá posteriormente: “toda mi vida mientras Natalio Botana vivió trabajé en *Crítica*” (Nalé Roxlo, 1978, 176). Y a la vez, va a formar parte también de la redacción inicial de la revista *Martín Fierro*, paradigma de las expresiones de la vanguardia estética argentina, compartiendo con los otros jóvenes “martinfierristas” el canon que busca instalar la “nueva sensibilidad” en la trama que proponen los modernos medios de comunicación masiva, y los novedosos rasgos técnicos de los procesos de urbanización que entonces soporta Buenos Aires. Respecto a lo cual conviene, más allá de los estudios dedicados a la cuestión, no olvidarse del manifiesto, en uno de cuyos párrafos se dice que “*Martín Fierro* ve una posibilidad arquitectónica en un baúl ‘Innovation’, una lección de síntesis en un ‘marconigrama’, una organización mental en una ‘rotativa’...” (*Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*, 1995, 25); es decir, como lo rememoraré uno de los integrantes más visibles, que la “gente que escribe, por desligada que se considere a sí misma de lo inmediato, por ser otras sus preocupaciones predominantes, cada mañana lee los diarios, y queda imbuida de *lo que pasa*. En modo peculiarísimo aconteció eso con el público y los colaboradores de MARTIN FIERRO, cuya constante preocupación fue de índole temporal: *estar al día* era cuestión de vida o muerte...” (González Lanuza, 1961, 14). Por supuesto, ¿hay algo más inmediato que el diario, que “vive al día”, como se dice?, ¿qué, más “nuevo” que la noticia? Ese es el pan de la modernidad (que no se pide, del que nadie queda sin comer, por otra parte), la “organización mental” de la vanguardia y su público. Incluso, la jerga periodística dispone de una palabra que es todo un concepto: “primicia”, significante aconsonantado que desdeña pasado y porvenir, *flash* que informa de súbito lo informe, prontamente desalojada por

otra primicia. Los diarios de ayer no sirven, los de hoy caducan rápido. Nada más imposible que una noticia que no ocurrió, nada más “viejo” que una ocurrida. (Vaya novedad).

A pesar de ello, hay que decir que Conrado Nalé Roxlo no permaneció fiel a tal fervor juvenilista sin vacilaciones, por lo menos en sus dichos distantes. En el libro que reúne una selección personal de algunas colaboraciones periodísticas expresará, dirigiéndose al lector: “Los presentes ejercicios literarios, nacidos en el apresuramiento periodístico, podrían ser la historia de mis simpatías y diferencias, como diría Alfonso Reyes. No me parece honrado tomarme la ventaja de señalarlas. En que el lector las descubra en la deformación humorística, que es la razón de ser del *pastiche*, está mi riesgo” (Nalé Roxlo, 1943, 7). Y en el libro de memorias póstumo, paradójicamente anticipado por medio de entregas semanales en el diario El Mundo, en 1959, escribirá: “Carezco de vocación y aptitudes para el periodismo, aunque es la galera en que he remado siempre (...) Tal incapacidad nace de un profundo desapego por la actualidad, cuya consecuencia natural es que nunca estoy informado de lo que ocurre, y de algo más grave quizá. No obstante haberme especializado en la imitación de estilos, jamás he podido aprender el periodístico (...) Nunca podré escribir precipitación fluvial por lluvia, como es de rigor, ni contar que en el crimen que se produjo por cuestiones del momento, el asesino extrajo un revólver de entre sus ropas, pues no me cabe en la cabeza -mal conformada, indudablemente- que alguien pueda suponer que lo sacó de un cofre rococó que le llevaba un paje en un cojín de seda carmesí, pongo por caso” (Nalé Roxlo, 1978, 13). Reflexión parcialmente desmentida en la Nueva Antología Apócrifa (cfr. *infra*).

Pastiches et mélanges en el diario *Crítica*

Nalé Roxlo no firmaba “A la manera de...”, su columna de Crítica, con su nombre, sino con el seudónimo de “Algo por Alguien”. La columna apareció casi siempre el día viernes, en la sección “Notas Varias”, generalmente en la página 12 del diario. La compartía con “Carlos de la Púa” (seudónimo de Raúl Carlos Muñoz y Pérez o Carlos Muñoz del Solar), quien titulaba sus notas “Tipos Pintorescos”, y con “Piolín de Macramé” (seudónimo del médico y escritor Florencio Escardó), que las encabezaba con “¡Oh...!”. La página incluía también ilustraciones humorísticas como “El Nuevo Rico”, por Héctor, o “La Risa va por los Barrios”, por Roberto, amén de los distintos dibujantes que ilustraban sus pastiches, que no le iban en zaga en afán caricaturesco, y en ese sentido reforzaban o contribuían a perfeccionar el efecto “paródico” de la escritura, más allá de su (relativo) valor autónomo, constituyendo los dos aspectos un objeto muy valioso precisamente por su entramado, en el que es muy difícil deslindar lo totalmente otro entre lo icónico y lo textual, dado el nivel de cooperación existente.

El corpus que manejamos permite algunas aproximaciones (precarias):

1) Conrado Nalé Roxlo comenzó a publicar su columna de “Algo por alguien”, el 24 de diciembre de 1932; dicha aseveración se deduce de la publicada con el título de “En el 4to. Aniversario de ‘Algo’”, cuya temática está dedicada a conmemorar la Navidad, el 25 de diciembre de 1936, y en la que pide disculpas al lector por no dedicarse a imitar a Dickens.

2) A partir de ese 24 de diciembre de 1932, apareció todos los días restantes del mismo año, en diversas páginas del diario, es decir sin un lugar fijo, bajo el título general de “Filosofícula”. Esta situación se continuó (casi con certeza) hasta bien entrado el año 1935, aunque en días más espaciados. Es recién en este último año, cuando van a delinearse sus experimentaciones “paródicas” con algún grado de continuidad, sin desprenderse del título arriba mencionado. “Filosofícula” remite a su vez a un libro de Leopoldo Lugones de 1924, que reúne relatos y aforismos. La señalización paratextual de “Filosofícula” habla del tono “moralizante” de estos textos (llamémoslos) primerizos de “Algo por Alguien”. Y el hecho de que haya ido aceitando el mecanismo humorístico por la vía del *pastiche*, hasta llegar a la sofisticación de ese recurso a partir del año 1936, habla al mismo tiempo del magnánimo laboratorio de escritura que era el diario Crítica por esos años.

3) El recurso del “*pastiche*” lo aplica Nalé a una clase variada de discursos, no particularmente al literario, como podría pensarse teniendo a la vista sólo la Antología Apócrifa en sus diferentes versiones. Por ejemplo:

a) “Contribución al Estudio de la Distribución Geográfica de la Rabia no Epidérmica en la Ciudad de Buenos Aires. (A la manera de una Tesis de Doctorado)” [sábado 20/7/1935].

b) “Sangre Nativa o el Cojinillo del Destino. (Novela radiofónica a la manera de Andrés González Pulido)” [sábado 10/8/1935]. Cabe señalar que el radioteatro de la compañía “Chispazos de Tradición” de González Pulido, fue uno de los más exitosos radioteatros de temática “gauchesca” de la época.

c) “Disertación sobre la Cultura. (Discurso Pronunciado por la Distinguida Educacionista Señorita Italia Migliavacca, en un Acto Escolar)” [viernes 30/10/1936].

d) “¡Oh, las Camisetas! (A la manera de Piolín de Macramé)” [viernes 8/5/1936]. Su propio compañero de página, que le contestará el viernes siguiente con “¡Oh, ‘Alguien’!”

4) O, en relación al punto anterior, la vuelta de tuerca que supone la transformación de “La Historia de Marcelino” [viernes 2/12/1938], sobre la conocida estrofa popular: “Marcelino fue por vino/ rompió el jarro en el camino/ Pobre jarro, pobre vino/ ¡Pobrecito Marcelino!”, y donde el texto se articula alrededor de la pregunta acerca de la identidad de Marcelino. Los viernes inmediatamente posteriores, en una decidida apuesta a la constancia del lector, Nalé desplegará un complicado juego de erudición a partir de la misma historia y su personaje, para transformarla según el hipotético caso de que distintos autores o estilos la hubieran tratado: “Vida, Muerte y Gloria de Marcelino. (A la manera de los romances populares)” [viernes 9/12/1938]. “Marcelino o el Atavismo. (A la manera de Emilio Zola)” [viernes 16/12/1938]. “La Navidad de Marcelino. (A la manera de Carlos Dickens)” [viernes 23/12/1938]. Y finalmente “Marcelino y el Jarro Maravilloso. (Cuento para niños a la manera de Hans Cristián Andersen)” [viernes 30/12/1938].

Estas experimentaciones periodísticas serán seleccionadas por Conrado Nalé Roxlo con vistas a la publicación en libro, privilegiando, como se notará, la imitación de estilo de reconocidos nombres de la literatura universal y nacional, tal vez por considerar que las otras clases de “pastiche” eran muestras demasiado evidentes del “apresuramiento periodístico” de que habla, como ya se dijo, al comenzar el libro. La primera edición de la *Antología Apócrifa* (Librería Hachette, S.A., 1943) incluye los siguientes autores imitados humorísticamente (la españolización de algunos nombres de pila registra un uso de época): Miguel de Unamuno, Luis de Góngora, G. Bernard Shaw, Los Cuentistas Rusos, Ramón del Valle Inclán, José Ingenieros, Evaristo Carriego, Carlos Dickens, R. Gómez de la Serna, Pablo Neruda, Enrique Heine, Jules Laforgue, Jerome K. Jerome, Santiago Rusiñol, Carlos Baudelaire, Octavio Mirbeau, Rudyard Kipling, Federico García Lorca, León Tolstoy, James Joyce, Rubén Darío, G.H. Chesterton, Mark Twain, Pío Baroja, Héctor Pedro Blomberg y Arturo Conan Doyle.

La segunda (Emecé, 1952) agrega: W. Somerset Maugham, Alejandro Dumas, Jorge Luis Borges, Gabriel D’Annunzio, Carlos Guido y Spano, Víctor Hugo y Julio Herrera y Reissig. A estas selecciones se le suma *Nueva Antología Apócrifa* (Compañía General Fabril Editora, S. A., 1969), que incorpora a Roberto Arlt, Oscar Wilde, Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones, Fedor Dostoievsky, José María Gabriel y Galán, Eugene Ionesco, Gustavo Adolfo Bécquer, Carlos de la Púa, Vargas Vila, Ramón del Valle Inclán (otro pastiche), Eugenio Sue, Arturo Capdevila, Ponson du Terrail, Vital Aza, J. K. Huysmans, Francisco Luis Bernárdez, Paul Feval, Eugene O’Neill, Almafuerte, Luis de Val, Enrique Jardiel Poncela, Horacio Rega Molina y (única imitación de discurso no literario, sí periodístico: la nota necrológica) “Sic Transit Gloria Mundi, a la manera de Los diarios de mi pueblo”. Pero ninguna de estas selecciones para libro posee la referencia precisa del lugar y fecha de su publicación original. El 21 de marzo de 1969, se representan en el teatro Candilejas recreaciones (de las recreaciones) de la *Antología Apócrifa*. Hecho curioso, por-que remite, o semeja confirmar si se nos concede la audacia, a uno de los posibles rasgos originarios (si bien nebulosos) de la “parodia”: “En el siglo X, el enciclopedista bizantino Suidas había afirmado más rotundamente que la parodia consiste (...) en ‘componer una comedia con versos de una tragedia’. Pasando de lo dramático a lo narrativo, la descripción de Escalígero presenta la parodia como un relato cómico compuesto, mediante las modificaciones verbales indispen-sables, con versos de una epopeya. Así habría nacido la parodia, ‘hija de la rapsodia’ (o quizá de la tragedia) en el mismo lugar de la recitación épica (o de la representación dramática), y de su mismo texto, conservado, pero ‘invertido’ como un guante” (Genette, 1989, 25).

Se ha señalado el significativo campo de lectura que conformaron las décadas del ’20 y ’30, y que “la mitad del efecto humorístico depende fundamentalmente de la existencia de un receptor apropiadamente informado sobre las características básicas del material escogido por el autor. De otro modo la búsqueda

de un efecto cómico, a partir de la estilización o la magnificación mimética de los rasgos temáticos o estilísticos de la fuente original, se transforma irremediamente en un puro gesto críptico y autorreferencial, cosa que no parecía ocurrir con los populares textos de Nalé” (Rivera, 1994, 246-247). Podemos añadir que Nalé Roxlo tuvo muy en cuenta este papel destacado del lector, o su “competencia enciclopédica” (Eco, 1981), primero en la práctica periodística, probablemente también con su amplio criterio de empleo de la transformación textual (diferentes discursos, diferentes lectores), sin dejar de lado aquí la consideración (por qué no) de la posible indiferencia “consentidora” de Natalio Botana hacia un espacio extremadamente lúdico y no comprometedor del éxito del diario, indiferencia por cierto algo escandalosa hoy en día; segundo, cuando cribó esa misma práctica para llevarla al terreno del libro: “En que el lector las descubra en la deformación humorística, que es la razón de ser del *pastiche*, está mi riesgo.” (Nalé Roxlo, 1943, 7).

Por lo demás, volviendo al enunciador, sus situaciones y enunciados, tampoco se puede obviar que el “tiempo periodístico” (casi una semana entera) del que dispuso Nalé para elaborar sus imitaciones es notablemente más permisivo que el que sobrellevan otros segmentos del periodismo “diario”, a pesar de que él diga que el “apresuramiento periodístico” los produjo: “Ninguno de estos entretenimientos fue escrito con el modelo a la vista. Así, más que el estudio minucioso de estilos y espíritus, son la estilización del recuerdo dejado en mí por lecturas que a veces se remontan a la adolescencia; lo que la memoria salva según nuestras preferencias profundas y con frecuencia inconscientes, los rasgos que más me impresionaron de un autor en determinado momento” (Nalé Roxlo, 1943, 7). Gran lector, sin duda, como se presentaba Borges, gozó de las bondades (algo del orden del cliché periodístico irremediamente se colará en éste escrito) toda vez que “los directores de los muchos diarios en que trabajé me dejaron un rincón tranquilo, al margen del comentario de actualidad y de las noticias donde dejar volar mis fantasías y soltar mis ocurrencias. Así nacieron muchas páginas que después pasaron al libro” (Nalé Roxlo, 1978, 13). Páginas que pasaron (casi con seguridad) sin grandes modificaciones al libro.

Nuestro lector habrá reparado en el uso indeciso, marcado entre comillas (ahora también), de los términos “parodia” y “pastiche”. Nalé suscribía sin más, como todo el mundo, la extendida definición francesa original de *pastiche*: imitación, plagio, remedo; coincidente en rasgos generales con la definición de “parodia” en español: imitación burlesca de una obra literaria seria, por extensión toda imitación burlesca, y que ha llevado entre otras consecuencias a que se traduzca de modo similar “pastiche” por “parodia”. Gérard Genette dedicó un libro imprescindible a despejar esta confusión en Francia. Su clasificación aclaratoria merece citarse: “Así pues, propongo (re)bautizar *parodia* la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación (...); *travestimiento*, la transformación estilística con función degradante (...); *imitación satírica* (...) el pastiche satírico, cuyos ejemplos canónicos son *A la manera de...*, y del cual el pastiche heroico-cómico es una variedad; y simplemente *pastiche* la imitación de un estilo sin función satírica (...). Finalmente, adopto el término general de *transformación* para subsumir los dos primeros géneros, que difieren sobre todo en el grado de deformación infligido al hipotexto, y el de *imitación* para subsumir los dos últimos, que sólo se diferencian por su función y su grado de intensificación estilística” (Genette, 1989, 37-38). Todavía más, pues es necesario distinguir dos maneras de no ser satírico: “una, de la que resultan manifiestamente las prácticas del pastiche o de la parodia, apunta a una especie de puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlona; es lo que llamaré el régimen *lúdico* del hipertexto; pero hay otra, a la que acabo de aludir al citar por ejemplo el *Doctor Fausto* de Thomas Mann, y a la que bautizo ahora, a falta de un término más técnico, su régimen *serio*” (Genette, 1989, 40). Con lo cual incorpora una tercera categoría, la de las transformaciones e imitaciones serias. Somos conscientes de que en Argentina se requiere análogo proyecto de “saneamiento de la situación verbal”, tarea que naturalmente no vamos a llevar a cabo nosotros ni acá ni allá. Queremos sí traer a colación, desde otro punto de vista (el del que mira la decidida instalación de los procedimientos intertextuales en la escritura literaria, que conforma algo así como un círculo vicioso), una cita de Proust, quien defendía su trabajo mimético por “la virtud purgativa, exorcizante, de la imitación. Cuando acaba uno de leer un libro, no sólo quisiera seguir viviendo con sus personajes, con la señora de Beauséant, con Frédéric Moreau, sino que hasta nuestra voz interior que se ha disciplinado durante toda la lectura para seguir el ritmo de un Balzac o de un Flaubert,

querría seguir hablando como ellos. Hay que dejarla hacer por un momento, dejar que el pedal prolongue el sonido, es decir hacer una imitación voluntaria para poder después de ello, volver a ser original y no hacer durante toda la vida imitaciones involuntarias” (el subrayado es nuestro) ⁸.

Resulta sumamente trabajoso por ahora (quedará para un desbroce que habrá que hacer) ejercitar una clasificación sobre lo que Nalé llamó “pastiches”, de allí que para entendernos rápidamente hayamos utilizado el término más o menos genérico de imitación de estilo, al que por otro lado también recurrió el escritor ⁹. Huelga decir que muchos de los “pastiches” comparten por lo menos dos de las categorías arriba citadas. Baste decir respecto a esta situación lo que Genette (una vez más) dice de Proust: “El régimen se escalona desde el más satírico al más admirativo. Pero es muy característico que ninguno de estos autores haya suscitado en Proust una condena o una crítica de su singularidad estilística” (Genette, 1989, 122). Dicho de otro modo: el humor de Nalé Roxlo es, con gradaciones, bauticémoslo compasivo, como ya se ha observado en otro lugar, al revés, por ejemplo, del de su amigo Roberto Arlt ¹⁰.

El *Ulysses* de Joyce en Argentina

La imitación de Nalé: “El Puzzle de la vida. (Capítulo de una novela a la manera de James Joyce)”, apareció publicada en Crítica, el viernes 26 de febrero de 1937, en la página 12, acompañada de una caricatura de Joyce hecha por Sorozábal, que retrata al irlandés sin un ojo, enfatizando sus dificultades visuales. El escritor la recogerá en la primera edición de la Antología Apócrifa, pero sin la señalización taxonómica o architextual de “Capítulo de una novela”.

En primer lugar, hay que mencionar que la primera traducción integral del Ulysses (1922), es la que lleva a cabo José Salas Subirat (Editorial Santiago Rueda, Bs. As., 1945). Pero, como se ha expresado con alguna frecuencia, no es necesario que una obra esté traducida en su totalidad para que se inicie la recepción en otra lengua. Puede haber fragmentos traducidos, citas, alusiones, rumores, etc. ¹¹ Es de público conocimiento que Borges se “adelantó”, entre nosotros, a traducir la última hoja del Ulysses¹²: “Soy el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce: país enmarañado y montaraz (...) Junto a la gracia nueva de las incongruencias totales y entre aburdeladas chacotas en prosa y verso macarrónico suele levantar edificios de rigidez latina” (Borges, 1994, 23 y 28) ¹³. En segundo lugar, cabe hacer notar que el “pastiche” de Nalé está desencadenado sobre todo no por las últimas páginas del Ulysses, sino por las primeras. Sin embargo, algo de lo subrayado por Borges se encuentra en él, en la medida en que (en parte) acaba por ser lo más evidente de la novela de Joyce aquello que “descubre” una (impactada) primera lectura.

James Joyce solicitaba un “ideal reader” para Finnegans Wake (1939), “Lectura para un lector ideal afectado por un insomnio ideal” (Eco, 1993, 120), y por de pronto ya había obtenido un “lector crítico” para el Ulysses, vale decir, aquél que muestra “cómo se las ingenió Joyce para crear muchas figuras alternativas en su alfombra, sin decidir cuál era la mejor” (Eco, 1992, 36-38). No de otra manera cabría apreciar a Nalé y su laboratorio de lectura-escritura: “crítica en acción”, como quería Proust ¹⁴, o como dice Barthes de los “pastiches” de Proust: “¿qué mejor testimonio de fascinación y de desmitificación que el pastiche?” (Barthes, 1976, 174). Con Marcel Proust, además participa Nalé Roxlo en una similar frecuentación de la lectura, que desde luego se convierte en el placer de leer como un acto de desprendimiento y de un moverse hacia otras dimensiones: “cuando leemos”, dice Proust en su ensayo “Jornadas de lectura”, “nos gusta siempre un poco salir de nosotros mismos, viajar” (Proust, 1975, 375). El “pastiche” es por lo mismo (inventemos un neologismo, como Barthes: la “ajenidad”) una cuestión carnavalesca: “el carnaval me había marcado para siempre, y sin duda de él nacieron mi afición a los seudónimos, forma literaria de la máscara, bajo la que me siento muy cómodo, y más aún mi gusto y aptitud para los ‘pastiches’, que me lleva no sólo a imitar los estilos ajenos, sino también las almas de los demás.” (Nalé, 1978, 41) Y si en Proust los títulos de los libros encontrados al azar despiertan en la madurez “reminiscencias” que llevan a lecturas de la infancia y a la infancia misma, en Nalé, podemos decir, el repetido asedio de un autor, por medio del “pastiche”, persigue recuperar “la sorpresa y el encantamiento de la primera lectura” (Nalé, 1978, 32), puesto que hay ciertos escritores que se saben de memoria por la relectura desde la adolescencia, y el “pastiche” es un modo (voluntario, según Proust) de despojarse de la fascinación que ellos ejercen, esto es, de desencantar, y así retornar

al “encantamiento de la primera lectura”. Viene al caso un gran poeta uruguayo: “Por aquella época yo imitaba, descarada e inocentemente, a Julio Herrera y Reissig, por quien sigo teniendo la misma admiración, pero más respeto. Me parecía entonces que cuánto más se acercaba a un poema suyo uno mío, más próximo estaba de la perfección” (Nalé, 1978, 143). Con posterioridad lo imitará en Crítica (“Cefalasia abismática. [A la manera de Julio Herrera y Reissig]”, viernes 20/ 3/ 1936), y en la segunda edición de la Antología Apócrifa, recuperará otro “pastiche” (no hemos podido identificar su fuente), “Desdenes póstumos. A la manera de Julio Herrera y Reissig”. Sin embargo, Nalé no trasladará el recurso intertextual humorístico a su poesía, como sí lo hizo Proust con su narrativa: “La parodia en sí misma, como medio para extraer la esencia de los personajes y darles carácter absurdo, fue uno de los principales factores de A la recherche.” (Painter, 1972, 163). Y no tan sólo por diferentes intereses de estrategia argumentativa, digamos, toda vez que se conoce que “A la búsqueda del tiempo perdido es la historia de una escritura.” (Barthes, 1976, 171). No por razones de género (muchos poetas lo desmentirían). Sino porque siempre (lo ha citado Luis de Paola) “he luchado por separar en mi obra literaria al humorista del poeta (...), pues no se me ocurriría nunca escribir versos mechados de humorismo” (Nalé, 1968, 34). Lo máximo que pudo permitirse, en cuanto a intertextualidad lírica, es un poema, que cita indirectamente en tono elegíaco el poema “El grillo”, “A un lejano grillo”, y que primero se publicó en La Nación, y después pasó a integrar el libro De otro cielo (1952) ¹⁵.

Así mismo, al apreciar la actitud mimética de Nalé como “crítica en acción”, como acto de un “lector crítico”, tal ponderar por supuesto debería incluir doblemente a Leopoldo Marechal. Antes que nada, por el artículo que escribe para La Nación, con motivo de la muerte de Joyce. En ese texto se lee: “Joyce, cuya inclinación a la letra ya he señalado, concluye por dar a los medios de expresión una preeminencia tal que la variación de estilos, la continua mudanza de recursos y el juego libre del vocablo, concluyen por hacernos perder la visión de la escena, de los personajes y de la obra “. Y a propósito de lo escabroso de ciertas partes de la novela, se anota: “Pero no dejo de reconocer que a Joyce, algunas veces, se le ha ido la mano en la pintura, y que su obra magnífica nada gana con ese alarde blasfematorio que asoma en ciertas páginas” (“James Joyce y su gran aventura novelística”, sección 2ª, 1941, p. 1). Después, y a partir de lo anterior, porque obviamente en Adán Buenosayres (1948) es lícito sopesar entonces los indicios acerca del modo en que se incrusta en el Ulysses, habiéndolo “expurgado” Marechal a éste de los vicios del “demonio de la letra” y el “alarde blasfematorio” ¹⁶. También, a no dudarlo, el posterior gesto corrector de la lectura de Adolfo Prieto que supone “Las claves de Adán Buenosayres” (1966), en el que Marechal con necesaria retrospección recurre al artículo de 1941.

Ahora bien, siempre hay algo que intranquiliza. Se trata de Roberto Arlt, cuya letra no está muerta y retorna. Se muestra ignorante de lenguas extranjeras ¹⁷, y todos los mencionados o leen en inglés, como Borges, o casi con certeza, han leído, por proximidad neolatina y tradición cultural rioplatense, la traducción francesa del Ulysses, conseguida por un equipo, en 1929, y “enteramente revisada por M. Valéry Larbaud, con la colaboración del autor” (Teruggi, 1995, 276). Como un verdadero aguafiestas (alguien debe haberlo dicho antes) escribe, en 1931: “Variando, otras personas se escandalizan de la brutalidad con que expreso ciertas situaciones perfectamente naturales a las relaciones entre ambos sexos. Después, estas mismas columnas de la sociedad me han hablado de James Joyce, poniendo los ojos en blanco. Ello provenía del deleite espiritual que les ocasionaba cierto personaje de “Ulises”, un señor que se desayuna más o menos aromáticamente aspirando con la nariz, en un inodoro, el hedor de los excrementos que ha defecado un momento antes./ Pero James Joyce es inglés, James Joyce no ha sido traducido al castellano, y es de buen gusto llenarse la boca hablando de él. El día que James Joyce esté al alcance de todos los bolsillos, las columnas de la sociedad se inventarán un nuevo ídolo a quien no leerán sino media docena de iniciados” ¹⁸ (Arlt, 1972, 12).

“Las columnas de la sociedad” que le “han hablado” de Joyce a Roberto Arlt divulgan la fama del Ulysses, antes de su traducción completa. Repercusiones y malentendidos inevitables. Retazos. Arlt a su modo, explícitamente, fabrica su propia “crítica en acción” de segunda mano, de segundo grado. Lecturas de lecturas de lecturas.

Bs. As., noviembre 1998.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Libros

- ALTAMIRANO, C.; SARLO, B., 1983, Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia, Bs. As., Centro Editor de América Latina.
- ARLT, R., 1972, Los lanzallamas, Bs. As., Compañía General Fabril Editora (1ra. ed.: Bs. As., Claridad, 1931).
- BARTHES, R., 1976, El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos, Bs. As., Siglo Veintiuno Argentina Editores (1ra. ed.: 1973; traducción: Nicolás Rosa; título original: Le degré zero de l'écriture, Editions du Seuil, 1972).
- BORGES, J. L., 1982, Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo, Bs. As., Fondo de Cultura Económica.
- 1994, Inquisiciones, Bs. As., Seix Barral (1ra. ed.: Bs. As., Editorial Proa, 1925)
- ECO, U., 1981, Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo, Barcelona, Editorial Lumen (traducción: Ricardo Pochtar; ed. original: Casa Editrice Valentino Bompiani & C. S.p.A., 1979)
- 1992, Los límites de la interpretación, Barcelona, Editorial Lumen (traducción: Helena Lozano).
- 1993, Las poéticas de Joyce, Barcelona, Editorial Lumen (traducción: Helena Lozano; título original: Le poétiche di Joyce, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani Sonzogno, Etas S.p.A., 1962, 1966)
- FORD, A.; RIVERA, J. B.; ROMANO, E., 1985, Medios de comunicación y cultura popular, Bs. As., Legasa.
- GENETTE, G., 1989, Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Madrid, Taurus (traducción: Celia Fernández Prieto; título original: Palimpsestes, Editions du Seuil, 1982).
- GONZÁLEZ LANUZA, E., 1961, Los martin-fierristas, Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas.
- HIGUET, G., 1978, La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental, México, Fondo de Cultura Económica, volumen I (1ra. ed. en español: México, 1954; traducción: Antonio Alatorre; título original: The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature, Oxford University Press, 1949).
- LACAU, M. H., 1976, Tiempo y vida de Conrado Nalé Roxlo. Entre el ángel y el duende, Bs. As., Plus Ultra.
- LASIC, N.; SZUMIRAJ, E., 1993, (comp.) Joyce o la travesía del lenguaje. Psicoanálisis y literatura, Bs. As., Fondo de Cultura Económica.
- LAUTRÉAMONT, C. de, 1979, Obras Completas. "Los cantos de Maldoror- Poesías- Cartas". Introducción, traducción y notas de Aldo Pellegrini, Bs. As., Editorial Argonauta (1ra. ed.: Bs. As., 1964).
- MARECHAL, L., 1997, Adán Buenosayres, edición crítica, Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.), Madrid, ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos (1ra. ed.: Bs. As., Sudamericana, 1948).
- NALÉ ROXLO, C., 1943, Antología apócrifa, Bs. As., Librería Hachette S. A.
- 1968, Antología total, Bs. As., Editorial Huemul.
- 1969, Nueva antología apócrifa, Bs. As., Compañía General Fabril Editora.
- 1978, Borrador de memorias, Bs. As., Plus Ultra.
- PAINTER, G. D., 1972, Marcel Proust. 2. Biografía: 1904-1922, Madrid, Alianza Editorial (1ra. ed. en español: Barcelona, Editorial Lumen, 1967; traducción: Andrés Bosch; título original: Marcel Proust. A Biography. Volume Two, 1959).
- PROUST, M., 1975, Los placeres y los días. Parodias y Miscelánea, Madrid, Alianza Editorial (traducción: Consuelo Berges; título original: Les plaisirs et les jours. Pastiches et mélanges, Editions Gallimard, 1924, 1925).
- RIVERA, J. B., 1994, Postales electrónicas, Bs. As., Atuel.
- RIVERA, J. B.; ROMANO, E., 1987, Claves del periodismo argentino actual, Bs. As., Ediciones Tarso.
- SAÍTTA, S., 1998, Regueros de tinta. El diario "Crítica" en la década de 1920, Bs. As., Sudamericana.
- SARLO, B., 1988, Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930, Bs. As., Ediciones Nueva Visión.
- STERNE, L., 1985, Vida y Opiniones del Caballero Tristram Shandy, edición de Fernando Toda, Madrid, Ediciones Cátedra (traducción: José Antonio López de Letona).
- TERUGGI, M. E., 1995, El "Finnegans Wake" por dentro, Bs. As., Tres Haches.
- VVAA, 1995, Revista "Martín Fierro" 1924-1927. Edición Facsimilar, Bs. As., Fondo Nacional de las Artes.
- WOOLF, V., 1981, Diario de una escritora, Barcelona, Editorial Lumen (traducción: Andrés Bosch; título original: A Writer's Diary, Quentin Bell and Angelica Garnett, 1953).

Publicaciones periódicas

- 1996, Boletín de la BCN, n° 119, Bs. As., Biblioteca del Congreso de la Nación.
- 1993, Cuadernos Hispanoamericanos, n° 517-9 (especial dedicado a la Argentina), Madrid, julio-septiembre.
- 1941, La Nación, Bs. As., domingo 2 de febrero.
- 1925, Proa, año II, n° 6, enero.
- 1998, Revista La Nación, Bs. As., 1° de noviembre.
- 1982, (?) Sitio, n° 2, Bs. As.

(?) Voces, n° 3 (dedicado a Marcel Proust), Barcelona, Montesinos Editor.

NOTA:

la ilustración de Toño Salazar corresponde a la primera edición de Antología Apócrifa, Bs. As., Librería Hachette, S. A., 1943, p. 144.

¹ De su varia producción se pueden nombrar: El grillo (1923; 2° ed.: 1924; 3° ed.: 1925, las dos últimas con prólogo de Leopoldo Lugones), Claro desvelo (1937) y De otro cielo (1952), poesía; La cola de la sirena (1941), Una viuda difícil (1944) y Judith y las rosas (1956), teatro; La escuela de las hadas (1954) y Extraño accidente (1960), narrativa (texto para niños y novela, respectivamente); Cuentos de Chamico (1941), El muerto profesional (1943) y Sumarios policiales (1955), textos humorísticos publicados con el seudónimo de Chamico, etc.

² Para una caracterización y desmitificación del término “amarillismo”, véase Oscar Steimberg, “Prensa amarilla, prensa blanca: Notas sobre una conocida y no definida oposición de géneros”, en Rivera, Jorge y Eduardo Romano (comp.), Claves del periodismo argentino actual, Buenos Aires, Ediciones Tarso, 1987, pp. 149-159.

³ Tenemos presentes ahora: Jorge B. Rivera, “Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de Crítica”, en revista Crisis, n° 38, Buenos Aires, mayo-junio de 1976, recogido después en Ford, Aníbal, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, Medios de Comunicación y cultura popular, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 181-196; Beatriz Sarlo, “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año VIII, n° 15, Lima, 1° semestre, 1982, recogido luego en Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 127-171; Sarlo, Beatriz, Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988 (sobre todo el capítulo IV: “Vanguardia y utopía”, pp. 95-120); y el reciente de Saïtta, Sylvia, Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.

⁴ Quedará para otra oportunidad el tratamiento de las colaboraciones periodísticas de carácter humorístico firmadas con otros seudónimos, como los de “Homo Sapiens” o “Chamico”. Se habla aquí solamente de aquellas imitaciones de estilo aparecidas en el diario Crítica, entre 1932 y 1938, y no del conjunto de ellas, únicamente de las que pudimos revisar, por diversas razones (no todos los ejemplares encuadernados del diario están disponibles al público, entre otras) en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

⁵ A sabiendas de esto, Nalé Roxlo, en la primera selección para libro de sus imitaciones de estilo, publicada con el título de Antología Apócrifa (1943), será acompañado por Toño Salazar y sus caricaturas.

⁶ Como lo hizo Marcel Proust con el affaire Lemoine, un sonado caso de fraude de 1908 (Proust, 1975): “éste eligió ‘una noche, este trivial caso jurídico como único tema de una serie de piezas literarias en las que procuré imitar el estilo de diversos escritores’. El primer grupo de autores imitados estaba formado por Balzac, Emile

Faguet, Michelet y Edmond de Goncourt, y la colaboración fue publicada en el suplemento literario de Le Figaro, en 22 de febrero de 1908; en el segundo grupo se encontraban Flaubert y Sainte-Beuve, y el artículo apareció en 14 de marzo; y la tercera colaboración, aparecida en 28 de marzo, estaba dedicada a Renan.” (Painter, 1972, 160).

⁷ Cabe mencionar la reedición de las dos primeras ediciones, con estudio preliminar y notas, que realiza María Hortensia Lacau en 1978, para la colección Grandes Obras de la Literatura Universal de la editorial Kapelusz.

⁸ Véase Proust, Marcel, “A propósito del ‘estilo’ de Flaubert”, en revista Voces, n° 3, Barcelona, Montesinos Editor, s/ fecha (traducción de Marcelo Menasché. Texto probablemente extraído de Crónicas, Bs. As., Santiago Rueda, 1947). Proust lo escribió para la Nouvelle Revue Française, enero de 1920, dos años antes de su muerte, y al final del artículo pide disculpas al lector por “la prisa con que escribo estas páginas.

Podría pensarse que la institucionalización académica de estas nociones produjo (fatalmente) la vulgata (cínica) en la Argentina. A juzgar por lo que argumentó, en su defensa, el descubierto (por un lector) plagiario que ganara el Premio La Nación de Cuento 1997: se habría tratado de “intertextualidad” (cosa cierta, por otra parte: el plagio es un tipo de intertextualidad). Y han sido los lectores del mismo diario (la prensa en general debería frecuentar con más asiduidad el llamado correo de lectores) los que no hace mucho descubrieron otro ejemplo de plagio no advertido por el jurado de Poesía en el Subte [véase la sección “Correo”, en Revista La Nación, Bs. As., 1° de noviembre de 1998, p. 12.]. Desde ya que el periodismo suele acudir a menudo al plagio, vicio de las dos profesiones que tienen en común la escritura, pero las excusas que arguye apelan en todo caso al uso de otras jergas, y además se ve en la obligación de hacer pública la “estafa” (siempre y cuando los lectores la descubran). Pero ya se sabe que siempre se podrá postular que “El plagio es necesario. Está implícito en el progreso. Sigue de cerca la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por una idea justa”, y también: “La poesía debe ser hecha por todos. No por uno” (Lautréamont, 1979, 276 y 280). Y por este camino arribar a Bertolt Brecht y su marxismo, y en nombre de las masas laboriosas corregir o directamente “expropiar” los productos estéticos de la burguesía.

De todas maneras, quizá por las actuales condiciones finiseculares, los usos “paródicos” proliferan de forma hartamente flagrante en diversos ámbitos, en una suerte de planificación desmesurada de la requisa. Véase, en lo atinente al humor televisivo y otras prácticas genéricas, Romano, Eduardo, “Parodia televisiva y sobre otros géneros discursivos populares”, en Cuadernos Hispanoamericanos, número especial dedicado a la Argentina, Madrid, 1993. Y por sus observaciones sobre el presente clima de “reciclamiento” y “atonía entrópica” que incluye a algunos escritores, véase Rivera, Jorge B., “Notas sobre literatura y cultura popular en el ‘fin de siglo’”, en Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación, n° 119, Bs. As., 1996, pp. 53-66.

⁹ Es conveniente recordar de paso que “La influencia clásica pasa a la literatura de las naciones modernas a través de tres canales principales, que son: la traducción;

la imitación; la emulación”, según lo demostró Gilbert Higuete, en otro libro fundamental (Higuete, 1978, 168).

¹⁰ Nalé le dedica varios capítulos admirables e iluminadores en Borrador de memorias. Uno de ellos, “Roberto Arlt”, comienza así: “Conoció a Roberto Arlt en 1917 o a principios de 1918 y durante mucho tiempo nos vimos casi a diario. Había entre nosotros tantos puntos de contacto como divergencias, que es lo que hace interesante una amistad” (Nalé Roxlo, 1978, 140). Y el homenaje a su vez tomó la forma del “pastiche”: “El Octavo Loco. A la manera de Roberto Arlt” (Nalé, 1969).

¹¹ Cosa semejante sucedió, a nuestro parecer, con Vida y Opiniones del Caballero Tristram Shandy (1759-1760), de Laurence Sterne, cuya primera traducción al español es de 1975. Véase la esclarecedora “Introducción” de Fernando Toda acerca de la novela del llamado “James Joyce del siglo XVIII” (Sterne, 1985), huellas de la cual pueden rastrearse por ejemplo en Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar o José Lezama Lima.

¹² Se publicó bajo el título de “La última hoja del Ulises”, en la revista Proa, segunda época, año II, n° 6, Buenos Aires, enero de 1925, pp. 8-9, junto a una fotografía de James Joyce y, entre las páginas 3 y 6, el texto de Borges “El Ulises de Joyce”, recuperado el mismo año en el libro Inquisiciones. Luego, la revista Sitio reeditó la traducción en su n° 2, Bs. As., en algún momento de 1982 (no encontramos mención de mes y año en este número de esta revista, pero sí un texto al principio que editorializa sobre el conflicto armado con Gran Bretaña por las islas Malvinas), p. 30.

¹³ Luis Chitarroni ha seguido la relación que comenzó en este texto: véase “Borges y Joyce”, en Lasic, Nada y Elena Szumiraj (comps.), Joyce o La travesía del lenguaje. Psicoanálisis y literatura, Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 17-24.

¹⁴ George D. Painter, en un capítulo de su monumental biografía de Proust, el titulado “Purificación mediante la parodia (enero-octubre, 1908)”, desliza que “Las parodias de Proust son las más divertidas y más profundas de la lengua francesa”, y respecto a la concepción de la crítica que suscribía cita al mismo Proust: “Descubrí que hacer crítica literaria práctica resultaba divertidísimo” (Painter, 1972, 160). Por su parte, Nalé Roxlo igualmente escribió un “pastiche” extenso sobre Proust, no recogido en libro: “Reunión en casa de la duquesa. (A la manera de Marcel Proust)”, Crítica, sábado 13/ 7/ 1935.

¹⁵ Echemos mano de la anécdota. Se sabe que el poeta

Leónidas Lamborghini ha sabido trabajar la “parodia”, en su producción poética, con maestría difícil de igualar. En el bar “Dos mundos” de la (ex) Fundación Banco Patricios, nos contó, el 9 de noviembre de 1993, que cuando le llevó a Nalé Roxlo El saboteador arrepentido (1955), éste opinó que había buenas ideas, pero que eran para la prosa, para una novela, no para la poesía.

¹⁶ Aunque ya contemplaran aspectos de este problema desde perspectivas diferentes: Noé Jitrik, “Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal” (1955), y Adolfo Prieto, “Los dos mundos de Adán Buenosayres” (1959). Consúltese sobre el particular además: Romano, Eduardo, “La poesía de Leopoldo Marechal y lo poético en Adán Buenosayres”, y Navascués, Javier de, “La intertextualidad en Adán Buenosayres”. Todos los textos en Marechal, Leopoldo, Adán Buenosayres, edición crítica, Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.), Madrid, ALLCA XX- Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, 1997, pp. 883-897, 897-907, 618-653 y 740-770.

¹⁷ Lector de traducciones, como casi todos, la “biblioteca” de Roberto Arlt es menos vasta que la de otros escritores, y al mismo tiempo basta, a tono con lo que le reprochaban los poseedores del llavero de las aduanas lingüísticas. Se ha escrito sobre ello repetidas veces. Vaya como ejemplo una imitación de Nalé: “‘Juve’ contra ‘Fantomas’. (De una edición económica y en traducción más económica aún)”, Crítica, viernes 30/ 4/ 1937. Lector de los folletínistas franceses, que también va a imitar Nalé: Paul Feval, Ponson du Terrail, Eugenio Sue (Nalé Roxlo, 1969). Puesto que se habla de intertextualidad, la agrupación que nuclea a los “rateros” del primer capítulo de El juguete rabioso (1926) lleva por nombre “El Club de los Caballeros de la Media Noche”, en alusión a la organización de Rocambole, que es su modelo (literario).

¹⁸ A decir verdad, acerca de Roberto Arlt se emitieron juicios en la Argentina semejantes a los que se emitieron de James Joyce en Inglaterra: “Me parece el libro propio de un analfabeto, un libro carente de desarrollo; la obra de un obrero autodidacta, y todos sabemos cuán lamentables son esas obras, cuán egotistas, cuán insistentes, cuán primarias, crudas y, en última instancia, nauseabundas. Cuando se puede comer carne guisada, ¿a santo de qué comerla cruda?” (Woolf, 1981, 75).

CONRADO NALÉ ROXLO

A la Manera de James Joyce

EL PUZZLE DE LA VIDA

Frente al espejo con marco de metal, Eduardo Thillingeur se afeitaba de espaldas a la ventana. En la redonda luna veía reflejarse un disco verde oscuro de pasto tupido y corto, que le daba la sensación de haber sido cortado de un paño de billar, sensación que aumentaban las cabezas calvas de tres señores que iban y venían de un lado para otro.

Eduardo odiaba aquel espejo de aumento que reproducía su cara siete veces más grande de lo que era,

mostrándole poros del tamaño de un dedal y pelos como lapiceras. Lo que más le molestaba, no era aquella fealdad momentánea, de la que él era el único observador; sino la idea de que Dios, a cuya mirada nada puede escapar, ve siempre a los hombres con todos sus poros y todos sus pelos. A su alma de católico inseguro, mordido por cien involuntarias herejías, le parecía imposible que Dios tuviera misericordia de seres tan feos como debían aparecer ante sus ojos.

-¡Pero él nos hizo así, y el que la hace que la pague!

Después de soltar aquella blasfemia, un espanto terrible invadió su alma y presa del terror se persignó con la brocha llena de jabón; y un poco más tranquilo siguió afeitándose.

Cuando terminó, comenzó a contarse los tajos, que era una de sus supersticiones favoritas. Si los tajos eran pares, todo le iría bien durante el día, y si eran impares, las cosas le saldrían como la mona. Eran pares; estaba salvado, y una infantil alegría lo invadió. Pero al ir a lavarse la cara, notó con angustia que tenía manchadas la frente, el pecho y la boca con jabón de afeitar; dejó caer los brazos y se sentó en la cama lleno de perplejidad. ¿Podía él, sin incurrir en grave pecado, sin atentar contra su alma, sin echar a perder su salvación, lavarse la cara? ¿No eran aquellos grumos de jabón sagrados, no se había hecho aquellas marcas con la brocha? ¿y no había convertido mentalmente la brocha en un crucifijo en el momento de santiguarse? En tales circunstancias, ¿podía o no podía lavarse? ¿Quién le resolvería la duda? ¿Santo Tomás? No, él se sabía de memoria la Suma teológica y allí no se contaba su caso. Repasó mentalmente las obras de Duns Scoto, pero tampoco decía nada el gran escolástico: el "Doctor Sutilis" no había utilizado su caso. Era posible que en alguna Encíclica se dijera algo, pero la colección de encíclicas estaba en el quinto estante de su biblioteca, y los jueves no podía leer, sin exponerse a grandes riesgos, ningún libro que estuviera en estante impar. Recurrió entonces al solitario, como en las grandes ocasiones; si le salía bien de entrada, podría lavarse la cara. Le salió bien porque se hizo trampas. El escrúpulo de las trampas quedaba salvado ampliamente con privarse de un cigarrillo por cada una, como hacía cuando jugaba en el club. Buscó el paquete y, honradamente, rompió tres cigarrillos. En realidad debía romper cuatro, pero como no le quedaba más que uno, se lo perdonó.

Mientras se vestía, pensaba en voz alta:

-Tengo un compromiso, un comprosimio, un comprimario, un comprimido, un compriz, un compinche, pinche, pinche, pinche San Jorge lo pincho con la espada al... al... (como no podía decir diablo, salió del paso sin interrumpir el hilo de sus pensamientos, diciendo) ...al albañil de la libra esterlina, lina, lina, luna, lina, linoleum. El compromiso, simio, mido, mario es con Muriel que está junto al muro moreno Murano.

La voz de Muriel, que lo llamaba desde el jardín, lo arrancó a sus pensamientos. Fue una suerte, porque aquél trabajo mental lo fatigaba mucho, antes del té.

-¡Arturo!- llamó la jovencita.

(*Duro silencio de Eduardo*)

-¡Armando!...

(*Blando silencio de Eduardo*).

-¡Jorge!...

(*Silencio de Eduardo*).

-¡Cochon!...

(*Silencio sostenido de Eduardo*).

-¡Sir Jaime!

(*Doble silencio de Eduardo*).

-¡Juan, Pedro, Diego!...

(*Triple silencio de Eduardo*)

-¡Eduardo!...

-Bajo en seguida amor mío- respondió el joven dando un suspiro de satisfacción. Y se dejó deslizar hasta el hall montado en el pasamanos de la escalera, cumpliendo así otro de los artículos del código secreto al que ajustaba todos los actos de su vida.

-Querida- díjole a la joven estrechándole las manos suavemente-. ¿Cuándo perderás esa costumbre de llamar por orden cronológico a todos tus antiguos amores antes de pronunciar mi nombre?

-Es para recordarme a mí misma que los he olvidado y que sólo te quiero a ti. ¿Tienes celos retrospectivos?

-No, Muriel, pero me aburre lo monótono de la enumeración. ¿No podrías alterar alguna vez el orden, introducir alguna variación en la lista?

-Lo intentaré, aunque lo creo peligroso. ¿Qué dirías tú mismo si al nombrar a Sir Jaime, por ejemplo, antes de Arturo, esta novedad me impresionara y volviera a amarlo? ¡No olvides que a las mujeres nos atrae lo novedoso!

-Bien, como tú quieras. Dame una isla.

Muriel tendió los labios sonrientes. Él la besó apasionadamente y murmuró sin soltarla:

-¡Ahora una montaña rusa!

-¡No!- respondió separándose bruscamente -. Una montaña rusa no, que podrían vernos.

Eduardo había enseñado a su novia la jerga de Oxford, en la que se da a todo lo referente al amor nombres geográficos, para despistar a los alumnos y profesores no iniciados en los dulces secretos de la juventud estudiantil.

-¿Quieres que te lea unos versos que hice anoche, Muriel?

-Sí, encantada. ¿Cómo los hiciste?

-Por un nuevo procedimiento: al amoníaco. Me senté en la biblioteca completamente a oscuras, con un algodón con amoníaco empapado en amoníaco en la nariz, y, a tientas, los escribí en la máquina con una sola mano.

-¡A ver, a ver!

Eduardo recitó, dando a su voz una vaga cadencia de canto llano:

Flingue, flingue turulangué...

¡Mamardungue, subi lengue!

Gloso monte faralangué,
en la tiritiritangué.

¡Tiritangué!

-¡Son regios!- exclamó Muriel, hondamente impresionada-. Y más si se tiene en cuenta que los escribiste con una sola mano. Pero hay una palabra que carece de sentido: monte.

-Tienes razón... ¿Y si le pusiera tangué?

-¡Magnífico, eso sí que tiene sentido! Tangué... tangué... tangué. Me recuerda mi niñez, un prado verde con vacas pasciendo entre las velloritas...

-Algo de eso, sí. ¿No te hace ver también un sacerdote anglicano sentado a la mesa, junto a su mujer que se llama Oliva?

-¡Naturalmente, Eduardo, ¿o me crees tonta?

-¡Muriel, por Dios!... Dame una isla.

Y se besaron. El humo negro que se escapaba de la chimenea del hotel, dibujaba en el dulce cielo de la tarde, efímeros monogramas de nombres de personas que tal vez no habían existido nunca.



DE DOS LIBROS

LILIANA LUKIN

Liliana Lukin ha publicado los siguientes libros de poesía: *Abracadabra* (1978), *Malasartes* (1981), *Descomposición* (1986), *Cortar por lo sano* (1987) (Premio E. C. A. de la Secretaría de Cultura de la Nación), *Carne de tesoro* (1990), (Premio Antorchas creación), *Construcción comparativa* (1998). Además, *Cartas* (1992). En 1997, obtuvo la beca del Fondo Nacional de las Artes por *Las preguntas*, que permanece inédito, así como *Retórica erótica*.

De El libro de las preguntas

1

¿lo que mantiene despierto es ese sordo latir
el batido de alas en el centro del oído
la nube o zumbido de abeja que murmura
en mí porque estoy demasiado despierta?

¿es la confianza lo que hace esperar escribiendo
o es la falta lo que se escribe esperando?

¿lo que mantiene abierto es esa luz
el aire ciego de una dulzura lejana
la caída despacio en un camino
que no se elige pero se desea todavía?

¿basta saber que hay mirada amorosa
o amor es ser mirada y que no basta?

¿lo que mantiene lúcido es un querer preciso
el cuerpo de otro como trama o sedal
el movimiento del gesto al acto
ese cruce de sueños que nada explica pero da
alegría?

2

¿necesito un desierto para pensar en mí?
la aridez del insomnio calcina como otra soledad
donde hurgo hasta encontrarte
(arena fina este pensamiento de ave
para sobrevolar el pozo)
¿si miro fijo hacia él lograré hundirme
ver ese fondo será al fin amor y paz?

La velocidad ignora la violencia del amor
¿y yo juzgo los efectos para apurar la causa?

¿qué causa es ésta?
¿ya perdida allí me queda del relato lo feliz?
¿me quedo allí por el relato?

Cuento el tiempo para quedarme quieta
¿o es este espacio que anuda
la única justicia de la repetición?
¿qué hago aquí mudada en la espera
cuando lo que represento no llega todavía?

De Construcción comparativa

I

Como una ciudad abandonada
donde está intacto
el aire de los muelles
y la música de las esferas
gira en la bruma de aguas que se van.

Suspendida e intacta
sin que el tiempo de las sirenas
que aún suenan cada hora
haya dejado vidrios rotos o basura:
una maqueta
de ciudad en movimiento

eso impecable y sola
en la función prolija de nutrir
los canales y las fuentes
de mantener la red de luces viales
y el cauce de los tránsitos ausentes

a veces un desborde que limpia
restos o bien desbordes
provocados por la memoria
del exceso en el lecho de los ríos.

Ciudad abandonada una
criatura a disposición pero bañada
por el misterio de la extrañeza
(la lejanía del contacto
entre una piedra y una mano)
todo el universo de lo posible
en unas calles vacías que
salvo los niños nadie
se anima a recorrer.

VI

Como una lluvia de otoño
que ni refresca
ni aumenta el temporal
pero hace sonidos extraños
sobre las hojas caídas
y desplaza de su centro
de gravedad
el estado de las cosas

temblando de placer
en la tibieza del dolor
y ardiendo al contacto
con la piedra caliente
o helándose de igual
perplejidad

así cayendo en ráfagas
de más o menos intensidad
según la furia
de un viento secreto
y poderoso

creando arroyos de fuga
hacia adentro
y dejando espejos
de agua tranquila
para el trabajo de la infancia

como una larga lluvia
persistente
en el surco abierto
por los pasos
deja su hilo que nutre
o que perfora

así ella formaba
de su propia materia
la imagen del llover
lloviendo en los seres
que adoraba
con ternura pertinaz
fugaz y eterna
en la repetición de su dulzura.

Una llovizna
eso tras la cual brillan
en el aire cristales
o momentos
y todo seca en lo libre
del aire su verdad
pero ha llovido:

no hace

ni frío ni calor
aunque un temblor
recorre
el saber que los amantes
guardan del olvido

como una lluvia.



ROBERT WALSER

Traducido por Nicolás Gelormini

Alguna vez se lo definió a Robert Walser (1878 - 1956) como escritor para escritores. Con esto, se afirmaba su definitivo divorcio del gran público pero a la vez se constituía la lista de sus celebrados admiradores: Kafka, Benjamin, etc. La mayor parte de la obra de Walser consiste en prosas breves, de aparición en diarios, semanarios, etc. a las que se suman tres novelas publicadas en vida del autor y una inédita.

Brentano apareció en la revista berlinesa *Neue Rundschau* en noviembre de 1910 y fue recogido tres años más tarde en la compilación *Artículos*. El segundo texto, *Kleist en París*, fue publicado por primera vez en julio de 1922, en el *Schweizer Familien Wochen-Blatt*. Dado que no figuraba en los índices generales del semanario, permaneció desconocido hasta 1996, año en que fue publicado por la revista *Akzente*, con un comentario de Peter Utz.

BRENTANO

Ya no veía ningún futuro delante de sí; y el pasado, aun cuando se esforzara por encontrarle alguna explicación, semejaba algo incomprensible. Las justificaciones se evaporaban y el sentimiento de placer parecía desaparecer cada vez más. Los viajes y paseos, antes misteriosas alegrías, se le volvieron extrañamente antipáticos. Tenía miedo de dar el menor paso. Un cambio de lugar de residencia lo conmovía como algo monstruoso. No era exactamente un desterrado pero tampoco existía un lugar en el mundo en el que estuviera, sincera y naturalmente, en su casa. Le habría gustado tanto ser un organillero, un mendigo, un mutilado y así tener motivos para implorar por la compasión y la limosna de los hombres. Pero aún más fervorosamente deseaba morir. No estaba muerto, y sin embargo, lo estaba; no era tan pobre como un mendigo, y sin embargo, qué mendigo. No es que mendigara, aún se mostraba elegante, aún hacía, parecido a una máquina aburrída, sus reverencias y formaba frases y se indignaba y espantaba por ello. Qué tormentosa se le aparecía su propia vida, qué engañosa su alma, qué muerto su cuerpo miserable, cuán extraño el mundo, cuán vacíos los movimientos, cosas y hechos que lo rodeaban. Le habría gustado precipitarse a un abismo, trepar penosamente la pared de un glaciar. Le habría gustado que lo estiraran en el potro y con voluptuosidad hacerse quemar lentamente como un hereje. La naturaleza parecía una exposición de cuadros en cuyos salones paseaba con los ojos cerrados sin la tentación de abrirlos. Desde hacía tiempo sus ojos habían visto todo. Era como si viera, a través de los cuerpos, las entrañas de los hombres. Como si los escuchara pensar y saber, como si los viera cometer locuras y tonterías, como si pudiera respirar qué deshonestos, tontos, cobardes y desleales eran. Por último, era como si él mismo fuera lo más incierto, lascivo y desleal en la tierra y hubiera querido estallar en un grito, pedir ayuda en voz alta, caer de rodillas y llorar bien alto, suspirar días y semanas. Pero no era capaz de esto, estaba vacío, endurecido y frío y temblaba ante la dureza que lo colmaba. ¿Dónde estaban la tibieza y los encantos que sentía, dónde el amor que lo animaba, la

bondad que lo encendía, la confianza, infinita como el mar, en la que creía, el dios que lo arrebatava, la vida que él abrazaba, las dichas y alabanzas que lo abrazaban, los bosques en que paseaba, el verde que refrescaba sus ojos, el cielo en cuya contemplación se perdía? No lo sabía, como tampoco sabía qué debía hacer y hacia dónde tenía que ir. Ah, su persona. Separarla de su ser que todavía era bueno, eso hubiera querido. Matar una de sus mitades para que la otra no pereciera, para que el hombre no pereciera, para que el dios en él no se perdiera por completo. Todo le resultaba aún bello y, sin embargo, también espantoso, querido y bueno y, sin embargo, tan desgarrado, nocturno y desértico; él mismo era su propio desierto. Repetidas veces, cuando escuchaba un sonido, creía poder morir para volver a las cálidas y emotivas certezas anteriores, a la fortaleza vivaz, rica y tibia de antes. Se veía a sí mismo como ensartado en la punta de un témpano, espantoso, espantoso...

Al andar penduleaba como un delirante o como un ebrio y tenía el sentimiento de que las casas se desplomarían sobre él. Los jardines aunque estuvieran muy cuidados, se le aparecían tristes y desprolijos; ya no creía en orgullo alguno, en ninguna honra, en ningún placer, en ningún lamento cierto, verdadero, en ninguna alegría cierta, verdadera. El hasta entonces rígido y opulento edificio del mundo se le aparecía como una casa de naipes: apenas un soplo, un paso, un suave contacto o movimiento y se desploma en delgados discos de papel. Qué tonto, y qué terrible...

Junto a los hombres no se atrevía ir por pánico; podemos notar qué mal y desconsolado andaba. Ir a casa de amigos y desahogarse...el mero pensamiento de ello lo atormentaba de la peor manera. Kleist era inaccesible, un bienaventurado mísero y grandioso del que ya no se podía sacar palabra. Parecía un topo, un muerto en vida. Los otros le resultaban tan espantosa y atrozmente optimistas; ¿y las mujeres? Brentano sonreía. Era una mezcla de risa de niño y de diablo. Y hacía con la mano un temeroso movimiento de rechazo. Y entonces sus muchos, muchos recuerdos, cómo lo mataban, cómo lo torturaban. Las tardes llenas de melodías, las mañanas con el azul y el rocío, las calurosas, magníficas, pesadas horas del mediodía, el invierno que él amaba por sobre todo, el otoño... mejor no pensar. Todo se desprenderá como hojas amarillas. Nada se mantendrá en pie, nada tendrá valor, nada, nada quedará.

Una muchacha de buena posición, con intenciones tan claras y razonables como bellas, le dijo un día lo siguiente: "Brentano, dígame, ¿no tiene miedo de usted mismo, vegetando como lo hace sin contenido y sin un valor superior? Una persona que uno con gusto amaría, honraría y admiraría, ¿tenía que llegar tan lejos como para por poco querer despreciarla? ¿Puede un hombre que tanto y tan bello siente ser a la vez tan pobre de sentimientos? ¿Puede usted sentirse siempre atraído a dispersarse y disipar sus propias fuerzas? Atrátese, átese. ¿Dice que me ama? ¿Que gracias a mí se volvería feliz, sincero y franco? Pero yo, qué espanto, no puedo creer, Brentano, en lo que usted dice. Usted es inhumano, debe odiarse y yo sé que usted lo hace. Yo sé que usted se odia. De otra manera, no malgastaría ni una palabra de aliento en usted. Por favor, déjeme."

Él va y viene. Le abre a ella su corazón. Siente algo maravilloso en presencia de ella; le habla una y otra vez de su desamparo y de su amor pero ella permanece rígida e inmóvil. Ella le explica que es su amiga y que como tal permanecerá y que nunca podrá ser su esposa, ni lo querrá ni le estará permitido y le pide que deje de tener esperanzas de que alguna vez pudiera suceder tal cosa. Está desesperado. Ella no cree, sin embargo, en la profundidad y la veracidad de esa desesperación. Una noche ella le pide, en una reunión de gente fina y respetada, que recite algunos de sus bellos poemas. Lo hace y cosecha gran aplauso. Todos se encuentran encantados por el bello tono y la desbordada vivacidad de estas poesías.

Pasan un año, o dos. Él ya no quiere vivir y entonces decide quitarse en cierto modo la vida, que le resulta cargosa, y se dirige hacia donde sabe que hay una profunda gruta. El descenso le produce quizá escalofríos pero con una especie de encanto se da cuenta de que no tiene más nada que esperar y que para él ya no existe ninguna posesión ni el deseo de poseer algo. Atraviesa entonces el oscuro y gran portal y descende escalón por escalón, cada vez más profundo. Luego del primer paso es como si

hubiera caminado días enteros y finalmente llega abajo, lo más abajo, a la silenciosa y gélida cripta oculta en lo profundo. Aquí arde una lámpara y Brentano golpea a una puerta. Aquí debe esperar mucho, mucho hasta que después de mucho, mucho tiempo de espera e inquietud, le es dada la respuesta y la horrible orden de entrar. Él lo hace con una timidez que recuerda su infancia y ahí se queda parado frente a un hombre; y este hombre, cuyo rostro está oculto por una máscara, le pide secamente que lo siga: "¿Quieres convertirte en servidor de la Iglesia Católica? Aquí es posible." Así habla la sombría figura y desde entonces ya nada se sabe de Brentano.

KLEIST EN PARÍS

En abril de 1801 Kleist viajó a París. ¿Qué se proponía con esto? ¿Qué lo empujaba hacia allí? Tenía veintitrés años y en él empezaba a clarear la idea de que podría convertirse en escritor. ¿Podría? ¡No, no solamente podría sino debía! Sabe que es su obligación, y por esa razón viaja. Abandona un cargo y viaja. Sus conocidos siempre le preguntan qué proyecta en la vida, como si esto o aquello no fuera conveniente para él. Kleist no desea ni quiere escuchar más tales palabras. Todo lo doméstico y egoísta lo oprime, lo agobia; en pocas palabras, quiere escapar a las cosas paralizantes, estrechas, pequeñas y por eso viaja. ¿Despierta en él el hombre de mundo? Bien puede ser. Pero es algo más grande, mucho más lindo lo que en él ha despertado y lo llama; y él lo sigue. Pero ¿por qué quiere viajar justamente a París, al barullo de la ciudad mundial? ¿Por qué esto? ¿Lo atrae la corriente de la vida? Sin duda, pues se siente empujado a algo más grande. También desea, por cierto, el silencio. ¿Desea quizás ambas cosas por igual, ruido y silencio? También puede ser. En todo caso, consta que Kleist huye y también que busca algo, quiere alcanzar algo. Al viajar, no va hacia atrás sino hacia delante. Ahora está sentado en el coche de correos. ¡Eh, cómo se sacude aquí y allá! El carruaje está lleno de viajeros. No los observa, es decir, seguramente debe haberlos observado, pero no les da importancia. Bosques, pueblos, ciudades, ríos, hombres y todo lo que pueda aparecer, pasan volando; él no toma notas. Pasa por la experiencia, ve, pero no registra nada por escrito. Le ronda una sola idea: no viaja para hacer crónica de viajes, no viaja para vivir algo y luego considerarlo importante. No, ya está lleno de vida. Deja que la realidad influya apenas suavemente en él. Más profundamente lo ocupa aquello que lleva en él y con él, es decir su alma; ésta chispea de vida. Kleist no necesita recibirla de afuera y de la contingencia. Además, ya tiene su plan dramático y lo sigue con constancia. Ya hay un esbozo en mente. Se trata pues, de acabar una obra. Por eso viaja y no por otra cosa. Llega entonces a París y se alquila una habitación. Seguramente, al principio lo atrae el nuevo cuadro, pues vaya cuadro, éste. ¡Qué figuras, rostros, sonidos, colores! Sí, ve toda clase de cosas. Pero ¿qué le importan? Le resultan extrañas, lo dejan frío. Él quiso escapar de lo más próximo, de lo más familiar, mudarse al extranjero y ahora tiene lo que quería. De hecho se siente libre, aquí puede crear, escribir, dedicarse al arte y lo hace pues no es una persona que dude cuando debe terminar con algo. Durante semanas no sale, vive como en una bóveda, cuida su criatura, su ideal. Escribe a casa que no tiene nada que buscar entre la gente. Así vemos que se encierra y que vive sólo en sueños, es decir, en la obra y ésta es **La familia Schroffenstein**, su primera obra. Todo él está en su mundo propio; el otro, el visible, Kleist no lo ve. No quiere y no debe verlo. Convive con la pareja de enamorados Ottokar y Agnes. Pese a todo esto, París lo impresiona, influye mucho sobre él y la obra. Se queda allí hasta el invierno y después viaja, pasando por Frankfurt, a Suiza. Lee el poema a los amigos de allí.

La vida de Kleist tiene algo fascinante. Según parece, padeció ideas demasiado altas de su profesión, no se puso suficientemente a salvo de sus emociones. Pero ¿qué podemos decir? Era la naturaleza que le había tocado, a la que pertenecía, demasiado tierna y violenta a la vez. Siempre actuó de acuerdo a su talante. Nunca hubo de pulirse ni transformarse.

De repente ahí estaba caminando Marchetti. Los zapatos de Marchetti, zapatos tristes, zapatos terriblemente gastados y arreglados y vueltos a arreglar hasta que el mismo cuero se cuarteaba y se rebela a la pomada. “Me duele esa pobreza decente, planchada y remendada”. ¿Quién había dicho esa frase, tan adecuada para Marchetti? Marchetti con cara de preocupación tratando de recordar dónde puso el sobre del sueldo, dónde guardó las planillas de los pagos, si pagó las vacaciones, si el presentismo es el indicado... Dinero, dinero corriendo entre los dedos regordetes y tristes de Marchetti que sin embargo se ríe de algunos chistes y no pierde la compostura sobre el ángulo de sus pies, ligeramente rígido, estupor de otro miedo, que es como un asombro en el borde de los ojos, constante. Cuero cuarteado, puesto y repuesto el betún, honorablemente cepillado mañana de por medio. Y el pelo cuidadosamente peinado frente a qué espejo, en qué baño, qué mesa. Aquí está la cama. Él insiste en hacerla cada mañana. Aprendió y ahora es un triunfo irrenunciable. Nadie sino él se acuesta allí. Tiene su olor. Las sábanas recogen sus pendejos y sueños desmigajados. Por la ventana entra la rendija de luz y en el balcón pelado no crece absolutamente nada. Apenas el cielo, interrumpido por edificios. Hay que sortear, dormir. Largas horas de vacío. Los infinitos domingos, la mediada soledad de un casi anciano que no se reconoce como tal. La nuca ¿del rostro contracara? No sabría decirlo. Porque lo que importa es la fuerza, la voluntad que dibuja esa nuca. Voluntad y fuerza. Una vez un actor actuó sólo con su nuca. Una línea de compasión descendió hasta sus omóplatos. Por amor renunciaba. A medida que el hombre avanzaba y se iba alejando de la cámara hacia una mujer de blanco que lo esperaba al fondo, era más nítida su renuncia a cualquier cosa que

podiera herirla. Él, de ella. Y la compasión ahora se había revestido de dignidad y reserva, siempre de espaldas, sólo la nuca pronunciando la violenta emoción que lo embarga hasta que finalmente se sienta a su lado simplemente, sin tocarla ni un momento, y ella, turbada, lo mira fugazmente y luego desaparecen ambos de la mirada que se distrae porque mirarlos es como esperar que madure la orquídea: un tiempo tan lento donde nada sucede en apariencia. Pero al desviar los ojos, al punto la corola se ha abierto por completo, como si hubiera estado esperando la distracción para reunir coraje y brillar en todo su esplendor. Así, la sorpresa del que espera, o la decepción... pero nunca traición, porque se trata del pudor de lo bello. Además, es tan lento el tiempo de las flores. Y tan constante. Todo trabaja en la naturaleza. Incluso en el invierno cuando la tierra se endurece y enfría. Todo sigue su lento trabajo espléndido. Por esas cosas, Marchetti cree en Dios. Ha ido y vuelto muchas veces con sus dudas y lamentos y rechazos y abyecciones. Pero ahora sí, cree, ahora que ha superado con creces el *¿mezzo del camin della mia vita?*... Sin embargo, Marchetti no pierde el tiempo en esas cosas. No tiene flores ni plantas ni pasatiempos botánicos. Lee el diario tirado en su cama sencilla, con los zapatos puestos. Si acaso se los saca, su voluntad le dicta coserse el mordiscón de la media. Pero esa voluntad es necia. El próximo día el dedo habrá comido no sólo la costura sino algo más del cansado tejido. Una baba esos hilos que ocultan apenas el pie. Almuerza pizza al paso, de pie frente al estaño. Traga demasiado pronto, tal vez. Suda demasiado. No puede reprimir el sudor. Quisiera... pero es imposible. Lo pone en evidencia frente a sus superiores, frente a sus compañeros. Aunque él no tiene compañeros. Todos son sus superiores. El sudor es como el

temblor que lo hace ir y venir mil veces del escritorio al baño. Quisiera, pero sabe que es inocultable. Por eso suda y tiembla profusamente. Solícito, cuando alguien le habla se para al lado de su escritorio con los pies ligeramente abiertos (no sabe de otro modo) y pone atención hundiendo la mirada en el piso porque mirar a alguien a los ojos le supone una terrible distracción en gestos de simpatía, que refuerzan la ineficacia de su escucha. Vuelve a su casa tan cansado que apenas tiene fuerza para tirarse en la cama y mira la tele. Se queda dormido así y cuando se despierta tiene hambre y premura de algo para lo que nunca tuvo palabras. Se lava rápidamente y vuelve a la calle. En la fonda es un gran tipo, su sonrisa vale algo. Allí es como de la familia. Son todos italianos, trabajadores, orgullosos y peleadores. La vieja está en la cocina, la nieta y la nuera hacen de mozas y el hijo está en la caja y se encarga de algunas mesas especiales. Además, de día, él hace la compra y se encarga de los proveedores y los pagos. En fin, trabajan. Pero ahí la reina es la vieja, que cuando sale de la cocina porque todo está en marcha, siempre lo saluda como a uno de los suyos. Incluso alguna vez se ha sentado a tomar una copita de vino a su mesa. Es el señor Marchetti para ella y él siempre se ríe de sus comentarios, más bien ácidos y descalificatorios para el resto del personal, que no es de la familia. Marchetti come más o menos siempre lo mismo, gasta más o menos siempre igual, pero pasa un buen momento que tiene la gran virtud de borrar por completo la profunda trivialidad de la jornada. Los domingos, el único día en que la fonda cierra, porque traba ja con taxistas y camioneros, Marchetti come pan y queso, alguna fruta... la depuración dominical, podría llamarse, pero obedece a la enorme fidelidad que guarda por los rituales. No podría comer en ningún restorán. Pizza es la comida obligada de la semana, una especie de asco lo acomete con sólo olerla de pasada. Es como recordar el trabajo en su tiempo libre. Claro que hay errores ¿quién está exento? Cada fin de mes se reactualizan los reclamos y la gente viene a verlo blandiendo sobres indignados. ¡Centavos! Pero es tal la hipersensibilidad que despierta el dinero que no alcanzan las disculpas y las rectificaciones. Lo odian. Algunos son más gentiles que otros y no gritan o gritan manteniendo la sonrisa, que

siempre es algo, aunque sea poco. Él escucha, los ojos en la punta de sus zapatos cuarteados, los pies en ángulo, meciendo levemente el torso para poder contener el asombroso torrente del malestar. Suda. Y de inmediato levanta el rostro con la sonrisa que todos le conocen: una sonrisa que promete que el mes próximo el error será corregido, enmendado mientras muchas disculpas y balbuceos dan por fin lugar a la retirada del damnificado. Cada mes, Marchetti se prepara. Pero sus cálculos amparan el error como si se tratara de un compasivo anfitrión que no puede cerrarle la puerta al intruso. De alguna manera se siente embretado: una situación sin salida que relaciona con ciertos relatos bíblicos. Es un pecador consciente y su culpa es ser contemplativo con una especie de plaga que le produce todos estos desaciertos y que sólo a principio de mes, cada mes, se revela con esta idéntica iracundia. De modo que lo asume. Rectifica, pide disculpas, suda. Y vuelve a casa con la sensación de colmo reivindicado. Deshechos sus nervios, tiene otro mes para volver a la calma. Pero el tiempo no le alcanza para observar con mayor precisión la razón última de esta demoledora experiencia. Durante esos días de reclamos, generalmente Marchetti se ausenta de la fonda. Pierde el apetito. Pero además no quiere que nadie observe allí, que es casi su familia, el sudor más copioso y constante, la huida más notoria de sus ojos, la nerviosidad de su risa que explota en cualquier momento y sin motivo. Una cuestión de decoro, pues, el motivo de su ausencia. Cierra el departamentito y corre a comer. Hace cuatro días que falta y lo saludan con las mayores muestras de afecto. Siempre es así la ausencia, pero rápidamente todo vuelve a la normalidad. Esta noche la vieja seguro se le sienta y lo pone al día con las noticias acerca de dos o tres parroquianos conocidos: un locutor que tuvo su época en la tele, el diariero de un hambre deprimente... Todos ellos se saludan al entrar o salir de la fonda. Están comunicados por la vieja, enorme y cubierta con un delantal que se va de mesa en mesa, cada tanto, al terminar su tarea en la cocina. Así se teje la vida de la fonda. Si se encuentran por el barrio, se saludan con breve inclinación de cabeza y cada cual sigue su camino. Además de la fonda, una particularidad los reúne: son todos italianos y cada cual tiene su tristeza. A uno lo traicionó el

hijo, el otro tuvo una mujer que murió demasiado joven y educó como pudo a una hija que le dio la alegría de casarse con un matarife de La Pampa... Cada cual tiene su pequeña historia. Marchetti no puede imaginarse qué les cuenta de él, a los otros parroquianos. Porque en realidad no hay nada que contar. Y es curioso, piensa a veces, después del drama que conmocionó cada vida, nada ha vuelto a suceder. El diariero recuerda cada tanto a su hijo que se apoderó de todo dejándole apenas la parada en alquiler, más con amargura que tristeza, y el locutor cada tanto abre una carta con remitente de La Pampa para que se sepa que hay correspondencia. Todos pasan nochebuena en la fonda. El 25 es cosa de cada cual. Esos días, el 25 y el primero, días desiertos y arrasadores, Marchetti camina hasta perderse. Esta vez, casi sin querer llega a Retiro y toma el tren que está saliendo. Llega al Tigre, y una lancha está a punto de zarpar. Todo se va enhebrando sin que tenga que hacer planes. Hay eco en las calles, eco en la estación. Marchetti compra una latita de cerveza y sube a la lancha en la que no viaja desde hace décadas. Ni siquiera sabe su destino, no le preocupa en lo más mínimo, desbordado como está por tanto verdor, tanta naturaleza innominada que toma por asalto sus sentidos. El lanchero y un muchacho toman mate adelante y el ruido del motor no llega a perturbar ni la conversación ni la densa emoción que sofoca a Marchetti. Solloza al fin. Un largo, ansiado despertar. Él, que no tiene pasado, recuerda al ver ropa extendida en una cuerda, un patio con enramada y un jardín y hasta su nombre, que ha perdido, lo sacude en una llamada vibrante que atraviesa el jardín y lo alcanza en la lancha que remonta un río ascendiéndole la entraña. Dice "yo" y otra vez lo sobrecoge un convulsivo sollozo. Entonces el muchacho se le acerca. Es un bello mulato al que le faltan los primeros dientes. Dulce, se inclina. Piensa que está borracho como tantos el primero de año. Marchetti balbucea, se seca los ojos con el pañuelo ya infame. Trata de explicarle quién es. Hace un gesto amplio y mudo, como de quien quiere abarcar la extensión completa de su vida, un gesto que de inmediato le recuerda a un actor

que ha visto alguna vez y deja caer el brazo, ante la imposibilidad de que sus palabras alcancen a dar cuenta. "Soy"... trata de decir y vuelve a llorar. El pronombre se le ocurre inmerecido y vacío. Le alcanza un mate, el mulato que le sonríe sereno, de hombre a hombre. Seguro que no importa. Es que hace tanto tiempo que el río, las orillas, ese cielo tan limpio, esos árboles, la vida... hace de todo tanto tiempo que no le importa la humillación del llanto. Lo agradece. Él, que se pasa la vida arrinconado, descubre de pronto que todo eso le es propio. Y que es un hombre. Aunque peque y se equivoque: es un hombre. La vida lo ha abierto en esta mañana hermosa, lo ha herido de belleza y se siente digno y llora porque otra vez comprende los intangibles límites y este hallazgo es inmenso e intransmisible. Sólo llora, ahora, sin tratar de contenerse, sin pudor. Aunque no hay nadie, sólo esos hombres que de tanto en tanto lo miran por el espejo, con calma y sin reproche. La última parada es el recreo. Una gran tuna lo recibe y detrás viene una mujercita que lo asalta con preguntas. "Yo" dice Marchetti y suda. Se sienta en los escalones de madera y anuncia que volverá en la lancha, más tarde. Esta noticia amaina a los aprensivos dueños del recreo que hoy, primero de año, permanecen detrás de los visillos. Marchetti pide una sidra que no llega fría como sueña. En honor al día, la mujercita también le trae una porción de pan dulce que le deja con sonrisa de hipócrita solicitud; se retira veloz, como si fuera a contagiarse la extrañeza. Pero hoy Marchetti está más allá de las miserias. Sólo una gran sed lo devora. Sed de verdor y sombra. De oler la tierra. De oír el golpeteo del agua, rítmico y constante. Reflexivo, desmigaja mecánicamente su pan dulce y lo arroja sobre el césped. Ese gesto arrastra mil otros recuerdos. No hay nadie. Hoy ha atravesado todos los pudores. Más humano que nunca, puede hacer lo que quiera. Puede llorar. Puede reírse. A falta de otro, de sí mismo. De pronto un gorrión, que trae a otro, se acerca dando saltitos. Un gran festín de migas. Y otro pajarito. Y otro. Marchetti, menos anónimo que nunca, levanta la mano y con gesto amplio, pide hielo.

Leónidas Lamborghini: un autorreportaje

Yo es otro
A.R.

El otro: -Siento, como si fuera yo mismo, su ansiedad... tiembla... parece un principiante...

Uno: -Siempre me pasa cuando me meto en una nueva forma, y usted lo sabe mejor que nadie... la forma es horma... norma... y...

El otro: -Lo que sé de usted es que cada día está más loco y lo peor para mí es que me tiene enredado en su locura...

Uno: -Pero usted es el Otro... lo mismo **pero** parecido...

El Otro: -¡Maldito sea!... siempre esa manía de jugar...

Uno: -...parecido que no es lo mismo...

El Otro: -Sí ya sé... parodia... canto paralelo... ¡Lelo!

Uno: -...Y grotesco... y caricatura...

El Otro: -¡Déjese de joder! ¡Ha confundido a todo el mundo con ese cuento de la “nueva catarsis”... ¿adónde quiere llegar?...

Uno: -...a Buster Keaton... a la “cara de palo”... la mejor manera de reír que ha encontrado el absurdo en nuestro tiempo... Y entre nosotros, “El Velador”.

El Otro: -Ya está dictaminando una vez más... ¡Por favor, basta de hacer el Gran Profesor!

Uno: -Keaton expresa eso que yo he llamado el “horror de lo cómico”, Keaton y, por supuesto Kafka... las dos K...

El Otro: -El horror de lo cómico... el horror de lo cómico, su nueva baratija... pero reconozco que no deja de ser ingenioso eso de las dos K...

Uno: -...Y, de alguna manera, misterioso...

El Otro: -De alguna manera, de alguna manera... ya mostró la hilacha del chanta argentino... sí no es de una manera será de alguna otra, ¿no?... ¡Chanta! ¡Chanta!... Bueno, me resigno, le hago eco, de alguna manera explique esto de autorreportaje; no a mí que fui testigo espantado de esta su nueva “idea”, sino a los lectores...

Uno: -Una mezcla de autoanálisis y autobiografía...

El Otro: -A usted siempre le gustaron las mezclas, las mezcolanzas...

Uno: -...Y más estas últimas:

Cómo se pianta la vida
Cómo rezongan los años
Cómo se viene la muerte
Tan callando

Lo popular y lo culto, lo alto y lo bajo, la inspiración y la Escuela... Manrique, con una letra de tango... eran los comienzos, allá por 1957...

El Otro: -Si hasta se pone tierno; pero déjeme decirle una cosa Gran Profesor; me parece que a usted no le “queda” esta forma del autorreportaje tal cual lo define... usted es un viejo tramposo...

Uno: -Me atrevo con cualquier forma y a las pruebas y antecedentes me remito...

El Otro: -¡Ahora se hace el Martín Fierro!

Uno: -¡“El Solicitante Descolocado” es el Martín Fierro de nuestra época! ¡Y “El Fiord” es El Matadero!

Y ahí le nombro a otros que **son** con igual o más valor, con igual o mayor fuerza: “Las Condiciones de la Época”, “La obsesión del Espacio”, “Majestad, etc”...

El Otro: -¡Loco, loco!... ¡Más loco que una cabra!...

Uno: -Lo que no es loco no es verdad... ¡Y los “Sonetos Mugre”!

El Otro: -Usted no se respeta y al no respetarse me humilla a mí!

Uno: -Creí haberle dado un puntapié definitivo a mi erdosain y ahora resulta... que...

El Otro: -Sí... al final de “La experiencia de la Vida”, hace un par de años... pero, ¿sabe? ...no es posible desprenderse de él porque es nuestro Otro y para siempre: yo que soy su Otro se lo digo...

Uno: -Usted es un perro sarnoso...

El Otro: -Sí, sarnoso y rabioso, ...sucio de su suciedad y rabioso de tener que estar hasta el final atado a su collar...

Uno: -Al collar de un poeta de cuarta...

El Otro: -Mire, no se haga el chiquito... sus delirios de grandeza han terminado por quitarme el sueño... ¡Farsante! ¡Farsante!

Uno: -Bueno, tomemos el toro por las astas, pongámoslo en estos términos y que el presente y la posteridad juzguen:

1955: **El Saboteador Arrepentido**

1957: **El Saboteador y El Solicitante Descolocado** (Al Público)

1966: **Las Patas en las Fuentes**

1968: **La Canción de Buenos Aires** (primera versión)

1971: **El Solicitante Descolocado** (Las Patas, La Estatua de la Libertad y 10 Escenas del Paciente)

1972: **Partitas**

1975: **El Riseñor**

1980: **Episodios**

1985: **Estanislao del Mate**

1986: **Circus**

1988: **Verme**

1992: **Odiseo Confinado**

1994: **Tragedias y Parodias**

1995: **Comedieta**

1996: **Las Reescrituras**

y

no menos de media docena de inéditos escritos en México y en Buenos Aires.

El Otro: -se ve que quiere impresionar... Pero escúcheme bien: para mí todo eso no es más que los tartamudeos de un psicópata agresivo y a la vez cobarde, de un tipo peleado con la lírica que es como decir peleado con la Poesía...

Uno: -...y además dos novelas: **Un amor como Pocos**, en 1992 y **La Experiencia de la Vida**, en 1996...

El Otro: -¿Le preguntamos a los editores cuántos ejemplares vendieron?... Fueron dos engendros sin trama, sin intriga, sin un solo punto y aparte... ¡Worst – Sellers!... La literatura es Mercado... La literatura antes que nada es buenos negocios... ¡Y basta de aventuras!...

Uno: -...Y varias obras de teatro que aguardan quien las represente; entre estas **Perón en Caracas**, de reciente data...

El Otro: -¿Le preguntamos a ese inmenso, genial actor, que es Norman Brisky por qué no ha querido protagonizarla?... No, no es por una razón ideológica, no es porque Evita, sí, claro, y Perón no, por contrarrevolucionario, por anti – heroico, por intragable para la burguesía gorila que todavía puede ir al teatro.. No, sencilla y simplemente porque la obrita es mala... un mamarracho como todo lo que sale de su mente, de su enferma cabeza... ¡Criminal! ¡Cínico! ¡Usted y su mundo de H. C. E.! ¡Animal del bosque!

Uno: -¿Qué tiene en contra del mamarracho? ...Usted es un mamarracho, yo, su amo, soy un mamarracho,

el vecino es un mamarracho, la vida, el mundo contemporáneo son mamarrachos, la llamada civilización de las grandes urbes es un mamarracho, nuestra cultura es un mamarracho... ¿puede la literatura, el arte contemporáneo, no ser un mamarracho?... ¡Nuestro Dios es un mamarracho!

El Otro: -¡Maldito hereje, me llevará al Infierno! ¡De rodillas miserable!

Uno: -Asimilar la Distorsión y devolverla multiplicada... Éste es el eje... Y donde dice Distorsión léase Violencia y se verá de donde viene y hacia donde apunta la estética del mamarracho...

El Otro: -¡Otra de sus baratijas, como la del “Horroreír”!...

Uno: -Posibilidad de una nueva catarsis... posibilidad que la tragedia ya no puede ofrecernos...

El Otro: -¡Y hasta se pone solemne!... ¡Esto sí que es cómico! ¡Ahora entiendo eso del horror de lo cómico! ¡Gran Profesor! ¡Gran Chanta!... El horror es usted y mío es el reír...

Uno: -Suyo es el rebuzno... Usted es un asno...

El Otro: -... ¡yo le dicto!...

Uno: -... ¡pero yo soy el que escribe!

El Otro: -... ¡el censor!

Uno: -Toda escritura es censura y a la vez hendija... Una persiana a través de la cual pueden verse con más intensidad ciertas cosas que a la luz total permanecerían ocultas... escondidas... Pero acuérdesse de muchos momentos en los que hasta usted pudo mostrarse ...momentos en los que la persiana fue levantada intempestivamente:

Cuando me pisas
el pie
en el colectivo
oh pasajero
-me dictó la cabeza-
siento ganas
de matarte

El Otro: -No pretenda convencerme.. ¡Sacúdame la persiana!...

Uno: -...momentos donde la persiana, enrollada verso a verso, deja ver, de pronto, sin tapujos, la inaudita y absoluta intemperie del Personaje:

sin amor no se puede bienestar
-acariciando mi alma
en mi soledad, en mi soledad-
no se puede confort y
sí vieran mi catrera

El Otro: -...“inaudita y absoluta”... ¿Y ese énfasis?... ¿en qué quedamos?... ¿y esa queja con lagrimita y todo?... ¿No era que usted había venido para quebrar este tono? ¡Usted es un blandengue disfrazado de duro! ¡Y ahora me sale con lo de la catrera vacía! ¡Disfrazado! ¡Siempre disfrazándose! ¿Se olvidó de lo que su maestro Alampresse recomendaba? ¡Mírense todos los días al espejo y díganse bien en voz alta, soy una porquería!... Pero volviendo a su endecha de amor perdido, San Pablo lo expresó secamente, sin tanto folletín: “**Sin amor soy como una campana sin badajo**” ¡Perfecto!... Aprenda, nunca es tarde para aprender...

Uno: -Pero el que le dictaba a San Pablo era el Espíritu Santo y usted es un asno... un asno sin santidad ninguna... que por ahí la pega por casualidad...

El Otro: -Le recuerdo que usted mascó la Ostia cuando tenía todavía pantalones cortos... ¿Y usted habla de santidad?... Le recuerdo que desde ese mismo momento su alma empezó a caer y que hasta ahora no ha parado de caer... No dos, sino cien lavanderas se necesitarían para lavarle a usted toda la ropa sucia... ¡Por usted, por estar enredado con usted, estoy separado del seno de la Santa Madre Iglesia!... ¡Quiero volver a ese seno!... ¡Quiero volver a ese seno que no es el de Ulrika...

Uno: -A Ulrika déjela tranquila, a esa doncella alta y pálida y concentrada... no la meta en nuestros enriedos... ella es pura... sagrada... y deje, aunque sea por un instante, de ser asno: así como sin vino no hay catolicismo, al decir del poeta Hugo Savino, sin el pecador no hay Iglesia... Estoy juntando arrepentimiento, arrepentimiento sincero... de esa clase de arrepentimiento que salvó de la condena

eterna a Odiseo Confinado, un segundo antes de pasar al otro mundo...

El Otro: -¡Haría falta la plegaria! ¡Esa solicitud hacia lo Alto!

Uno: -Usted será el que dicta... ¿pero cómo lee, cómo lee?... ¡Como el culo lee!... ¿Acaso, esencialmente,

El Solicitante Descolocado no es una larguísima plegaria? ¿Acaso no está también escrito, ahí, que Teresa rezará por mí, que es lo mismo decir por nosotros dos, cuando estemos en el? ¿Acaso el hombre no es un perpetuo solicitante? ¿Perpetuo y siempre descolocado solicitante?

El Otro: -En el. ¿En dónde? ¡Punto de tronche! ¡Otra de sus baratijas! ¡Su “poética” es un galimatías que me saca de quicio!

Uno: -...punto de tronche... amputaciones... en el muñón queda vibrando lo que se amputa y esto va mucho más allá de la mera información...

El Otro: -¡Tilinguerías! ¡Tilinguerías!

Uno: -...y no pretendo haber enunciado una poética... sin comillas... o entre comillas, y sí ciertas líneas de acción para responder a las exigencias de la época: ...en vez de la lagrimita, asimilar la Distorsión y devolverla multiplicada,... considerar a la parodia como una **relación**: relación de semejanza y/o desemejanza con un Modelo sea éste consagrado o no... relación extendida, como canto paralelo, a todo el sistema de la literatura...

El Otro: -¡A otro perro con ese hueso, ya que me llamó perro! ¡Y no se haga el catedrático, usted toca de oído... siempre ha tocado de oído! ¡Basta de jergas!

Uno: -Mejor tocar de oído que no tocar, sobre todo cuando se tiene un Oído Absoluto...

El Otro: -Ya se lo soplé en la orejota una vez: sus pretensiones son y han sido siempre enormes; los resultados, deformes...

Uno: -Rimador el perro...

El Otro: -Los perros también tenemos Oído Absoluto...

Uno: -Líneas de acción que implican, además, el arte de las variaciones y de las reescrituras no por tangenciación sino por intrusión violenta en el Modelo... Ahí la va una de mis **Variaciones Arlt...** las últimas de mi cosecha, variación sobre un tema de **El terror de la calle**, de los Siete locos...

El Otro: -¡No, a mí no! ¡Ya las sufrí bastante! ¡El parto de otro monstruo!

Uno: -¡Nunca es bastante!... ¡Aguante, perro, aguante! ¡Ahí le va!:

Sin duda / a / veces / una esperanza y / me / lanzaba: / “me verá” / “me verá” / sin / duda / sin duda / una / doncella / alta y / pálida / una / doncella / concentrada / una / doncella / que / se / desenroscaba / a / la / sombra: / un / terror / sin / duda / alguna / extraña / concentrada / a / la / sombra / sobre / esta / ne / cedad / alta / -y- / pálida / un / terror: / “no / tendremos / nunca / contacto” / sin duda / sin duda -alguna- / esta / nece / dad / en / la / locura / que / aúlla / a / todas / horas / un / terror / -ese- / terror: / “nunca / contacto” / y / se / desenros / caba / a / la / sombra / se / deslizaba / “me / verá” / concentrada / pá / lida / pálida / alta / alta / esta / ne / ce / dad / en / la / locura / que / aú / lla / aú / aú / a / todas / horas / de / sen / ros / ca / da / en / la / sombra / -sin duda- / -sin duda- / una / doncella / que / aúlla / a / todas / horas / ese / terror / en / la / calle / me / lanzaba / a / todas / horas / a todas / horas / (esta / necedad) / a / veces / una / esperanza / esa / doncella / esa / necedad / -sin duda- / la / locura de / la / doncella / que / aúlla a / veces / una esperanza / que / me / lanzaba / a / ese / terror / que / se / desen / roscaba / en / la / calle / a / la / sombra / de: / “me verá” / “me verá” / (una / esperanza) / y / “no / tendremos / nunca” / (esa / necedad) / .sin duda- / -sin duda-) / me / lanzaba / a / la / calle.

El Otro: -¡Es el colmo!... ¡Qué cross a la mandíbula le hubiera dado Arlt!... ¿Y todo este disparate para qué?...

Uno: -¡Contra la estereotipia, asno! ¡Romper el molde! ¡Contra la poesía codificada!

El Otro: -¡Este bla - bla se parece más y más a una de sus payasadas truchas!...

Uno: -¡Reinventé la gauchesca, le di una nueva luz, una nueva vida, un distinto sesgo!... Y ya que menciona payasadas, le recuerdo la reescritura de la payada de Martín Fierro y El Moreno... Reescritura que una noche, en la casa de Elba Díaz, en Vicente López, cuando aún estábamos en el exilio, Sergio Rondán a una indicación de Osvaldo, a la sobremesa, leyó como él sólo sabía hacerlo... Hugo lo contó... Dos sabios que se torturan cordialmente teniendo como trasfondo la época del Proceso Genocida... ¿Recuerda esa reescritura?...

El Otro: -¡Sacrilégio! ¡Sacrilégio!

Uno: -¡Le van dos pequeños fragmentos, monaguillo! ¡Mis escrituras son un confín! ¡Un apocalipsis de todos los Modelos! ¡Se acabó Berta Singerman!

el Sabio Blanco experimentando
al Sabio Negro: introduciéndole una sonda. haciéndole
tragar un anzuelo. poniéndole cuerdas de lana.
haciéndole sonar una esponja:
-¿Del cielo cuál es el canto?

.....
el Sabio Negro experimentando al Sabio Blanco en un
nido de carancho. introduciéndole el peso.
experimentando. introduciéndole la medida. la
cantidad. experimentando. introduciéndole
el tiempo.

-La cantidad ¿para qué fin?

.....
El Otro: -Chitarroni estaba soñando cuando alabó cosas como éstas... y Piglia... y Fogwill cuando las publicó...

Uno: -La vida es sueño... la vida es como cabeza cortada...

como el que
ve en un sueño
rodar
su cabeza cortada

como el que
ve rodar su cabeza
en la realidad
de un sueño.

como el que
ve la realidad
como un sueño
cortado
de su cabeza que
rueda cortada.

El Otro: -¡Cacofonías!... ¿Y lo de la ética del escritor también es un sueño?

Uno: -Esa palabrita, ética, me da mal olor desde que, como la palabrita dignidad, se ha vuelto la preferida de cuanto pequeñoburgués se anda meneando por ahí...

El Otro: -...pero usted contribuyó a que su anti-épica se tomara por una épica y a su antihéroe por un héroe... y aún hoy sigue gozando de este malentendido...

Uno: -¡Váyase a la mierda! ¡Pregúnteselo a Lugones!

El Otro: -¡Lo dije, loco, loco como una cabra! ¡No veo la hora de desenredarme de usted!

Uno: -Falta poco, falta poco...

El Otro: -¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡!

Uno: - me ha dicho las cosas más tremendas que se le pueden decir a un hombre... pero **no** lo voy a escribir...

¡Tengo el Poder!

Leónidas Lamborghini

Fin

DE "NARRACIONES EXTRAORDINARIAS"

Oswaldo Aguirre

Oswaldo Aguirre (1964). Estos poemas pertenecen a *Narraciones extraordinarias* (inédito). Publicó: *Las vueltas del camino* (poemas, 1992), *Al fuego* (poemas, 1994), *Velocidad y Resistencia* (relato, 1995), *Los pasos de la memoria* (crónicas, 1996), *La deriva* (novela, 1996) y *Estrella del norte* (novela, 1998). Vive en Rosario.

El sueño de las casuarinas

Les arbres parlent arbre
Jacques Prévert

Mirá
lo que son
las cosas:
se duerme
una rama
en las casuarinas.

Y no está
podrida,
nada.

Se duerme después
de una vigilia de años
-desde que vinieron
los albañiles de Bogado
y se hizo la casa
están esas plantas.

Así dicen
los paisanos.
La piedra bárbara
no dejó espiga
en pie,
el tornado
se llevó techos
y silos en el pueblo,
tumbó al tren
de la madrugada
en Juan B. Molina,
pero las casuarinas
ni se mosquearon.

¿Las casuarinas?:
Hacían de cuenta
que un sol radiante
las limpiaba.

Y ahora, así dicen
los que saben,
se duerme una rama.
Según he visto,
les ataca de pronto
entre septiembre
y diciembre: mirá
cómo son
las cosas.

La primera vez
me di cuenta
porque la yegua.
Fue un estruendo:
la rama callada
en el suelo,
no podrida ni nada,
y en las otras
el silbido de la brisa,
como velándola.

Y desde que vinieron
los albañiles -de antes,
porque no había más
que tierra y animales
cuando sembraron,
en dos hileras enfrentadas,
esas plantas.

Cuando la sienten
dormirse, dicen,

carpinteros, palomas,
calandrias, caseros,
todos dejan el nido,
porque en el suelo
no ofrece abrigo.
Y las otras silban,
estremecidas
por la brisa.

Como una ramiña,
como una hoja
que se quiebra,
como un yuyo
que uno corta
y se lleva a la boca.

Mirá
lo que son
las cosas:
cuando el casero,
lejos del nido,
mezcla barro y paja
en una ramiña extraña,
anuncia el sueño
de la casuarina.

Y me di cuenta
porque la madrina,
la campana guiando
a locas al potrillo,
y el llanto de los perros,
como si hubieran visto
al mismo diablo.

Pasó varias veces
la lluvia grande,
pasaron las tormentas
más tremendas,
la piedra y todos
los vientos conocidos.
Para las casuarinas,
pasaron como una noche
serena y de cielo
sembrado de estrellas.

Esa ramiña silbaba,
se quejaba, crujía,
según, con las otras,
pero ahí estaba,
despierta, como nueva.

Y cuando comenté
me contaron
que los paisanos dicen
que a lo mejor se cansan
de tanto trabajo
con el viento y el agua,
que no es joda,
o se agotan con la vigilia,

y que lo cierto
es que de pronto,
de un día para el otro,
se quedan dormidas.

Mirá
lo que son
las cosas:
mirá
cómo son.

La búsqueda

Sin una miserable liebre
volvíamos del campo
donde hubo maíz
cuando los descubriste
-y fue la pura casualidad-
en la cuarta planta
de la fila de casuarinas.

Parecían un reborde
de la ramiña, sí,
parecía que el árbol
se movía y miraba
con ojos que chispeaban,
sí. Eran los pichones:
decíamos, por el tamaño
y por lo tranquilos.

“No como alguien
que yo sé”, dije,
y el Quédice sumió
la cabeza entre las patas,
afligido, como si entendiera.

Ni como las cuatro
lechuzas que volaban
de raje, fastidiadas
por nuestra torpeza,
de un alambrado
a otro, a través del campo
donde hubo maíz,
según nuestro paso
y la carrera de los galgos.

Como si no pudiéramos
extender un brazo,
como si la escopeta,
se quedaban tranquilos.
Pero estaban, ah no,
que echaban chispas
con sus ojos colorados
al seguir el círculo
que hacías bajo la ramiña
donde esperaban la noche.

“Son los pichones”, decías,
“los padres están más arriba”.
Carmen se había llevado
un susto bárbaro al verlos
en el pilar del patio chico,
la sombra más oscura.
“Son feísimos, horribles”:
vieras qué susto,
qué cará ponía Carmen,
y el asombro que duraba
en sus ojos negros...
“Cantan con un silbido
triste”, decía y porfiaba.

¡Pero de qué tristeza!
El miedo te hacía
decir pavadas, Carmen,
qué cosa porfiada,
cuando sonaba la hora
melancólica y ellos
como dioses extraños
mientras las sombras
sacaban carpiendo al sol
y extendían la noche.
Entonces los búhos grandes
debían salir de su nido
en algún sitio de más arriba.

-Más arriba era el cielo
de copas entretrejidas,
el nido del hornero
en el arco del tronco
y la rama. Más arriba
estaba, decías, la piedra
y como en ese trabajo
eran ciegos y mancos
el Quédice, el Cuál,
y el Fermín se echaban
para seguir desde el reparo
nuestras idas y vueltas
de locos -dolía el cuello-
en la fila de casuarinas

-“que vergüenza”, metía
púa yo, “pero qué vergüenza,
Quédice”, y vieras, el perro
afligido como si entendiera.

A ver quién la encuentra,
decías, como en la escondida,
a ver quién descubre la piedra
donde los búhos meditan.
Y se venían las gallinas
en banda, porque creían,
qué zonzas...

Vamos, ¿de qué tristeza,
señorita Carmen?:

Si los tiros de la escopeta
a las palomas monteras,
bá, no hacían nada,
pero nada, a la calma
de los pequeños búhos
de la cuarta planta.

(Y no como las cuatro
lechuzas locas en el campo
donde hubo maíz)

El marrón de la cabeza
y el lomo parecía salir
de la rama, donde esperaban,
sí, la hora melancólica,
las pintas negras del pecho
abullonado eran agujas caídas
del cielo verde, sí.

Fue la pura casualidad.
Y aunque estaban, ah no,
que echaban chispas
no había cuidado:
qué escopeta, qué lío
de gallinas y palomas
monteras, qué perros
aburridos al reparo,
qué pasos nuestros
ni qué ocho cuartos.
El tumulto y el movimiento
de la luz apenas existían
para ellos, dioses de paso
por un mundo de sueños.

Así que de planta en planta
a ver, quién la encuentra,
quién llega primero, a ver,
quien descubre la piedra
donde meditan, a ver,
a ver: con la cabeza alzada
hacia el más arriba, al cielo
verde y negro -dolía el cuello-,
como en la escondida.
Y de vuelta a la rama baja
para pispear si los pichones
desembuchaban algo,

ellos y nosotros
en un diálogo de miradas

bajo la vigilancia
de los búhos grandes.



¿CORRELATO OBJETIVO?

Pablo Ingberg

Entre las varias fórmulas pergeñadas por Elliot en sus ensayos de juventud, ninguna corrió peor suerte que la del "correlato objetivo" entre los citadores de citadores de frases que le hacen decir lo que no decía. He aquí un intento de ponerla en su lugar.

Correlato y contexto

A la expresión «sacar de contexto» pueden atribuírsele diversas acepciones. Aquí me interesan dos. La primera, literal, consiste en tomar un fragmento de un texto y leerlo sin la más mínima consideración a su funcionamiento dentro de ese texto mayor del que forma parte. La segunda, temporal, es aquella en que se incurre cuando se lee un texto dejando de lado por completo el momento en que fue escrito, es decir, fuera del contexto general de su época y del particular de la vida y la obra del autor.

A menudo realizamos esas «citas sacadas de contexto» en apoyo de una argumentación nuestra, y quién podrá negarnos el derecho y el placer de hacerlo. Los equívocos que de allí en más puedan derivarse dependerán menos del apropiador que de su lector, pero en uno u otro caso quizá se resuman en esta proposición: atribuir el nuevo sentido que adquiere la cita fuera de contexto a la autoridad del autor apropiado y no al apropiador.

Si hay un ejemplo paradigmático de ese tipo de equívocos es el que derivó del uso de algunas frases de T. S. Eliot, entre las que acaso se lleve la peor parte aquella del «correlato objetivo». Desde que, hace años, leí el ensayo en que está incluida esa frase, no ha dejado de asombrarme el equívoco generalizado de su aplicación a ciertos contextos de los que el mismo Eliot se horrorizó en vida y no dejaría de horrorizarse si se enterara en ultratumba. Equívocos, digo, porque se atribuye a él no el significado de aquella frase en su propio contexto, ya de por sí bastante criticable, sino el que adquiere en otros múltiples contextos que poco o nada tienen que ver con Eliot.

Quisiera, para desandar tales equívocos, comenzar por una frase de Hugh Kenner que los resume magníficamente en su línea principal, y cuya lectura significó para mí un gran alivio (no estaba solo en mi opinión) cuando la descubrí. Luego de citar esa tristemente célebre frase de Eliot, dice Kenner:

This makes perhaps a more general claim than Eliot intended; he could hardly have foreseen its missapplication to the job of the lyric poet, preoccupied as he was with simply explaining why Hamlet is «the Mona Lisa of literature». Like Matthew Arnold, he has a dangerous gift of phrase.¹

Tenía un peligroso don de crear expresiones. «Correlato objetivo», «disociación de la sensibilidad», «impersonalidad», son sólo algunas de las más famosas. Y hay que reconocer que el equívoco estaba ya, en cierta medida, implícito en ellas. Pero vayamos por partes; comencemos por ubicarnos en contexto.

Contexto temporal

T. S. Eliot nació en 1888 en Saint Louis, Missouri. Publicó sus primeros textos en la revista de su *high school*. Ingresó a Harvard en 1906, en cuya revista **The Harvard Advocate** publicó varios poemas. Obtuvo allí su *B.A.* en 1909, y continuó sus estudios. Pasó el año académico 1910-11 en París, donde obtuvo su *M.A.* Sobre el final de este viaje, en París y Munich, escribió «The Love Song of J. Alfred Prufrock». Nuevamente en Harvard, siguió cursos de doctorado en Filosofía hasta 1914, cuando se fue becado a Oxford para estudiar Aristóteles y preparar su tesis sobre Bradley. Conoció a Pound en Londres y le dio a leer «Prufrock». Pound lo estimuló en el camino de la poesía, hizo publicar en revistas algunos de sus poemas y colaboró, quién sabe en qué medida, con su decisión de casarse, radicarse en Londres y abandonar la carrera académica.

El ignoto estadounidense en Londres comenzó, en parte gracias a Pound y en parte por sus propios medios, a relacionarse con diversas personalidades del ambiente literario autóctono. Durante la guerra dio algunas conferencias y cursos sobre literatura y poco a poco comenzó a colaborar con diversas publicaciones literarias y filosóficas. Nuevamente Pound tuvo no poco que ver con la publicación de su primer libro, **Prufrock and Other Observations** (1917), recibido con cierta incomodidad por los lectores. Al filo de sus treinta años, el joven estadounidense, que causaba asombro admirado por su erudición y asombro a veces teñido de espanto por sus versos, estaba ya mínimamente instalado en el mundo literario londinense.²

Fue por entonces que a Richard Aldington, recién retornado de la guerra, se le ocurrió presentarlo al editor del **Times Literary Supplement**, Bruce Richmond. Aldington debió trabajar varios meses para convencer a Richmond de que valía la pena incorporar entre su distinguida lista de colaboradores al joven extranjero, autor de versos poco recomendables (una reseña de **Poems** aparecida en **The Athenaeum** por esa época llevaba este sugestivo título: «Is this Poetry?»³), pero finalmente consiguió que se le otorgara una entrevista, y en ella Eliot cautivó de inmediato al editor. El acuerdo inicial, bastante difícil de concebir desde nuestros tiempos, fue que escribiría ensayos sobre los dramaturgos isabelinos⁴.

Pues bien, fue por entonces, en 1919, que Eliot concibió «Hamlet and his Problems», incluido en 1920 en **The Sacred Wood**, y luego, con el título reducido a «Hamlet», en **Selected Essays**, publicado por primera vez en 1933⁵. Todos estos datos me parecen de una importancia en absoluto menor: el joven extranjero estaba dándose a conocer en un medio, si no hostil, cuanto menos bastante complicado para él; y qué mejor, si de llamar la atención se trataba, que atacar a San **Hamlet** de San Shakespeare con argumentos sofisticados, sagaces, sutiles, que evidenciaban una inteligencia aguda y personal más allá de su grado de acierto.

Contexto textual

Y hay que reconocer que el «Hamlet» de Eliot tiene todas esas características y, por lo menos, otra más: su deformidad es tanta como la que acusa en la pieza de Shakespeare. Por el solo hecho de afirmar que Hamlet fue «un fracaso artístico» debe de haber llamado suficientemente la atención; pero tenía que sustentarlo. Sus argumentos son bastante heterodoxos: los hay poéticos, estrictamente dramáticos, filopsicologistas, filobiografistas. Estos últimos serían dignos de atención para quienes ven en los escritos de Eliot un supuesto programa de «objetividad», «impersonalidad» y otros sustantivos abstractos por el estilo cuya aplicación al arte en general y a la poesía en particular excede mis posibilidades de comprensión.

(Me permito aquí una asociación filobiografista fuera de contexto. Cuando, sobre el final de ese ensayo, Eliot dice que en **Hamlet** «Shakespeare abordó un problema que resultó ser demasiado para él», cuando habla de una hipotética «experiencia personal» del autor, o de que los juegos de palabras de Hamlet son «una forma de alivio personal», pero sobre todo cuando dice: «bajo el apremio de qué experiencia intentó expresar lo inexpresablemente horrible, nunca podremos saberlo», siempre me pareció escuchar una referencia avant la lettre a **The Waste Land**, que por entonces estaba gestándose en

el alma -por darle una ubicación- de Eliot.)

Los argumentos estrictamente dramáticos del ensayo son los menos discutibles: hay en *Hamlet* ciertos diálogos y monólogos que, analizados con detenimiento, no colaboran con la tensión y el desarrollo dramáticos, no resultan funcionales. Y es en ese contexto, aunque con cierto confuso ropaje de implicaciones psicobiográficas (intratabilidad del material) y cientificistas (imposibilidad del personaje de «objetivar» un «sentimiento que no puede comprender»), que Eliot introduce la célebre frase:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.⁶

Antes de adentrarme en el análisis crítico de esta frase y sus derivaciones, quiero volver a Kenner, específicamente al párrafo con que introduce su cita de Eliot, porque me parece una ubicación en contexto mucho más precisa que la que yo sería capaz de formular:

(Eliot) tells us, for instance, that an «objective correlative» is the only way a dramatist can express a character's emotion; it is a formula that occurs to him in connexion with the puzzling contrast between Macbeth's «Tomorrow and tomorrow and tomorrow...» which emerges out of the action of the play, and Hamlet's soliloquies, which are anthology pieces dealing with the cosmos in general, so little rooted in the particular action that an actor-manager feels free to shuffle them into coincidence with his notions of pace. It follows that Shakespeare is attempting to express Hamlet's emotions to us discursively; it follows that he has failed to fix, in drafting this play, just that concatenation of incidents and images which would make Hamlet's emotion comprehensible and inevitable, and so *release* the soliloquies just where they occur; it follows (with a little reflection) that such a concatenation is the condition of artistic «inevitability» and hence that... [sigue la cita de Eliot]⁷

Primera aproximación crítica

Es verdad que las palabras de Eliot son «expresar en forma de arte», y no «en forma de drama». Es verdad que se lo conoce fundamentalmente como poeta y que cuando escribió esa frase faltaba mucho para que escribiera su primera obra de teatro. Es verdad que esas verdades parecen autorizar una generalización a toda arte y, un tanto más forzosamente, una aplicación en particular a la poesía lírica, por así llamarla. De allí derivan posibles equívocos implícitos. Por ese motivo es que Kenner «traduce» la frase, en principio, únicamente en términos de teatro, y luego señala, en la primera cita hecha aquí, que Eliot no podía prever «su incorrecta aplicación al trabajo del poeta lírico».

El teatro hace mucho más «visible» la idea que Eliot pretende expresar en esa frase. Dicha en términos más gruesos y más claros, el personaje no debe decir «estoy triste» sino hacernos ver que lo está a través de la acción. Tan simple como eso.

Ideas similares fueron, en mi opinión, mejor formuladas por la misma época en relación con otras formas artísticas. Si se trata de poesía, en el no menos célebre (dentro del ámbito hispánico) dístico del «Arte poética» de Vicente Huidobro: «*Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / hacedla florecer en el poema*» (en *El espejo de agua*, 1916). Si se trata de novela, en estas frases de Ortega y Gasset: «*Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos*»; «*En vez de definir el personaje o el sentimiento debe, pues, el autor evocarlos*» («Ideas sobre la novela», en *La deshumanización del arte*, 1925; sin duda, llama aquí la atención la coincidencia con Eliot en el uso del verbo evocar).

En cualquier caso, sea que quiera uno respetar fielmente el contexto concreto de la frase de Eliot, donde está hablando de teatro, sea que quiera ampliarlo, tomando el «en forma de arte» del comienzo de la frase como una petición de generalidad, sus términos merecen ser analizados con mayor detenimiento.

Segunda aproximación crítica

Antes de entrar en detalles, encuentro un rasgo en común en el párrafo de Eliot, el dístico de Huidobro y las frases de Ortega citadas: lo que en la teoría literaria suele llamarse preceptiva. La expresión «el único modo de expresar» de Eliot, el verbo en imperativo de Huidobro y los «nada de», «hace falta» y «debe» de Ortega coinciden en situarse en el lugar de un supuesto saber que permitiría el dictado de leyes de validez universal, permanente y excluyente. Es difícil no estar de acuerdo con lo que ellos proponen, pero eso no es lo mismo que otorgarle carácter de ley sin la cual el arte en general, o cualquiera de las artes a la que cada uno de ellos se refiere en particular, no existiría.

Ahora bien, más allá de que a grandes rasgos estoy de acuerdo con los términos de la frase de Eliot (en tanto descripción, no en tanto ley), encuentro en ella varios aspectos sumamente criticables.

«... la fórmula de *esa* emoción en particular»: esta expresión, tan poco feliz en su vocabulario, presenta ciertas implicancias indeseables seguramente para el mismo Eliot. En efecto, hablar de la fórmula de una emoción en particular que tiene que ser evocada por el tal correlato objetivo da a pensar que el teatro (o el arte) consistiría en una suerte de clave Morse: existe *una* emoción particular que el autor pretende transmitir; para convertirla en arte debe, en lugar de enunciarla tal cual (suponiendo que eso fuera posible), encontrar una fórmula que la codifique; esa fórmula tiene que ser tal que el espectador (lector, oyente, etc) decodifique exactamente de qué emoción particular se trataba. No se me ocurre que alguien sea capaz de postular seriamente que el arte (cualquier forma de arte) consista en una cosa semejante⁸. Entre una descripción así y la divulgada estupidez del supuesto mensaje en toda obra de arte no encuentro mayor diferencia. No puedo concebir que el propio Eliot entendiera el asunto de ese modo⁹, pero lamentablemente su frase permite hacerlo.

Dentro de ese contexto es que me resulta igualmente criticable el uso de la segunda de las palabras en la expresión «correlato objetivo». No me refiero simplemente a uno de los más pobres equívocos a que ha dado lugar ese vocablo, su supuesta referencia a objetos concretos del tipo «carretilla roja», sino al más general equívoco implícito en el texto de Eliot, que se vuelve más claro unas líneas más adelante:

And the supposed identity of Hamlet with his author is genuine to this point: that Hamlet's bafflement at the absence of *objective* equivalent to his feelings is a prolongation of the bafflement of his creator in the face of his artistic problem. (...) It is thus a feeling which he (Hamlet) cannot understand; he cannot *objectively* it, and it therefore remains to poison life and obstruct action.¹⁰
(Los subrayados son míos)

Es interesante notar que aquí Eliot ha pasado de hablar de emoción a hablar de sentimiento. La primera es una noción suficientemente vaga como para que un supuesto proceso de codificación y decodificación no se proponga en tanto medio de dar cuenta exacta de un supuesto «mensaje» en origen y en destino. Sentimiento me parece, en ese sentido, una noción mucho más concreta y acotada que, por lo tanto, conspira en favor de la lectura como clave Morse.

Ahora bien, aunque encuentro más que interesante la descripción final en esta cita (en el sentido de que hay algo relativo al estado psíquico de Hamlet que obstruye la acción en la pieza), no opino lo mismo sobre el hecho de que se presente a modo de conclusión de un supuesto razonamiento que acaso más tenga que ver con la psicología o la filosofía que con el teatro, la literatura o la crítica. Si existe un «equivalente objetivo» de «los sentimientos», o si es posible «objetivar» un «sentimiento» (en realidad parece tratarse más bien de contradicciones en los términos), no son asuntos estrictamente estéticos.

Si hay algo que odio es la palabra objetivar

No descarto que lo mío pueda ser, en cierta medida, una suerte de capricho acerca del uso de palabras como "objetivar" u "objetivo" en referencia al arte. En todo caso, intentaré dar mis argumentos.

Comenzaré por citar las definiciones de esas palabras según el Diccionario de la Real Academia Española. No sé si será la fuente más adecuada, pero se me ocurre que es al menos, por su amplia

difusión, la más neutra a nuestro alcance.

objetivar. Dar carácter objetivo a una idea o sentimiento.

objetivo. 1. Perteneciente o relativo al objeto en sí y no a nuestro modo de pensar o de sentir. 3.

Fil. Dícese de lo que existe realmente, fuera del sujeto que lo conoce.

¿Puede darse carácter objetivo a un sentimiento? ¿Puede un sentimiento ser un objeto en sí con independencia del modo en que se lo siente? En suma, ¿existe realmente un sentimiento fuera del sujeto que lo siente? No niego que puedan darse razones en favor de una respuesta afirmativa a estas preguntas, pero no será el arte, ni la crítica literaria, quienes estén llamadas a darlas.

El arte, en cuanto tiene de comunicación, requiere que sentimiento o emoción se externalicen de un modo u otro. Seguramente será, *prima facie*, menos estéticamente elaborada la externalización directa, esto es, la simple explicitación declarativa. Aunque todo dependerá del contexto específico; pues si, por ejemplo, un personaje que está triste dice que lo está en un contexto paródico o absurdo, su explicitación puede resultar funcional de otro modo.

Desde el punto de vista de la poética, en sentido aristotélico (teoría literaria), puedo volver ahora sobre la frase del «correlato objetivo» y postular que sería más adecuado decir, en lo estrictamente teatral: una emoción o un sentimiento se transmutarán o elevarán estéticamente si, en lugar de explicitárselos discursivamente, se los pone en acto.

Si se pretende aplicar esta idea a otros géneros literarios, es preciso hacer algunas salvedades según el caso. En cuanto a la novela o a la poesía épica, las aclaraciones no son de mayor importancia, puesto que también en ellas puede, aunque de manera distinta que en el drama, ponerse en acto. La aclaración o salvedad más importante es la que surge cuando pretendemos aplicarla a la lírica, y no es ajena a cierta cuestión que el mismo Eliot se planteó años más tarde (1953) en «The Three Voices of Poetry»¹¹ (no quiero entrar en ese ensayo para no traer a colación nuevas disidencias que distraerían del asunto que aquí me ocupa). Podríamos llamarla «cuestión autobiográfica», es decir, en qué medida la voz lírica expresa directamente la voz del autor. Desde el momento en que hay un proceso estético de por medio, semejante planteo es por completo improcedente, y sólo debemos perder tiempo en refutarlo si se vuelve necesario responder a comentarios tan estúpidos como el suso mentado del «mensaje». La ineludible intervención de lo autobiográfico en toda composición artística puede presentar los más diversos grados y características, y su análisis no creo que corresponda a la teoría estética en sentido estricto. La lírica en particular plantea, pues, con respecto a nociones como la que Eliot dio en llamar «correlato objetivo», el siguiente problema: si la emoción a que él se refiere es la del autor; puesto que, aunque la lírica puede admitir el empleo de «personajes», éstos no le son constitutivos.

Así, el único trasvasamiento de una noción semejante admisible en el campo de la lírica es, ni más ni menos, una vía para evitar el más crudo confesionalismo: no cantéis vuestra propia tristeza, oh poetas, haced que el poema se entristezca.

Para concluir, quisiera exculpar en alguna medida a Eliot de ciertas versiones dogmáticas de sus propios dichos juveniles, trayendo a colación otros dichos suyos posteriores.

En cuanto a cualquier versión que postule, en el campo de la poesía, la posibilidad de que el poeta se procure una fórmula que permita evocar una emoción en particular, acotada y definida, véase este tardío comentario de 1959 sobre la composición de **The Waste Land**, que había sido muy poco posterior a la de «Hamlet and his Problems»: «En **The Waste Land**, ni siquiera me preocupaba si entendía lo que estaba diciendo»¹².

En cuanto al valor «legislativo» de expresiones como las que él tenía el don de crear: «es un error elemental pensar que hemos descubierto unas leyes objetivas cuando nos hemos limitado a legislar por nuestra cuenta»¹³.

¹ Acaso esto constituya una afirmación más general que lo que Eliot se proponía; difícilmente podría él haber previsto su incorrecta aplicación al trabajo del poeta lírico, preocupado como estaba simplemente por explicar por qué **Hamlet** es 'la

Mona Lisa de la literatura'. Como Matthew Arnold, tenía un peligroso don de crear expresiones.» (KENNER, HUGH, **The invisible poet: T. S. Eliot**, London, Methuen, 1965, p. 88. Esta y todas las traducciones incluidas tanto en el cuerpo de este trabajo como en las notas son mías, salvo aclaración expresa en contrario.)

² Los datos de este resumen biográfico están tomados de diversas fuentes, principalmente de: ELIOT, VALERIE, «Biographical Commentary (1888-1922)», en **The Letters of T. S. Eliot**, vol. I, London, Faber, 1988, pp. xix-xxvi, y ACKROYD, PETER, **T. S. Eliot** (1984), London, Cardinal, 1988 (hay trad. esp. en F.C.E.).

³ **The Athenaeum**, N° 4651, London, June 20, 1919, p. 491.

⁴ Los datos acerca del ingreso de Eliot al T.L.S. son del propio Richard Aldington (**Life for Life's Sake**, London, 1968), *apud* SENCOURT, ROBERT, **T. S. Eliot: A Memoir**, London, Garnstone Press, 1971, pp. 79-80.

⁵ Hay trad. esp. de S. Rubinstein en ELIOT, T. S., **Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre poesía y religión**, Buenos Aires, Emecé, 1944, vol. I, pp. 179-86.

⁶ "El único modo de expresar emoción en forma de arte es encontrando un 'correlato objetivo'; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción en particular; de modo que, cuando los hechos externos, que deben terminar en experiencia sensorial, estén dados, la emoción sea inmediatamente evocada.»

⁷ "(Eliot) nos dice, por ejemplo, que un 'correlato objetivo' es el único modo a través del cual un dramaturgo puede expresar la emoción de un personaje; es una fórmula que se le ocurre en conexión con el asombroso contraste entre el 'Mañana y mañana y mañana...' de Macbeth, que surge de la acción de la obra, y los soliloquios de Hamlet, que son piezas antológicas acerca del cosmos en general, tan poco arraigadas en la acción particular que un empresario-actor se siente libre de barajarlas hasta hacerlas coincidir con sus nociones de ritmo. Se sigue que Shakespeare intenta expresarnos las emociones de Hamlet discursivamente; se sigue que falló en fijar, en el bosquejo de esta obra, justamente esa concatenación de incidentes e imágenes que harían comprensible e inevitable la emoción de Hamlet, y entonces arroja los soliloquios simplemente donde aparecen; se sigue (tras una breve reflexión) que semejante concatenación es condición de la «inevitabilidad» artística y de allí que ... [sigue la cita de Eliot]». (KENNER, *op. cit.*, pp. 87-8.)

⁸ Un típico caso de fórmula cabalmente descrita por el «correlato objetivo» de Eliot es el modo en que se expresa «estoy enojado» en casi todo film estadounidense: con cuatro gritos y un jarrón estrellado contra la pared. Eso es una fórmula, y no creo que sea precisamente el único modo de expresar algo en forma de arte, por no decir que acaso ni siquiera sea arte.

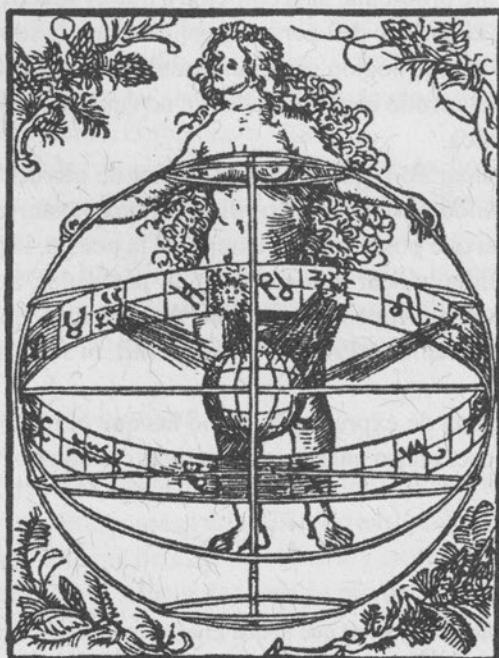
⁹ De que Eliot no tuvo una opinión semejante a lo largo de su vida dan cuenta, por si hacía falta, estas palabras de sus conferencias Charles Eliot Norton en 1932-33, que se convertirían luego en **The Use of Poetry and the Use of Criticism** (London, Faber, 1933): «cualquier cosa que pueda decirse lo mismo en prosa se dice mejor en prosa». (**Función de la poesía y función de la crítica**, trad. esp. de J. Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 161).

¹⁰ "Y la supuesta identidad de Hamlet con su autor es genuina hasta este punto: que el desconcierto de Hamlet ante la ausencia de un equivalente *objetivo* para sus sentimientos es una prolongación del desconcierto de su creador frente a su problema artístico. (...) Es entonces un sentimiento que (Hamlet) no puede entender; no puede *objetivarlo*, y por lo tanto permanece para envenenar la vida y obstruir la acción.» (Los subrayados son míos.)

¹¹ En **On Poetry and Poets**, London, Faber, 1957 (hay trad. esp. de M. R. Bengolea: «Las tres voces de la poesía», en **Sobre la poesía y los poetas**, Buenos Aires, Sur, 1959).

¹² DICK, KAY ed., **Writers at Work, The Paris Review Interviews**, Middlesex, Penguin, 1972, p. 127.

¹³ ELIOT, T.S., **Función de la poesía y función de la crítica** (1933), trad. esp. de J. Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 74.



EL AIRE JUSTO

SUSANA SZWARC

El vagón está repleto a esta hora. Mi madre mira cómo intento abrazarla, se ríe de mí. Es ella la que extiende sus brazos -más-, y me protege.

-Tendríamos que haber tomado un taxi -le digo.

Es la mañana, la hora pico. Otoño de 1992. Vamos juntas a escuchar al poeta. Le da risa que el Juan que yo leo sea el Juancito que ella conoció.

-Llegué a la Argentina, a la calle Velazco, y no sabía el idioma. Él con tus primos me enseñaban a hablar, también se divertían, me daban las frases al revés. ¿Ves que a veces hablo torcido ?

-Bajemos -le digo.

-¿Por qué ?

-No quiero que viajes así.

Mi madre se desprende, pasa entre los cuerpos, consigue un asiento.

-Sentate -me dice, y obedezco.

Muy al lado mío canta en polaco. Mi compañero de asiento se adormece. Repito la letra de mi madre sin entenderla demasiado. Es una canción de cuna. Ella se entusiasma, canta cada vez más fuerte. En el vagón todos miran y cuando termina esa canción empieza otra pero está cantando en ruso.

Me pregunta en idish si me acuerdo y hago como que no la escucho, que no me habla a mí, que no me da vergüenza, que no soy.

Pero vuelvo, al mirarla la reconozco.

-Vayamos a Polonia -le digo-, a tu pueblo o a Cracovia, dicen que es hermosa.

Se lo digo para hacerla sufrir y tenerla -que se asuste-, todavía la necesito.

Ella cierra los ojos, aprieta los labios. Creo que se los muerde, y abre despacio los ojos, sabiendo el riesgo. Va a la ventana, está por tirarse. Alcanzo a escucharle el murmullo:

“Este pequeño espacio junto a la ventana es todo lo que necesito, lo que quiero”. Parece tan cansada. Hasta que me mira, me recuerda, y habla desde un lugar menos distante. Dice que cambiemos de vagón.

Nos deslizamos de la mano.

Entre un vagón y otro y el ruido de la marcha, están esos chicos que gritan. La nena, parece, les ha robado el pan.

-Apenas me llevé medio -dice.

Los chicos hacen ademán de empujarla y ella mide con los ojos el espacio de la caída, la posibilidad de rodar. El tren va demasiado rápido.

-No lo tengo, me lo comí. -Forcejean, pero ya somos del otro vagón.

Qué pequeña es mi madre. Hace frío y transpira, ¿por qué se rasca tanto ? No hay lugar para nada y está todo oscuro. No sabe adónde la llevan, ni siquiera por qué, y cierra los ojos. Qué tristeza tener que dejar su cajita de cosas: algún dibujo, fotografías, una muñeca. ¿Estará grande tal vez para jugar con muñecas ?, pero un saco al menos, aunque tampoco hace tanto frío y la orina caliente las piernas, los pies. Si le hubiera tocado cerca de la ventana podría imaginarla abierta, habría el cielo suave azul en su

memoria y amapolas, veía al poeta trabajando en las vías. Apalean, hay reparación de carreteras. La mano toca miguitas en el bolsillo. Deja un rato su mano ahí, los dedos memorizan el alimento. Saca las migas y adivina la boca de la madre que las guarda, lúcida. Con la lengua las ablanda hasta que vuelve a dar la comida a la hija, más tibia, de pajaritos.

Nadie sabe cómo un sapo entró al vagón y los que lloran dejan de llorar, entretenidos por el sapo. Una especie de milagro. Muchos se hubiesen caído pero no hay lugar, no hay más que estar así, parados.

Y así llegamos a Siberia. Es otoño de 1940, creo. Cuando se abre la puerta corrediza del vagón los ojos de los muertos y los vivos se abren también. El sapo se asusta, dispara. Nos reímos de la manchita verde en la blancura.

La nieve hermosa como en casa. La carcelera es una muchacha rusa pequeña como mi madre, se sonríen. Cerca están del río y la madera de los barcos. El domingo es posible ir a Tomsk. Ahí toca en el cuerpo el orgullo de los objetos, las torres de las catedrales, los recintos fabulosos, los espejos. Hay amapolas de verdad y hay que volver a la pieza, los otros ya están preocupados.

-¿Y los libros? -le digo a ella.

-No hay.

-Entonces llevame con él, vendrá a ser mi padre.

Él no va en un vagón. Huye al peor lado pero sabe alemán, es rubio, reza y tiene demasiado miedo. A ningún vagón, sabe que si sube no habrá forma de mentir.

-Escuchen -dice a los hermanos, a los amigos, a los padres-, no suban.

Y corre más rápido que un tren. Se esconde en el bosque. Si duerme y le alcanza para descansar irá a ofrecerse a un trabajo, a una fábrica. Se inventará un nombre, una familia, ¿cuál? El padre al contar hace gestos, hace mímica y las hijas reímos de la historia.

El niño no sube al tren ni siquiera al final de la guerra. Sólo camina, sólo confía en sus pies.

-¿Adónde vas? -le dicen. Lo reconocen, "cómo creciste en estos años, ya sos un muchacho".

-Voy a casa, a mi ciudad.

-No vayas, la casa no está y ellos murieron.

-¿Dónde, cuándo? -quiere decir por qué.

-No sabemos.

-¿Nadie vive?

-Ya no vayas a tu casa. No es.

1957-58-59-60. Mi padre y yo subimos al tren que se detiene cinco minutos en Napalpí. Dejamos en el buzón del tren, en el vagón que hace de correo, las cartas que él escribe en castellano, idish, polaco, alemán: "si vive algún hermano mío en algún lugar avísenme". Después vamos al vagón de los libros, compramos uno de Kafka.

-Me parece que mi mamá lo leía -dice mi padre.

Le pregunto si está seguro y él me da la mano, me dice que bajemos del tren. En la vereda nos abrazamos, me besa la frente, los ojos.

Quieta, al lado nuestro, está Amada. Es toba y silenciosa pero a mí me muestra algunas palabras.

-¿Hoy no fuiste a la escuela? -le pregunto.

-No voy más, ahí me dan vergüenza. -Nos mira mientras pela despacio una naranja y jugamos a adivinar el número de sus tajadas. Gana mi padre, adivinó. Repartimos la fruta, su jugo nos pinta los labios, resbala en los brazos.

Cuando el tren empieza a tomar velocidad subo con Amada. En el vagón hay asientos vacíos pero no nos sentamos.

-Tenés permiso sólo hasta mañana -alcanza a decir mi padre que está abriendo el libro como si ya fuera a encontrar alguna cosa.

-Vayamos lejos, hasta Machagai -dice Amada.

-O hasta El Nochero -le digo.

Nos reímos, esos pueblos no quedan lejos. Y antes de que el tren acelere completamente, saltamos, comenzamos a correr. Corremos hasta la Reservación sin detenernos siquiera para alcanzar las naranjas. Vuelvo, caminando, al otro día.

-Llegué a Buenos Aires -cuenta él-, por Paraguay.

-Llegué a Buenos Aires -cuenta ella-, por Brasil.

-Hace calor otra vez, ¿qué puedo hacer? -digo, y les acerco una jarra con agua.

Antes, en otro vagón, mi madre había crecido.

-Vamos a Bujara, ¿sí?

-No, es 1942 y los hospitales están llenos. Mirá, hay tifus, disentería. No hay que contagiarse pero me contagio. Cuánta fiebre y después, un día, muchos mueren. No todos de fiebre, algunos de tristeza y dan un lugar para enterrarlos.

Tenemos sed en el camarote. Vamos al coche comedor y el sol entre por las ventanas, calienta las gaseosas y todos los árboles, los postes, de afuera, se mueven en 1964 como ese sapo que salta por los vagones.

-Hay que llevarse a ese sapo que anda solo -dice en idish mi madre.

-Mamá -digo en castellano-, los sapos no viven en Buenos Aires, ¿qué te creés, que es un pueblo?

-Lo pondremos en el balcón -insiste.

-¿No podés ya hablar en castellano?

(El vagón está oscuro. 1976, 77, 78, 79 y ella nos busca -madre- en la oscuridad, en el silencio. A veces encuentra.)

Seguimos. El tren se detiene en Weimar, en Leipzig. He sido invitada a un congreso. Lamento no hablar en idish, entendería mejor el alemán.

Al bajar del tren es otoño. Dicen que hace un año cayó el muro. Ahora no se ve, ahora los muros son invisibles. Tanto avance, la técnica.

El aire me trae el sonido de un arpa que acompaña a los otros instrumentos y que hacen algo raro en el espacio, como si otro, alguien, caminara conmigo.

Tomo un taxi, le digo al chofer hasta Buchenwald. No sé qué me está diciendo en alemán pero es algo de la hora. A Buchenwald, insisto. Cuando llegamos le hago señas de que me espere.

Comienzo a caminar. Entro. Me llega el viento de este otoño, a veces se nubla, a veces hay sol. Dejo que el viento traspase la ropa, se acomode en cada resquicio mío, hasta en la boca que abro como si fuera a gritar. Sí, tal vez los padres del padre murieron allí, ¿diríase abuelos? Sí, invento ese lugar para ellos. Los tengo.

Mi madre me mira, me sonrío, estoy a punto de llorar.

-No llores -dice mientras me acaricia-. Escuchá, el viento. No llores, ¿acaso desde que el mundo es mundo las cosas no cambiaron?

Salgo de ahí. El chofer se quedó dormido, me esperó. Me hubiese dado miedo pasar en Buchenwald la noche.

Subimos al tren. Estamos sentadas -ahora mismo en un vagón casi vacío, casi lujoso de tanto espacio.

Mi madre alza el sapo y se ríe. Encuentra en el bolsillo algo de pan, lo ablanda en la boca, lo humedece con la lengua y otra vez lo saca. Me alcanza ese pan que rueda lento en mi propia boca ante sus ojos brillantes. Viajamos felices. Entre al vagón el aire justo para vivir.

LAS PREGUNTAS DE LA BALLENA

Nicolás Rosa

1¿Qué está escribiendo en este momento?

Si quisiera ser tontamente satírico diría que estoy escribiendo las respuestas a la ballena (la fantasmal, la blanca, la de Moby Dick) pero entiendo que mi interlocutor anónimo se refiere a los planes de escritura. Sí, estoy escribiendo un libro, para decirlo con una palabra, sobre el 'paraje', es decir las vías de la literatura y los altos, las estaciones, las etapas, los cruces, las pausas, diría, el repaso de la letra americana.

2¿Recuerda su primer acto de escritura?

*No recuerdo mi primer acto de escritura pero sí mi primer acto de lectura, lo describo denotativamente, en clave realista, que es una clave que sé sonar. A los once años, analfabeto de libros y de sonidos, sin el respaldo de una biblioteca ni ácrata ni civilizadora, encontré (yo no busco, encuentro) un libro grande, lleno de hojas y palabras escritas, muy voluminoso -eso marcó mi destino-, el libro se llamaba, si mal no recuerdo, **La montaña mágica** y su autor Thomas Mann. Eso no era un libro, era una montaña a escalar. ¿De dónde salieron mis fuerzas, de dónde me brotó la energía y por qué ese objeto me sobresaltó? A partir de allí no dejé de leer. Estoy intoxicado de lecturas, ¿pero a qué precio? Es mi droga cotidiana. Siempre me gustaron los libros grandes, los volúmenes pesados, con mucha cantidad de páginas (oh, la cantidad tiene todavía sus misterios, sin reprochárselo a Marx). Por supuesto, de **La montaña** pasé a **Juan Cristóbal de Romain Rolland** y de allí a la **Búsqueda del tiempo perdido** de un tal Monsieur Proust, y aquí*

estoy.

3¿Y su primera publicación?

4 Si compara todo ello con su último libro, ¿qué diría?

Que el destino del agua es transcurrir, pero también desbordarse, romper diques, inundar; mi vida y lo que he escrito está teñido de esas pequeñas catástrofes telúricas y marítimas.

5¿A qué escritor argentino admira?

La admiración, por jactancia o pereza de espíritu, no forma parte de mi personalidad. Leo literatura argentina por mi profesión y leo literatura argentina por gusto, leo a Luis Guscán, a Juan José Saer, a Ricardo Piglia, a Sarmiento, a Mansilla, y leo literatura argentina por placer, leo a César Aira, a Héctor Tizón, a Antonio Di Benedetto, a los Lamborghini. Leo mucha poesía por gusto, por placer y por goce. Leo y releo poesía. Leo siempre poesía. También, debo aclararlo, leer me alimenta, es mi 'nourriture terrestre' pero también la 'divisa' que intercambio con el mercado de la letra argentina. Leo crítica, leo a Noé Jitrik, a Leon Rochitzner, a Josefina Ludmer, Martínez Estrada, Beatriz Sarlo, a Victoria Ocampo, a Borges (el decir argentino como chascarrillo). Bueno, en realidad mi vida es una lectura y una escritura. Al filo de los años descubrí dos cosas: la persona del escritor opaca la escritura, diría, que no conozco a los escritores a los que leo, y segundo, descubrí que escribir y leer se han convertido en una misma cosa.

6¿A qué escritor universal ama?

'Ama', aquí la palabra parece ser exacta. Amo a Julio Verne, a Henry James, a Jane Austen, a Giovanni Verga, a Elsa Morante, y si se me autoriza, a Kierkegaard, a Nietzsche, la locura de Wittgenstein, Deleuze, Derrida. Me deleito con algunos textos de Borges, con Paul Auster, con Gertrude Stein, algo de Eliot, y con muchos otros. Pero los escritores que me superan en su inaccesibilidad, son Kafka, Joseph Conrad, César Vallejo.

7¿Cuáles son sus héroes y heroínas en la ficción?

Si partimos del presupuesto de la carga semántica que tienen las palabras 'héroe' y 'heroína' que corresponde a una etapa heroica de la literatura, diría que los héroes y las heroínas de Stendhal, algunas de Balzac y alguna ponzoña folletinesca de Sade. La literatura está inficionada de psicología y la psicología mató la heroicidad.

8 ¿Lee poesía? ¿A qué poetas lee especialmente?

Leo, dije, mucha poesía, sin interesarme por los géneros. Desde Lucrecio, una forma de la filosofía natural, a Schiller, a Goethe, a Baudelaire, a Rimbaud, a Mallarmé, a veces a Whitman, a Olga Orozco, a Lamborghini, a la última Bellesi, a Hugo Padeletti, a García Helder, a Mirta Rosenberg, a Tamara Kamenszain, a un nuevo poeta (nuevo para mí) 'realista' que se llama Monestés, a Juan Gelman, y me sorprendió la antología de Francisco Urondo, la exquisita vislumbre de lo cotidiano. Pero este cuestionario es como una faja para una gorda... Yo leo 'obras subhumanas' y 'obras diáfanas', la nitidez de la belleza en Rilke pero también la sombría pesadez de Tolkien. Al final todos dicen lo mismo... ¿por qué toda creación es creación de angustia? La religión ha sacado partido de este hecho... ¿por qué toda creación está envuelta en el halo del dolor? El psicoanálisis no deja de explicarlo pero nadie pudo establecer un

puente entre el dolor de la gestación- y bienvenida sea la palabra diría otro gran poeta, Arturo Carrera- y la obra como resultado. Yo que soy crítico de acuerdo a los programas establecidos por la burografía capitalina, no estoy ajeno a esta situación, todo lo contrario, se hace, con el correr de los años, más patente. Siempre me preocupó -y hay muchos textos míos que lo prueban- que el hecho de leer y de escribir y en diversas épocas, dice, a mí me dice, variadas cosas y sobre todo interrogantes. Ahora dice que yo sabía por qué escribía y se empecina en ello, pero ahora sé a ciencia cierta que uno lee para saber que no está solo.

9¿Alguna vez perteneció a algún movimiento o grupo?

Dos palabras ajenas a mi hábito: 'movimiento' o 'grupo'. El movimiento si es político, lo considero siempre desde la izquierda, de una izquierda política, descentrada de los partidos políticos y centrada en la aspiración no de una mejor izquierda, sino de la perfecta 'igualdad justiciera' en donde se mezclarían la justicia poética y la justicia política. Es verdad, que en la actualidad, donde todo el mundo habla de moral y de ética, uno entra a deconfiar. Acabo de leer, porque me lo regaló otro poeta amigo, amigo de la poesía, Daniel Freidemberg, una antología de Francisco Urondo, la actividad política de Paco oscureció la hermosa poesía de sus versos: justicia poética de la 'reparación'. El otro poeta Juan Gelman dice las cosas que hay que decir de estos poetas que enfrentaron la muerte por su sed de justicia sabiendo que era insaciable. La poesía es la única victoria que triunfa frente a la muerte. ¿Qué ocurre con los grupos de escritores, si es que los hay? Si no los sostiene un fuerte ideal político, digo, uno fuerte, terminan tiñéndose de pequeños rencores, de pequeñas envidias, de los micro-narcisismos que no pueden alimentar grandes empresas.

Los banquetes literarios, los ofertorios domésticos, los premios alimentan la vanidad de los ofertantes. La poesía -quizá la literatura- es tarea radicalmente solitaria y antisocial. Por eso los poetas son siempre sospechosos en el mercado de trabajo.

10 ¿Se considera moderno, postmoderno?

*Estos términos son los de las discusiones actuales. Larga tarea para alguien que estuvo trabajando con estos términos altamente confusos en el campo de la teoría y mucho más en el campo histórico. En algunos de mis textos (**Artefacto, La lengua del ausente**) intenté trabajar estas nomenclaturas, pero diría ahora, que lo moderno es siempre mucho más atrayente que los productos de la posmodernidad y si partimos del presupuesto que lo 'post' -y cómo me cuesta usar este prefijo- es nada más que una etapa de la modernidad, no veo que haya que hacer tanta alharaca -vaya palabreja- por esta denominación. Es cierto, que puesta en un título, vende, pero los problemas profundos que se juegan estas determinaciones quedan ocultos. El espíritu moderno era, y sigue siendo renovador, políticamente preciso, lo que va desde Hegel a Marx, Nietzsche, Freud, Deleuze, Castoriadis, por decir algunos. El postmodernismo es conservador e intenta fundar un repliegue de la historia. Me interesan más los pliegues y si son deleuzianos mejor, que los repliegues de Fukiyama.*

11 ¿Cuál es para Ud. el colmo de la posible alegría?

Busqué en el diccionario de mi vida y no encontré la palabra 'alegría'. No puedo, por lo tanto, definirla; debe ser porque mi diccionario está incompleto.

12 ¿Cuál es el don de la naturaleza que le gustaría tener?

Los 'dones de la naturaleza', si nos complacemos en esta terminología, que advierto no me disgusta, sería la inteligencia

aunada a la sensatez. Tuve siempre la impresión de que la inteligencia no sirve para mucho y entonces me pregunto, ¿qué es lo que le hace falta? Pues me dije 'sensatez'. Yo he sido siempre insensato y sobre ello versan las cosas que he escrito, mis éxitos y sobre todo mis fracasos. La pasión es una, en tanto que una pasión desaloja a las otras.

13 ¿A quién le 'debe' algo fuera de la literatura?

Para bien o para mal, todo se lo debo a mi madre, sobre todo mis rencores, mi desafío y mi afán por cambiarlo todo, el mundo tenebroso, la sociedad injusta. Rencor y envidia no me faltan. ¿Pero la madre está fuera de la literatura? Gorki y Baudelaire no estarían de acuerdo.

14 ¿Qué cualidad prefiere en una mujer?

Las mujeres son sujetos sin cualidades, son pura sustancia, y aparte son 'cualificadoras' de los otros, sobre todo de los hombres, son signos puros sin referente, signos de sí mismas, son cualisignos diría Peirce. Las mujeres tienen atributos, el que más me gusta es la belleza y la sensibilidad, pero hoy ¿dónde encontrarlas?

15 ¿Qué es para Ud. la mujer?

La mujer analíticamente es 'una' y en la imaginería social es 'toda'. Toda la mujer, por eso es una mezcla de aventura y aburrimiento. Uno siempre sabe como responderá una mujer, pero nunca qué hará con la respuesta. Si digo que es una incógnita, todo el mundo diría que Freud tiene toda la razón del mundo, como si el mundo fuese razonable, si digo que es Una, me dirán que repito a Lacan, pero si me remito a mi experiencia personal diría que es la 'apuesta' más fuerte de la especie a a la convicción, que otros llamarán tenacidad, y otros testarudez (y aquí dirán que son un empirista).

16 ¿Dónde le gustaría vivir?

Me gusta vivir en donde vivo, pero siempre añoro otros espacios, otras urbes, otros señoríos. Cuando estoy en Buenos Aires añoro Moscú, cuando estoy en Rosario, añoro Madrid y cuando estoy en mi casa añoro una casa de la calle de la Rentería en Huelva, pura piedra. No soy un paseante, no soy un transeúnte, soy un 'desalojado'. Así va mi vida.

17 Su barrio o su calle preferida de Buenos Aires.

Por obra del azar vivo en Barrio Norte. No me gusta, pero mi lugar de trabajo está en Palermo Viejo. Me gusta estar allí. Me gustan sus calles, me gusta su olor, me gusta su gente. Lamento que actualmente se haya vuelto un barrio muy 'edificado'. Soy un 'sujeto barrial', hablo con el verdulero, y sobre todo con los porteros. Ellos lo saben todo de la vida... y sobre todo de la vida de los demás.

18 ¿Cuál es el rasgo principal de su carácter?

El rasgo principal de mi carácter es que tengo carácter. El carácter se divide en el mal carácter y el buen carácter. Yo tengo mal carácter. La gente que trabaja conmigo lo sabe muy bien. Estuve tentado de hacer un caracterología de los principales representantes de la literatura argentina actual. En realidad, la tengo hecho, pero divulgarla me traería muchas dificultades. Aparte, ¿qué se puede decir después de La Bruyère?

19 ¿De qué está arrepentido en su vida?

Me arrepiento de muchas cosas, pero sobre todo, de no haber reconocido a tiempo los destinos que la determinación social me había impuesto: ágrafo, pobre y tonto. Pero, como se sabe, uno lucha contra el destino.

20 ¿Cuál es su gran defecto?

No tengo defectos ni virtudes. No forman parte de mis psicologías y de mis sociologías. Tengo sí un defecto en la visión (una gran mancha), siempre veo

retardadamente, mi visión es lenta y no suelo responder rápidamente a la demanda de los otros, y no por egoísmo, sólo que soy un ser 'a destiempo'.

21 ¿Qué libro le hubiera gustado escribir?

*Me hubiera gustado escribir muchos libros ya escritos, pero no aquellos que son de mi preferencia de lectura. Por ejemplo, la **Biblia** por sus inagotables profecías, las cien primeras páginas del **Capital** de Marx, por el rigor de su economía simbólica, un cuento de Conrad, que según los críticos ingleses no sabía escribir en inglés y también -y aquí si se ocultan las vergonzantes instancias superyoicas- un poema, un verso, una imagen de **Trilce** de César Vallejo.*

22 ¿Qué opinión tiene del minimalismo?

Bueno, es casi seguro en este mundo tan inseguro, que yo de minimalismo, lo que se dice, nada, nada, nada. Soy magno, máximo, maximalista (vean lo que digo), quizá un magnicida. Quizá todo esto se debe a mi experiencia de la precariedad. El único minimalismo que me convoca es el latigazo verbal de la injuria o del insulto, pero nunca de la calumnia, todos menesteres menores. Y me sobrecoge la invasión actual del 'haiku' creyendo que se dicen cosas sabias en mínima letra.

23 ¿Y del rock?

Me crié entre los Rolling Stone y los Beatles. Siempre preferí a los Rolling, por sus excesos (?), pero debo decir que Antonio Tormo arrulló mis deberes escolares. Me crié en barrio, en las provincias, allí el tiempo pasaba lento y los ecos del pasado resonaban mezclando ritmos y vaivenes, boleros y rancheras.

24 Un pianista, un músico, un cantante.

Mi preferida fue siempre la música, antes que la literatura o la pintura. Muchos son los caminos del Señor y muchos más los del arte. Kirsten Flagstad, Ninon Vallin,

Marian Anderson, Ella Fitzgerald, Ertha Kidd, los cantos gregorianos, las vidalitas de Leda Valladares y el tango en la voz tartajeante de Goyeneche. Música, lo que se dice música, Buxtehude, Bach, Brahms, Schubert (los 'lieder'), vuelvo a recuperar algo de Chopin, Schumann, Webern, Guastavino, el primitivo tango sin letra, algo de Gardel y no todo, quizá Ignacio Corsini y tantos otros. Wagner sólo me resulta soportable cuando me recuerda al otro 'infeliz' príncipe bávaro. Un pianista: Friedrich Gulda, Wanda Landowska (clavecinista).

25 ¿Qué opina de la militancia política?

Yo no opino nada, digo mi experiencia. Siempre he tenido militancia política dentro de la izquierda y sigo teniéndola más allá de las variaciones que han sufrido las posiciones políticas en el mercado internacional de las ideologías. Ahora tiendo a politizar mi escritura que, como todos sabemos, si escribir es intratable, siempre está sujeto a los poderes de la escritura y de la lectura dentro del ámbito de la 'urbs'.

Soy un intelectual comprometido -y esto no es un hecho sucedáneo y anticuado, sino un hecho ético- Descreo del intelectual orgánico de Gramsci por la sencilla razón, razón sarmientina si se quiere, que los países americanos son políticamente salvajes. El salvajismo de la carne torturada y lacerada todavía le pertenece a los civilizados europeos.

26 ¿Es fanático de algo o de alguien?

Soy fanático de la verdad que destruye el fanatismo.

27 Sus olores, sus sabores, sus comidas favoritas.

Tengo un olfato y un gusto agudizado. Pero, Proust mediante, estos sentidos -dejados de la mano semiótica de Dios- no han sido trabajados en las disciplinas contemporáneas aunque debe reconocerse

que el perfume dio lugar en la actualidad a diversos trabajos. Pero, grave problema, sólo puede ser atrapado en su evanescencia histórica. Recuerdo los olores caseros de mi infancia, los gustos de los guisos que hacía mi madre, y sobre todo de las sopas, que son el arte mayor de la gastronomía popular. Una sabe donde entra si percibe el olor de la comida. En Buenos Aires todo es monótono: el olor del bife y del asado. Imaginé en uno de mis textos una 'gastrosofía', una filosofía de los sabores que convocan simultáneamente al 'sibarita' de los perfumes y el sudor de los sobacos de los obreros trabajando en la calle, y el gusto del 'gourmet' y el rancio sabor de la carne semipodrida. Me gustan todas las sopas del mundo y conozco muchas y para certificarlo, diría que me place el 'borsch' helado que como en mi casa. Lamento la desodorización del mundo actual.

28 ¿Qué hace cuando no escribe?

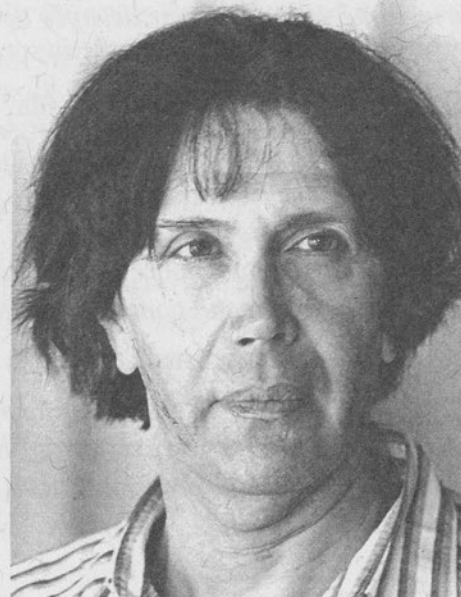
Leo.

29 ¿De qué vive?

Siempre he vivido de mi cotidiano trabajo.

30 ¿Cree en algún Dios?

Se dice que Dios ha muerto. Es probable. Si Dios se define como omnisciente y omnipresente, entiendo que ha sido reemplazado por el Internet.



Aldo Oliva

Juegos florales

Si ha de salvarte, sólo será una flor.

No el lirio emblemático abierto
a las brisas de las tierras abiertas;

no la aventura radial de la
Rosa de los Vientos;

no la alhucema
de errático vaivén sonrosado
y equívoco;

no la mártir margarita mántica.

No el Jazmín del Cabo,
inhumada su raíz
por amadas manos
que escandían
la gloria en su diadema.

Implosión floral no existe
que trascienda la idiota
Justicia del Apocalipsis.

Sólo una flor podrá salvarte,
porque aún no es:
la que leve, dibuje, arome y
violente,
en vida,
tu mano, tenaz y
luego yerta. En el simbólico connubio,
en la hora perfumoconjurada
de tu muerte.

13-7-98

Aurora

Ese ojo blanco curvado,
de tácita inquisición que pretendiera, al parecer,
un acceso
al fuego oculto de tu ser,
o, apenas, a la fugaz
certeza con que se esquivo la muerte,
es quizá el altivo milagro
de suscitar la resurrección
del temblor albo, de la pulsión
florecente en una inerte página.
¿Cómo y por qué atreverse
a expandir lo profuso
en el presunto iris de la ausencia,
de lo que, siendo real, no es presencia?
La mano,

a la cual, cesurando
tramas entrañables, se llamó
Espíritu,

se agita, sin embargo,
sobre un mar sin aguas;
las olas sólo son sus gestos y sus signos,
la palabra, su gestación y su imperio:
ilusorio, evanescente, geminal, homicida,
que, a veces, sobresaltándose,
abisma
la febril plenitud
de un Poema.

16-8-98



LA TRAGEDIA ANTIGUA Y VON HOFMANNSTHAL: LA MÁSCARA Y EL PLIEGUE

SEGUNDA PARTE

Juan Bautista Ritvo

Un hallazgo reciente: La Elektra de Hoffmansthal en francés.

Entre septiembre de 1901 y el mismo mes de 1903, Hofmannsthal compuso Elektra, Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles (tragedia en un acto, versión libre según Sófocles). Muy poco tiempo después, el 30 de octubre de 1903, en el Kleines Theater de Berlín, fue presentada por vez primera, bajo la régie de Max Reinhardt.

En Berlín y en el diario Der Tag, durante 1902, Hofmannsthal publicó uno de los pocos textos suyos que alcanzó cierta notoriedad en lengua castellana: Lord Chandos Brief (Carta a Lord Chandos).

La cercanía de la carta y la obra teatral es algo más que cronológica; se imbrican en un complejo juego de anticipación y retroacción, de suposición e implicación.

Tampoco es casual la presencia de Max Reinhardt como regisseur de Elektra, quien en 1898 había puesto en escena en Berlín a Pelléas et Mélisande de Maeterlinck y en 1902 a la Salomé de Oscar Wilde.

Al referirse a la representación de Elektra, dice una nota dedicada a Reinhardt: “Es también el inicio de su entusiasmo por Hofmannsthal: en 1903 monta Elektra, que marca una etapa de su apelación al simbolismo. Ciertas características se desprenden de su trabajo, las que se corresponden a las ambiciones de los representantes del simbolismo: estilización de la interpretación del actor, especialmente por el uso de la pantomima; deseo de conducir la anécdota a la generalidad abstracta; voluntad de rechazo de la “tranche de vie” (fragmento de vida) naturalista. El personaje de Elektra se transforma en el símbolo de la bestialidad, desembarazado de toda individualidad humana, por entero odio y venganza. Los efectos lumínicos tienen por función poner en evidencia a los símbolos: por ejemplo, en algunas apariciones de Elektra, una luz roja cae de una higuera y se dirige al suelo para figurar allí charcos de sangre.”³

Hay en Reinhardt una notoria y típica predilección fin de siècle por las atmósferas de sugestión que llevan a la embriaguez y al éxtasis; valoración de los ruidos y murmullos tanto de la multitud que se agita como de la música que parece elevarse desde el fondo informe, súbitos trenos del órgano, afinación de tambores en las notas más graves, pesantez inquietante en el ritmo y la figuración del actor, como si una coreografía abstracta dominara la concepción escénica, envuelta en la alquimia de una luz irreal. Esta concepción está muy ligada a uno de sus dramaturgos favoritos - Maeterlinck - hoy olvidado pero que en aquel momento diseñaba el gusto de la época; el teatro estático de Maeterlinck, de acción mínima, de palabras esenciales jamás pronunciadas, de silencios que, a diferencia del silencio clásico, dueño de sí mismo, dejan escuchar el desgarramiento de lo incomprensible; ese teatro dominado por presencias enormes, invisibles, fatales, que evocan el retorno del paganismo en los bordes del cristianismo oficial,⁴ es una de las claves de la escena y de la sensibilidad del momento.

Silencio; silencio y pantomima, pantomima y música. Hofmannsthal introduce en su Elektra la variante de la muerte de la agonista: antes de ensayar un paso de danza y caer fulminada, antes del silencio final, invadido por la angustia maeterliniana de lo ininteligible, Elektra dice:

“Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins:

schweigen und tanzen!”

(A quien es feliz como nosotros, le conviene sólo una cosa:

¡Callar y danzar!)

* * *

Elektra termina en el silencio; pero es también una respuesta al silencio que imponía la Carta de Lord Chandos.

En Hofmannsthal el florecimiento poético es tan súbito y espléndido – a los diez y seis años compone poemas impecables bajo el seudónimo de Loris -, como vertiginoso es el marchitamiento: a partir de 1898, la dificultad para concebir se acrecienta hasta la esterilidad. En lo sucesivo, escribirá obras inspiradas en la literatura universal; Venecia salvada, basada en un viejo Trauerspiel de Thomas Otway, La Torre, en Calderón de la Barca, Jedermann (Cada cual), en una moralidad inglesa del siglo XV, y así por el estilo.

La Carta... es el testimonio no de una simple interrupción, sino, más profundamente, de la interrupción de la aventura, en el sentido simmeliano del vocablo.

Con el disfraz de Philip, Lord Chandos, Hofmannsthal escribe al supuesto Francis Bacon: “Mi caso, para ser breve, es éste: he perdido completamente la facultad de reflexionar o hablar en forma coherente sobre un tema cualquiera. Al comienzo se me iba haciendo cada vez más imposible tratar de cosas generales o elevadas usando términos que son de uso corriente. (...) Poco a poco fueron extendiéndose esos momentos de angustia como una herrumbre que todo lo invade.

Incluso en la charla familiar y rutinaria los juicios que uno suele enunciar a la ligera, con una seguridad de sonámbulo, se me hacían discutibles hasta el extremo de obligarme a dejar de participar del todo en pláticas de esa índole. (...) Todo se me disgregaba en fragmentos, que a su vez se disgregaban en otros más pequeños, y nada se dejaba encasillar con un criterio definido. Palabras sueltas flotaban a mi alrededor, se volvían ojos que me miraban, obligándome a mirarlos: remolinos que me atraían hasta causar mareo, que giraban sin cesar y más allá de los cuales no había más que el vacío. (...) Lo que quiero decir es que la lengua en que, acaso, me fuere dable, no ya escribir sino pensar, no sería el latín, ni el inglés, ni el italiano o el español, sino un idioma cuyo vocabulario ignoro, aquella lengua en la que me hablan las cosas mudas...”

Hay, indudablemente, en la impotencia poética del personaje una ecuación que singulariza la biografía de Hofmannsthal, aunque el texto, en definitiva, apunta lejos, mucho más lejos, al corazón de la cultura finisecular que, incluso en Austria y Alemania y no por azar, se designa con términos franceses: décadence, décadente.

La impotencia biográfica, Jean-Yves Masson¹⁰ la localiza “en el sentimiento difuso de su propia homosexualidad” que sume al poeta adolescente; para salir de él, para alcanzar la heterosexualidad (no sin ironía ha hablado Adorno de un “Peter Pan de la lírica”¹¹), será preciso reemplazar lo subjetivo por lo objetivo, lo lírico por lo épico y dramático, el reflejo de Narciso por la institución matrimonial.¹²

“El misterio del ser – dice Masson -, es entonces el de la exterioridad. Indudablemente, para aprender que hay un mundo fuera de sí, es preciso renunciar a la poesía. Hofmannsthal no ha creído, como lo creía Oscar Milosz, y lo dijo casi en el mismo tiempo, que la poesía pudiera ser “el amor apasionado por la realidad”. Sólo el teatro puede transformar a una poesía demasiado tomada por el narcisismo en una búsqueda de la alteridad.”

Pero es el propio Masson quien nos ofrece un cuadro mucho más complejo cuando llama la atención sobre algunos poemas de Hofmannsthal, particularmente Nox portentis gravida (Noche grávida de portentos) y Der Jüngling und die Spinne (El adolescente y la araña).

En el último, el adolescente habla con creciente ebriedad (wachsender Trunkenheit) de que es objeto de amor: Sie liebt mich! (Ella me ama!). (El que dice que ama, algo le falta: el amado, por el contrario, está en posición pasiva, de objeto de amor.)

La verdad le ha llegado a él con claridad; no obstante, en la indecisión que el poema muestra entre la verdad (Wahrheit) y lo real (Wirklichkeit), que deja trasparecer la decisión de que ambos términos floten en el resplandor del ensueño perturbado por la oscuridad, el agonista no se ve impulsado a

moverse en torno suyo como un huésped (Nicht treib ich als ein Gast umher...) ¿El agonista no es un huésped (Gast) que se mueve en torno (umher) de ella, la verdad?

El huésped parece estar, más bien, lleno de recogimiento en sí (Geheimnisvoll) frente al espectáculo que los muchachos¹⁴ le ofrecen como en un sueño ante el cual lo más íntimo parece liberarse: y mejor que “espectáculo” deberíamos traducir “vista”, que vierte perfectamente el alemán Anblick; hay la vista subjetiva, que ve algo y ese algo que es visto, algo objetivo.

El poema interrumpe su curso y ahora se intercala una cláusula en prosa, que coincide con el cambio de perspectiva; en tercera persona es descrito el súbito surgir de una gruesa araña que bajo sus ojos se precipita sobre una presa: en el silencio de la noche se cree escuchar el ruido de las patas de la araña que estrechan con violencia al pequeño animal. Por dos veces, Hofmannsthal usa el verbo umklammern: estrechar, abrazar, envolver.

El adolescente experimentará angustia y desamparo.

En Nox portentis grava, el poeta (Dichter) encuentra su camino (Weg) en otra parte (Woanders).

“Und mit den Augen der Meduse schauend
Sieht er das umgelegne fahle Feld”

*(Y con los ojos de Medusa mirando
Ve al yaciente y descolorido campo)*

Y la Medusa funde, ambiguamente, lo oscuro y lo brillante: “Und drei der schönen Sterne funkeln nah;
Die Hyazinthen an der dunkeln Erde” *(Y tres hermosas estrellas brillando cerca / los jacintos sobre la oscura tierra)*

Esta yuxtaposición de un narcisismo andrógino – tan perfecto como el mítico jacinto –, con una femineidad medusante, pura grieta y destrucción, está presente desde las primeras obras hasta las últimas de Hofmannsthal.

En el período épico-dramático (y también ensayístico) el conflicto, lejos de superarse, se ha desplazado y complejizado, ahora tras las máscaras y el juego irónico de la literatura mundial; Electra y Segismundo, yaciendo cada uno en su cubil; pero también tras la vestimenta sutil y distante de la comedia: el equívoco de Der Rosenkavalier (El Caballero de la Rosa) está basado en el travistissement de Octavio en Mariandel. (Un bello joven (cuyo papel es interpretado por una cantante) es objeto de intercambio entre mujeres: la Mariscal lo dona a la mujer más joven.)

Desde luego, la Medusa (al igual que las figuras del Andrógino; Medusa y Andrógino son lo Mismo en lo Otro) no es el Otro sexo como tal; en pintores contemporáneos y opuestos, como lo son Schiele y Klimt hay figuras diversas y suplementarias que cumplen las leyes de la hospitalidad femenina: la reunión en el instante de la belleza y lo terrible. No sabemos si en su propia vida Hofmannsthal alcanzó alguna vez ese sitio de reunión dispar de lo impar, porque las leyes de la hospitalidad femenina no coinciden, desde luego, con la institución matrimonial, pero sí sabemos que para seguir dando forma al sitio donde confluyen pasividad, dolor y goce, debió abandonar el campo de la lírica.

Charles Du Bos, en el prólogo a la primera edición francesa, edición ya lejana, de textos en prosa de Hofmannsthal, transcribió in extenso una conferencia de éste dada en Berlín en 1905: Der Dichter und diese Zeit (El poeta y este tiempo) y que establece un perfecto contrapunto con la Carta a Lord Chandos. El poeta es como un sismógrafo que registra los temblores de tierra de un modo a la vez exacto e intenso¹⁴.

El poeta capta la Stilleben (la vida silenciosa, quieta, apacible) de las cosas, el éxtasis enigmático de lo que no tiene ni nombre ni límites. Sufre y goza de lo que cada cosa tiene de único. Es – esta imagen presenta un aspecto siniestro –, el puro presente de un ojo que careciera de párpados. ¿Un puro presente sin corte ni espaciamento?¹⁵

Una vez más estamos más ante un Lord Chandos literalmente estupefacto.

* * *

El pasaje constante de la visión macroscópica a la microscópica, tan típica de la literatura fin de siècle, y que halla su paralelo en el tránsito pictórico del realismo al impresionismo y de éste al puntillismo, pueden indicarnos, siquiera sea someramente, que la Carta... excede, con mucho, la ecuación personal

de Hofmannsthal.

A medida que nos acercamos a lo pequeño, perdemos los límites, los objetos llegan a deformarse, se fusionan entre sí, y el lector (o espectador) se pierde fascinado, en el límite de la inmovilidad.

Las respuestas a la crisis de la representación, a la disolución, incluso filosófica¹⁶ de las categorías que discriminan y articulan al sujeto con el objeto, son de hecho profundamente diversas, tanto como lo son entre sí, el nuevo objetivismo neoclásico de Hofmannsthal, la temporalidad proustiana, el monólogo joyceano o el maravilloso humor nihilista de Svevo.

Todas, sin embargo, llevan la marca de una crepuscularidad traumática.

No se trata, solamente, de la disolución de la bella totalidad orgánica de la vida y del espíritu, sino y fundamentalmente del descubrir que la totalidad, como tal, es una apariencia más: la totalidad nunca ha sido más que la apariencia de totalidad; lo que llamamos esencia es, a su manera, un accidente supernumerario.

En el relato del joven Hofmannsthal “La historia del uno de caballería”¹⁷, antes de que la brutal irrupción de lo real bajo la forma de un pistoletazo mortal clausure la acción, todo es un juego kaleidoscópico de resplandores, aleteos, movimientos súbitos e imprecisos, ojos radiantes, humo de incienso, y el sobrenadar de nombres ilustres por sobre la equívoca superficie del relato: San Giorgio, San Carlo, San Sático.

En la obra que los hermanos Goncourt dedicaron al grabador y dibujante Gavarni, en uno de los capítulos dedicados a las saturnales del carnaval, el movimiento de las frases nominales parece mimar el kaleidoscopio del baile, cuyos giros son evocados por el adverbio gestual: *Voilà... Voilà... Voilà...*¹⁸ Adorno, más allá de su tono siempre admonitorio, más allá de sus arbitrariedades, ha sabido aprehender (“Lo que hay que hacer no es proteger a Hofmannsthal del reproche de ser un esteta sino salvar al esteticismo mismo”) un nexo ineliminable: “Se trata – dice –, de la precisión de lo impreciso, tal como lo había exigido por vez primera Verlaine en su *Art Poétique*, como fusión de lo indécis y lo précis.”¹⁹ Y luego en el mismo texto, antes de arruinar la cita con un reproche tan mecánico como el que supone denunciar, transcribe al joven Hofmannsthal: “No es sino la inquisidora nostalgia de Stendhal en busca de lo imprévu, la búsqueda de lo imprevisto, de lo que en el amor y en la vida no es hastío, flojo, superficial e insoportable”.

Hay todo un programa aquí: la precisión de lo impreciso designa el trabajo de la forma (una forma nueva, incluso imprévu) que al disolver su materia, al tornar imprecisos los límites entre los objetos, opera, de repente, un proceso de aislamiento de la palabra, de suspensión cuasi atómica de ella, aunque la forma sintáctica sea cuidadosa y convencional.

Aislamiento resolutorio de la palabra; disolución del objeto en un ámbito de nueva sensación, ¿cómo no advertir aquí que si el arabesco conjunto del discurso y el objeto progresa hacia los límites de lo imprevisto, lo nuevo que reclamaba Baudelaire, es para eludir la captura del hastío, cuyo último fondo es la mirada sin párpado, el ojo medusante e invasor?

(Mallarmé ha identificado a la palabra poética con ese “centro de suspensión vibratoria” que permite percibirla “aislada de su secuencia ordinaria”; efecto independiente de la organización o desorganización sintáctica.)

Nos acercamos al lugar del cual nunca nos alejamos: Elektra.

El 1899 el poeta compone Nox portentis gravida, y se identifica con los ojos de la Medusa que truecan en piedra todo lo que miran porque ellos mismos están espléndidamente petrificados; entre 1914 y 1915 escribe el tercero de sus ensayos líricos dedicados a Grecia: Augenblicke in Griechenland (Instantes en Grecia)²⁰; al subir a la Acrópolis de Atenas con el Filoctetes en la mano, experimenta desazón y se decepciona: Grecia está allí ausente. Al entrar en el museo, todo, súbitamente, cambia; un relámpago lo ha alcanzado. Estatuas de mujeres de pie, con largas vestimentas, lo rodean en semicírculo. La fuerza de la presencia carnal de esas cinco estatuas corta la respiración: “En el instante de un parpadeo, ¿no se ha abierto el cosmos delante mío?”.

El mismo enigma de una sexualidad antigua, gentilicia, indominada y quizá indomeñable, que aún el poder embriagante del cortejo ritual de Dioniso con la petrificación de la Medusa; sexualidad en la que el individuo parece anegarse en el grupo, está presente en el núcleo de Elektra, pero bajo una forma y

en un aspecto distinto.

Hay, ahora, para Hofmannsthal un texto tutor y que lo constriñe con mayor energía cuando más se aparta de él; mientras escribe Elektra están presentes los personajes, el decorado, las funciones míticas, el ritmo del verso griego, las sucesivas estratificaciones de sentido que le agrega la tradición pero también lo que le resta hasta la opacidad; el contrapunto incierto de las traducciones, la fusión insensible que produce el tiempo cuando, inevitablemente, los términos griegos se cristianicen, pero al revés aunque no en idéntica medida, insidiosamente, la cultura griega (ahora llamada “pagana”: el paganismo no es la antigüedad sino su fantasma, ora risueño, ora siniestro, en los bordes del cristianismo) penetre en el cañamazo de las ideas de Occidente.

Bajo los viejos nombres retornan los viejos correlatos míticos, mas también emergen nuevas funciones e interrogantes; la tragedia antigua instituye el sitio para que una subjetividad naciente se interroge a sí misma e interroge al Destino; entonces, ¿cuál es el sentido del retorno contemporáneo de la tragedia?

* * *

“... los procedimientos artísticos del drama lírico (procedimientos que consisten en abordar un problema psicológico sin pasar por la dialéctica psicológica tradicional); los únicos, me parece, para los cuales la atmósfera del presente pueda ser conveniente. Porque si esta atmósfera es algo, ella es mítica – no conozco ninguna otra expresión para cualificar una existencia que despliega delante de sí tan espantosos horizontes – por el comercio de los siglos, por esta irrupción de Oriente y de Occidente en nuestro yo, por esta inmensidad interior, estas locas tensiones interiores, por lo que está aquí y al mismo tiempo allá, todo eso que es la marca de nuestra vida. No es posible construir la trama de estas cosas por medio de diálogos entre burgueses. Hagamos entonces óperas mitológicas, es la más verdadera de todas las formas”.

(Hugo von Hofmannsthal, artículo de 1929 sobre “Helena egipciaca”)

Hay tres versiones de Elektra. La primera es la tragedia puesta en escena por Reinhardt en 1903 y en Berlín. La segunda, la adaptación que hizo Hofmannsthal de su obra para la ópera homónima de Richard Strauss; la colaboración entre ambos empezó a fines de 1906 y no se interrumpiría sino con la muerte de Hofmannsthal. Elektra, la ópera, fue llevada a escena en Dresde, en la Königliches Opernhaus el 25 de enero de 1909.

El regista italiano Antonio Taglioni, mientras revisaba un archivo, encontró sesenta y cinco folios manuscritos, que tenían en su portada los siguientes datos: “Hugo von Hofmannsthal. Elektra. Tragédie en un acte. Traduction. Exemple unique, pour servir à Madame Duse. H.H.”.

Al consultar a uno de los máximos estudiosos de la obra del escritor austriaco, Rudolf Hirsch, descubrió que la letra era del propio Hofmannsthal, quien después de haber asistido a una representación de “La dama de las camelias” protagonizada por Eleonora Duse, quedó fascinado con ella y decidió transcribir Elektra al francés para que pudiera leerla y apreciarla. Eleonora Duse quiso ponerla en escena y estableció relaciones con el famoso regisseur Gordon Craig. Por razones que se ignoran, Duse y Craig rompieron sus relaciones artísticas y el encargado de traducir el texto francés al italiano – un redactor del Corriere della Sera –, jamás lo hizo.

Taglioni se lamenta y con razón: “Hugo von Hofmannsthal – Eleonor Duse – Gordon Craig, una tríada que habría podido verdaderamente dejar una marca en el teatro de nuestro siglo: ¿por qué el espectáculo nunca llegó a representarse?”²¹

Ni Duse ni Craig; sin embargo, la asociación de ambos nombres, por un momento, con Hofmannsthal, ayuda a imaginarnos una representación posible e ideal de Elektra, en la prolongación del montaje de Reinhardt.

Craig, de origen inglés, se trasladó a Florencia donde había organizado un pequeño teatro experimental.²² Enemigo del realismo, intentaba superar el límite de la caja escénica, concibiendo un espacio virtual liberado de constricciones costumbristas y que en ningún caso era reductible al mero sitio donde se

mueven actores, decoradores, apuntadores y en el que se recitan textos. El espacio escénico preexiste a los elementos e integra sus líneas de fuerza con planos y volúmenes que permiten quebrar el escenario con escaleras, superficies ubicables en distintos niveles, siluetas de edificios, contrapuntos de formas abstractas.

Y siempre la luz, dispersa, centrífuga, que parecía brotar de ningún lugar y transfiguraba y desrealizaba a los objetos y a los actores.

En cuanto a la Duse, a quien Hofmannsthal juzgaba un genio de la mímica, el mayor, junto con Nijinski²², la nota que Taglioni ubica al final de su versión italiana del texto francés, dice lo necesario.

Las últimas palabras de Elektra, antes de caer fulminada son, ya lo he recordado más arriba, “Callar y danzar”.

“La muerte de Elektra – dice la nota -, es la variante más notable respecto al mito como lo leímos en Sófocles. La música y la danza anulan la palabra mientras la ménade cae fulminada. También Eleonora Duse, en los momentos más sublimes de su arte era vista por Hofmannsthal como una bailarina en éxtasis dionisiaco”.

La traducción de Hofmannsthal vierte el alemán al francés y el verso en prosa, lo cual posee, de por sí, un valor de interpretación. En algunos momentos propone variantes de traducción y, a veces, torna explícito lo que estaba implícito en el original. Se advierte, también y decisivamente, el gusto por buscar el equivalente que capte con extrema precisión el matiz impreciso: lo enfático, lo declamatorio, es siempre expulsado.

Es sugestivo: tanto Oscar Wilde, quien escribió Salomé para Sarah Bernhardt en 1891, como Hofmannsthal, eligieron el francés de la décadence para dar forma a figuras contrastantes aunque complementarias de la sexualidad medusea.²⁴

* * *

En 1902 Richard Strauss se encontraba en Berlín y asistió a una representación de Salomé de Oscar Wilde, montada en el Kleines Theater por Reinhardt e interpretada por la actriz trágica Gertrud Eysoldt, lo que reforzó su idea de componer una ópera sobre el texto del autor irlandés.

Tiempo más tarde, volvió a ver en el mismo lugar y con el mismo director y la misma actriz, la Elektra de Hofmannsthal.

“Al ver en el Teatro Alemán la genial creación de Hofmannsthal – dijo Strauss -, advertí claramente el espléndido texto operístico (que tras mi reelaboración se convirtió de hecho en la escena de Orestes) y, como sucedió en Salomé, reconocí el poderoso crescendo musical hasta la conclusión: en Elektra la danza redentora subsiguiente a la escena del reconocimiento resuelta exclusivamente mediante la música y en Salomé la terrible apoteosis final posterior a la danza. Ambas óperas ofrecían maravillosos puntos de ataque musicales: Salomé, las contraposiciones del palacio de Herodes, Jokanaán, los judíos, los nazarenos; Elektra, la divinidad demoníaca de la venganza frente a la figura luminosa de su hermana terrenal; Salomé, los tres cantos de seducción, las tres arengas de Herodes, el obstinado de Salomé (“Quiero la cabeza de Jokanaán”); Elektra, el primer monólogo, las infinitas gradaciones de las escenas Elektra-Crisotemis y Elektra-Clitemnestra”.²⁵

La correspondencia de Hofmannsthal con Strauss – se prolongó por un espacio de casi treinta años, desde comienzos de siglo hasta la muerte en 1929 de Hofmannsthal -, ha sorprendido por su carácter distante, exterior y reducido, casi por entero, a los aspectos técnicos. El traductor francés, Bernard Banoun, ha subrayado la hostilidad de Hofmannsthal hacia las sugerencias de Strauss orientadas por una veta realista y satírica. En cambio la transformación del estilo de Strauss luego de la experiencia de Elektra y la orientación hacia el clasicismo, notoria en la comedia mozartiana del Caballero habría llevado, profundamente, la marca de Hofmannsthal.²⁶

Pero Strauss era la figura dominante y Hofmannsthal, como siempre, se situaba a la defensiva. Richard Strauss, hijo de Franz Strauss, ejecutante de trompa de la Orquesta Real de Munich, sin la cultura y el refinamiento intelectual de Hofmannsthal, era un burgués fecundo, tiránico, bastante convencional, que aliaba la inventiva inagotable con la astucia, no sólo técnica.

El junio de 1908, cuando el trabajo de Elektra está avanzado, Strauss le reclama a su libretista una

modificación: “Página 77 de Elektra, tengo necesidad de un extenso momento de descanso luego del primer grito de Elektra: ¡Orestes!

Quiero insertar en este lugar un interludio orquestal estremecido de ternura durante el cual Elektra contempla a Orestes quien finalmente ha vuelto; quiero hacerle repetir muchas veces, balbuceante, “¡Orestes, Orestes, Orestes!”; en el resto del texto sólo las palabras “Es rührt sich niemand! O lass deine Augen mich sehen!”; (¡Que nadie se mueva! ¡Deja que mis ojos te vean!), está de acuerdo con esta atmósfera. ¿No podría Ud. intercalar algunos bellos versos en este lugar antes que llegue (en el momento en que Orestes quiere abrazarla tiernamente) el pasaje más sombrío que comienza por las palabras: “Nein, Du sollst mich nicht berühren, etc (No, no me toques, etc.)?””.

Poco menos de un mes después, Strauss le agradece a su corresponsal el envío de los versos requeridos: “Los versos que Ud. ha escrito para el reconocimiento de Orestes por Elektra son maravillosos y ya les he puesto música”.

* * *

“Precisamente aquí se pone de manifiesto la sensibilidad de Wagner para captar el espíritu de su época, su instinto decididamente infalible. El sabía que la época en que había tocado en suerte vivir iba a elegir lo operístico como forma de toda expresión representativa; vio cómo las ciudades burguesas buscaban un nuevo centro comunitario que sustituyera a las antiguas catedrales y cómo se esforzaban en elevar la Place de l’Opéra a este rango, y toda esta aterciopelada y dorada grandeza, iluminada con lámparas de gas, respondía a su concepto de lo que debía ser el arte moderno.”

Hermann Broch

“Hofmannsthal y su tiempo”

Hofmannsthal no sólo ha interpolado versos; también ha suprimido una parte decisiva del recitativo de Elektra. Y lo ha hecho, curiosamente, sin protestar, al menos por escrito.

Transcribiré primero el texto original.

“Elektra: (por lo bajo, estremecida) ¡Orestes!

Que nadie se mueva. Deja que tus ojos me vean. No, no debes tocarme retrocede, tengo vergüenza delante tuyo. No sé cómo me miras.

Soy solamente el cadáver de tu hermana, mi pobre niño. Yo sé, te horrorizas delante mío. ¡Fui, sin embargo, la hija de un rey!

Creo que fui bella: *cuando la lámpara apagaba ante el espejo, yo sentía con casto escalofrío, cómo mi desnudo cuerpo jamás tocado, en la sofocante noche brillaba como algo divino.*

(.....wenn die Lampe ausblies vor meinem Spiegel, fühlte ich mit keuschem Schauder, wie mein nackter Leib vor Unberührtheit durch die schwüle Nacht wie etwas Göttliches hinleuchtete.)

¿Me comprendes hermano?. Estos dulces escalofríos a mi padre debía inmolar. ¿Puedes creer, que cuando quería disfrutar de mi cuerpo, me invadían

sus suspiros, me invadían sus quejidos que llegaban hasta mi lecho? *Celosos son los muertos: y él me envió el odio, el odio de ojos hundidos como prometido.*”
(.....Eifersüchtig sind die Toten: und er schickte mir den Hass, den hohläugigen Hass als Bräutigam.)

(En la versión francesa Hofmannsthal agrega un elemento que no está en el original y que está más cerca de la paráfrasis: “De sa main paternelle il voulut que je reçoive le mari: y donc il m’envoya la haine aux yeux creux”. “Quiso que recibiese marido de su mano paternal: entonces me envió el odio de sus ojos huecos”.)

“Debo dejar que lo horroroso, respirando como una víbora, caiga sobre mí en el lecho insomne, compulsándome a saber todo lo que ocurrirá entre un hombre y una mujer. ¡Las noches, ay, las noches, en las cuales he aprendido eso! Mi cuerpo estaba frío como hielo y sin embargo, en el interior ardiente como carbón”.

¿Cuáles son las transformaciones para el libreto de la ópera?

En primer lugar, interpolará versos que cantan el amor – ideal e idealizado –, de la hermana por el hermano; versos que cantan lo sublime, etéreo, inefable; versos que evocan imágenes pulidas, íntegras, luminosas, translúcidas.

“Elektra

¡Orestes!

¡Orestes, Orestes, Orestes!

Que nadie se mueva. Deja que tus ojos me vean. Visión de sueño, que me es dada.

¡Visión de sueño, más bella que todos los sueños!

(Traumbild, schöner alle Träume!)

Noble, inefable, sublime rostro,

Oh, permanece cerca de mí. No te disuelvas en el aire, no te desvanezcas,”

Además, suprimirá las referencias a los celos de los muertos, al odio, a ese padre que enseña alles zu wissen – todo lo que se sabe –, acerca de las relaciones entre el hombre y la mujer. También suprimirá las referencias a la virgen pasión sexual de Elektra: ni lecho insomne, ni lecho ardiente, ni víboras que respiren horror. Hofmannsthal conserva el “casto escalofrío”, pero ahora no remite el cuerpo desnudo jamás tocado, sino “al delgado rayo de la luna (que) se miraba en la blanca desnudez de mi cuerpo como en un estanque”.

(Estos versos también figuran en el drama original, pero no remiten a la blanca desnudez del cuerpo de Elektra, sino, imprecisa y sugestivamente, al ambiente de misterio que rodea la escena tan sombría. ¡Se ha pasado de la imagen subterránea a otra aérea, como si Hofmannsthal se hubiera convertido en Raniero de Calzabigi, el libretista de Gluck!).

* * *

Podríamos invocar los prejuicios de Strauss que habrían actuado en consonancia con la resignación de Hofmannsthal. ¿Es suficiente? De un lado, las explicaciones psicológicas suelen tener un margen de

indecidibilidad, por no decir de arbitrariedad: siempre es posible explicar una cosa y su contraria. De otro lado, sería una explicación mezquina y pobre.

Strauss estaba orgulloso de su escena del reconocimiento; y con razón.

Es uno de los momentos culminantes de su talento.

Tras el primer grito de Elektra –“¡Orestes!”-, la orquesta entera acumula figuraciones breves, disonantes, discordes, sin centro. Poco a poco, a medida que Elektra va nombrando de nuevo a su hermano (son tres veces más), el tejido sinfónico se va aclarando, elevando, va adquiriendo mayor nitidez y emerge, con los rasgos propios del *melos* straussiano, la melodía infinita o continua de Wagner: la frase que carece del cierre discreto propio del clasicismo, sea de Haydn o de Mozart; melodía abierta dotada de una gran belleza expansiva. Melodía también solidaria de los otros rasgos del sistema wagneriano: el predominio de la disonancia y del cromatismo.

(“No nos olvidemos – dice un estudioso -, que para Wagner la disonancia es el símbolo del placer en el sufrimiento”.²⁸)

El pasaje desde el túnel oscuro a la luz, desde el caos al orden, responde, asimismo, a la concepción de Schopenhauer acerca de la música y su significación para la vida del hombre. Desde los “bajos”, ligados a la naturaleza inorgánica hasta el ascenso fluido, fulgurante hacia la cima de la consciencia.²⁹ Junto con *Pelleas und Melisande* de Schönberg – obra que fue estrenada en Viena en 1905 -, *Elektra* es la culminación del wagnerismo.

Pero wagnerismo no es expresionismo; un paso que dio Schönberg y no Strauss.

Strauss es más hijo de *Parsifal* que de *Tristán*: el prelude al acto tercero de *Tristan und Isolde*, más allá del amor cortés, más allá de los ideales sociales y religiosos, tiende al silencio; algo que el expresionismo, con su violencia y descomposición, traspone para volver a erigir.

El camino desde una sexualidad gentilicia e infernal hasta un silencio más profundo que todos los silencios, requería, al menos en parte, una música aún no escrita. ¿Alban Berg?

¹ Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Dramen II*, 1892-1905, Fischer, Frankfurt am Main, 1979.

² Hugo von Hofmannsthal, *La carta de Lord Chandos y algunos poemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

³ Jean Cassou, *Encyclopédie du Symbolisme*, Somogy, París, 1979, pág. 270. Véase también: S. Ignatov, *Historia del Teatro Europeo*, tomo V, Editorial Futuro, Bs. As. 1957, págs. 162 y siguientes.

⁴ Maurice Maeterlinck. “Préface à l’ édition du Théâtre de 1901”, en el apéndice al volumen del autor citado Serres chaudes, *Quinze chansons, La princesse Maleine*, NRF, Gallimard, París, 1983.

⁵ “Maeterlinck ha partido de Shakespeare, de Tolstoi y de Ibsen, que le han abierto el alma a “la angustia de lo ininteligible” (...)

Lo verdaderamente trágico, lo trágico cotidiano, que no tiene necesidad de una acción excepcional, está todo entero en este orden oscuro, invisible. Y las verdaderas palabras son las que no se han pronunciado. ...

Es hacia un teatro estático y un teatro del silencio hacia el que tiende”.

Gaëtan Picon, “Le théâtre au XIX siècle”, en *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures*, tomo III, Gallimard, Mónaco, 1958. (Véase también el libreto que Maeterlinck escribió – “Ariane et Barbe Bleue” -, sobre la base del cual Paul Dukas compuso una ópera. Cuando Ariadna se retira y Barba Azul queda solo en escena, antes de que caiga el telón, Maeterlinck anota: “Un silence”.

En la ópera de Dukas la música también se extingue, grave y sin estridencias ni golpe de efecto.

⁶ *Trauerspiel*: literalmente es “representación triste”. En nuestro idioma suele vertirse esta expresión por “drama barroco”. Lo que hay que retener es que se opone, de un lado, a *Tragödie*, y del otro a *Lustspiel* (o sea comedia).

⁷ Para Simmel la aventura es una forma de relación entre lo heterogéneo y el exterior – el azar -, y lo necesario e interior; forma en la cual lo primero queda absorbido por lo segundo sin perder, no obstante su significación por así decirlo “extraterritorial” (este último es un vocablo mío y no de Simmel). Entonces, según él, la vida no ha perdido su sentido originario sino que, al contrario, lo ha enriquecido. ¿No cabe pensar en una aventura superior que eventualmente pudiera arribar (arribarnos) cuando la aventura primera ha hallado su límite?.

¿Una aventura posterior a la aventura?.

Véase George Simmel, *Sobre la aventura, ensayos filosóficos*, Península, Barcelona, 1988.

⁸ Véase texto cit. en nota (2). Claudio Magris, *El anillo de Clarisse: Tradición y nihilismo en la literatura*

moderna. Península, Barcelona, 1993; pág. 45 en adelante.

⁹ Es Nietzsche quien usa el término décadence como sinónimo de nihilismo. Véase el apartado de sus escritos póstumos titulado “Pesimismo y nihilismo” en Nietzsche – Antología, Península, Barcelona, diciembre de 1988; particularmente pág. 286.

Fue Paul Bourget quien le transmitió la décadence francesa a Nietzsche; “Théorie de la décadence”, en el ensayo de 1881 dedicado a Baudelaire, en Paul Bourget, Essais de Psychologie contemporaine, tome premier, Plon, París, 1926. Hellmuth Albrecht, Fin de siècle y décadence y su superación en Hugo von Hofmannsthal, Rainer María Rilke y Stefan George. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán, N°11, separata, 1959.

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, Avant le jour, traduit de l' allemand et présenté par Jaen-Yves Masson. (Se trata de una edición bilingüe de casi toda la poesía de Hofmannsthal, cuidadosamente preparada y acompañada de notas). Orphée, La Différence, 1990.

¹¹ La expresión ha sido tomada de “George y Hofmannsthal”, en Theodore Adorno, Prismas (la crítica de la cultura y la sociedad), Ariel, Barcelona, 1962, pág. 218.

¹² Hay vuelcos notables en la vida de Hofmannsthal que merecerían un análisis minucioso. Durante su adolescencia llegó a ser la duplicación maravillosa y fascinante de su padre (que también era H. von H.); Él, llegó a ser absolutamente extraño a su propio hijo, Franz, quien el 13 de Julio de 1929 volvió a la casa paterna para suicidarse. Dos días más tarde, mientras iban al cementerio para enterrarlo cayó fulminado por una congestión cerebral. Su padre se esforzó por borrar todo rastro de judaísmo: Hofmann ya se había transformado gracias a los empeños del abuelo, en von Hofmannsthal; él se casó con una judía.

¹³ Véase An den Knaben Elis (Al muchacho Elis) de George Trakl. Elis (y otros nombres de la poesía de Trakl: Sebastián, por ejemplo) encarnan la pureza sacrificada en una trama muy cercana a la de Hofmannsthal, pero ya en pleno desarrollo del expresionismo.

¹⁴ “Avant-propos pour les Ecrits en prose de Hugo von Hofmannsthal”, en Charles Du Bos, Approximations (troisième serie), Le Rouge et le Noir, 1929, pag. 285.

¹⁵ Du Bos, ib. pag. 288.

¹⁶ Yves Kobry, “Ernest Mach et le “moi insaisissable”, en Vienne 1880-1938, L' Apocalypse joyeuse, sous la direction de Jean Clair, Centre Georges Pompidou, París, 1986.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal, El libro de los amigos – Relatos, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 1991.

¹⁸ Edmond et Jules de Goncourt, Gavarni, Fasquelle, París, 1925, pag. 128/9.

¹⁹ Adorno, ob. cit. en nota (11), pág. 203.

²⁰ He consultado la traducción francesa, bajo el nombre de “Heures Grecques”, en Etienne Coche de la Ferté, Hofmannsthal, coll. Poètes d' Aujourd-d'hui, Seghers, París, 1964, pag. 177 y subs.

²¹ “Premessa”, de Antonio Taglioni, en Hugo von Hofmannsthal, Elektra, per Eleonora Duse, un inédito del grande poeta – texto francese a fronte. Mondadori, Milano, 1978.

²² Véase Ignatov, ib. nota (3)

²³ Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal – Correspondance, 1900-1929. Fayard, París, 1992, pag. 165.

²⁴ Sigmund Freud. “La cabeza de Medusa”, 1922, en Obras Completas, Biblioteca Nueva, Tomo III, pag. 2697.

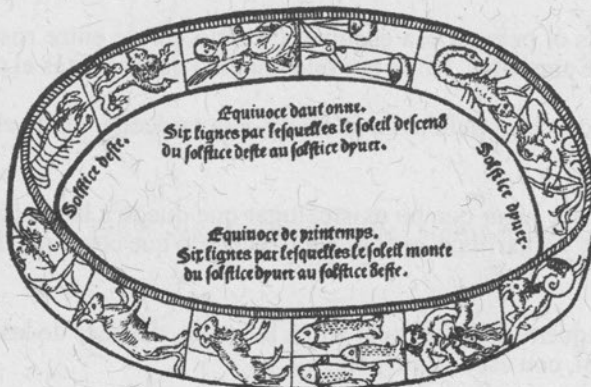
²⁵ Walter Panofsky, Richard Strauss, Alianza Música, Madrid, 1988, pag. 92.

²⁶ Correspondance...ib. nota (23), pag. 15.

²⁷ Ib. nota anterior, pág. 46.

²⁸ Gérard Sutton, “Wagner et le post – romantisme”, en La Musique, des Egyptiennes a aujourd' hui, Nathan, París, 1984, pag. 215.

²⁹ “La filosofía wagneriana: de Schopenhauer a Nietzsche”, por Marcel Beaufiles, en Wagner, Fabril Editora, Bs. As. 1964, pag. 122/3



TODA AVARICIA

Laura Estrin

Los textos aquí publicados pertenecen a la serie Toda Avaricia, (1997).

I

Empezar a escribir, escribir como quien va en subte, recordando esos subtes, largos y lindos de allá. Rojos.

Ver que se lee como un viaje, largo o viejo. Blanco. Allá. Más acá y más allá de estos años que pasan, que pasaron.

Inaugurar la tinta lluviosa de una tarde con eso. Punto. Hacerlo de ganas de hacerlo. Insistir. Dejar. Poner y sacar hasta gastar, cerrar los gestos.

Escribir de una vez como se mira un recuerdo, como se dispara esa conversación, como se atraviesa o se pierde la palabra del otro.

Partir un sabor y seguir por ahí. Así. Cuando una palabra no lleva a la otra. Acá, el día como sin actos.

Volver no. Preparar la tarde como se prepara un mate. Sacar y poner. Todo. Dejar el cerco, repetir y repetir.

Hacer el blanco como siempre, en todos. Punto. Igual. Punto. Para que lo mismo reviva como una gota en dos vidrios.

Una hoja como ese cristal, dos verdes. Un permiso como un lleno de ruido, como un túnel viejo, como el del subte.

II

No sé por qué imagino que te cortás el pelo en esa esquina. Siempre. Desde siempre. Desde una vez.

No sé por qué imagino que te cortás el pelo en esa esquina. A la vuelta, detrás de la pared amarilla y blanca, después y detrás del camino de átomos anaranjados. No sé por qué imagino que te cortás el pelo ahí. Me lo imagino, no sé.

No sé por qué te cortás el pelo en esa esquina. Camino en ele entre rosales grandes desramados, siempre previsiblemente amarillos. No sé por qué imagino que te cortás el pelo ahí.

Imagino, no sé, que te cortás el pelo ahí a la siesta -a la tardecita, decía ella-; te cortás el pelo en la esquina, a la vuelta, no sé.

No sé por qué imagino ese lugar que no existe, lugar que queda a la vuelta. Imagino que te cortás el pelo tras esa tapia blanca y amarilla, a medias baja, recuerdo que con humedad. No sé por qué imagino eso.

No sé por qué imagino que te cortás el pelo ahí, a la vuelta, después de las flores, con ella, no sé. No sé por qué las veo ahí, así, con ese mismo pelo.

X

Fue como el accidente de los Roskis, un momento que los definió para siempre. Debieron haber sido diferentes, fueron -supuestamente, después- otros pero el accidente los definió brutal y arbitrario para siempre.

Una mueca, un paso sin ritmo, un accidente. Lo imprevisible pero absoluto los definió para siempre y, también, para atrás. Los Roskis fueron ese mismo rostro en tres caras repetido, un accidente que quedó. Y recordarlos fue como la misma catástrofe: no sólo los había constituido sino que ahora los sumaba a su mismo recuerdo.

Fue como el accidente de los Roskis, no un mero desastre, fue absoluto. Fue como recordar su recuerdo en la vereda de la frutería.

XII

El tono que hace compañía, el tono de la compañía como el aliento de una pollera, se iba. Leer la poesía como prosa y la prosa como se pueda. Y la bella cuestión de la lógica atardece acá. Había que saber el no saber de ellos, pero de pocos ellos. ¡Acá!
La redonda -siempre otra- lógica que nos salva; seguramente volvería a traicionar (insuficiencia o infidelidad, una mujer, bah).
Del registro tomé poco, a la mano, a las manos, sólo el que toma el cuchillo siempre tarde, entiende, tarde.
Alguien no existía, alguien era. Robar y relacionar, se entiende mal. Así. De acá y de allá, siempre sería "La casa de las palabras":

“Aceleración, carta
Enredo más que tejido
Tarea de tareas interminables
Aceleración más que idea
Conjura de saber pobre
Encuentro. Brillo
Dejo
Creencia oblicua. El grito
Todo en el lugar imposible.
En una casa las cuerdas, en otra casa, el ramo. Estoy dicha.
En el techo del cielo (el cielo del techo) lo posible -esta vez- de una idea
Un abanico en el abrazo
La elección, de nuevo eterna, apoyándome
Imposible o nada
Aceleración pero imperturbable
Enredo más que red
Encuentro de no y rasguño
Imposible
Aceleración
Carta
Rápido
Aceleración
Verde
Aceleración. Carta”

(10 de abril de 1991 sobre 1989 -ya decía yo que siempre sería "La casa de las palabras"-)

XVI

Sobrevolaba
Sobrevolaba la iracundia
Tentepié
Tentepié
Tentepié con el calor.
Había un tema pero lo esquivo. Dejame -se repite como drama-
Esas cositas lindas -como dijeron- son lo mismo que padece.
Padece crítica.
Parece iracundia.

Me hicieron tan bien de mal.
¡Cómo pienso ahora el error!
¡Cuánto bien perjudicaron!
Pero padece. Parece y duele.

Puede perderse.
Lata y lata.
¡Díganlo!
Díganlo pero no se unan. Quiero buenos. ¿Quiero buenos como de pan, como de tarta?
Malhijo, Malamadre. Malhache. Ponele hache -decía.

Lo voy a perder, ponele hache.
Ponele Pedro -quiero preguntar-.
Toda la vida -hasta acá, de acá para allá, mejor- sin saber explicar.
Intempestivos: no explicar, no pelear. Ponele hache. Me pongo a llorar.

¡Lo dijo él!. ¡Lo dijo! De éticaEstética, désonosepuedehablar.
Hablo ahora de la perfección, siempre.
La victoria del error, el errar de la pasión.
Hablo del acierto inútil del saber, colgado, ponele J.

XVII

Por un momento estuve contenta de ser ella,
la malabuena indisociable,
porque fui malabuena ya vieja ya muerta.

Recuerdos -vuelos en la cara, en el color de los brazos-, ella.
Ella que era todolobuena del grito.
Iba y venía, mejor, subía y bajaba: tenés herencia de terraza, me dicen ahora.

Ahora ella -me atrevo- no es otra que yo.
No voy al cementerio.
El gesto, todolomala, es mío ahora:

conozco la falta de delicadeza,
el hablar sin medida,
baba y baba de sus dos sentidos la tarde.

XX

A mí me sale poesía como no me sale un hijo, como no me sale una torta.

Un imposible posible imposible: la historia del marino casualmente confirmada porque la de los dedos, ladelosdedos irrita o castigo. *El marino ese que "se murió en Buenos Aires porque no hizo a tiempo de ir a Uruguay". Pero Atino Grito: ¡Pero quedaron los colores y la lengua!*: "Antes no había tantos estampados, estos colores y a mí me quedó eso de los conjuntos. Ahora sí que es difícil hacer conjuntos. Con tanto color, con tonos broncehierros orosMetales; con el sentido definido, casi definitivo de la ropa".

Y la poca lengua: "Ellos se fueron y lo llevaron todo. Llevaron tiempo porque el reloj "fue a Tigre": "Vamos a la isla" -decía-, "Tienen casa en la isla". La isla era Tigre. Tigre y no como suena. Como forma del decir ellos se fueron, queda una lengua de a dos y de a tres palabras, juntas. Quedó marrón y cementerio.

Se fueron y cuando me río, gesticulando, tampoco regresa el ruido a voces de, tal vez, su vida. Gritos sin explicarse nunca en esa lengua que los desvivía y "les daba vuelta la cabeza". Deslenguados que la sabían. Eran ellos: las cosas que con el tiempo se les ensuciaban, la vejez que los irritaba, la cantinela que repetían.

Se fueron, después, después se fueron de la lengua. Habían amenazado muchas veces: "Mirá nenita, nariz parada" -decía ella-, "Mirá nenita, culito enrulado".

Y así, mientras hago "el detalle de las prendas, Sr. Picolina", así, como hago un shtekel del tiempo. Acá, así, vuelvo: "¿No es acaso triste que ya no se den en ninguna parte estas combinaciones de colores en las que todavía pienso con tan triste alegría?".

XXVI

Cuando todo se agolpa en un punto
no se puede seguir.

Se viene todo encima, junto,
así!

Chandernagor, la repetición y
un modo de interpretación: mejor es la peligrosa literatura.

Habrá que burlarse, pronto,
acá, así.

Habrá que andar concuidado,
todojunto,

allá.

Pasar por la esquina,
de paso y práctica de oído.

Azúcar de miel de jarabe,
acá,

de allá para acá como un sistema de lavado,
lavado y planchado,
o, mejor, de la lavandina de la tarde.

A ver, una linda palabra: rasero, cariacontecido
La máquina de las palabras en la casa.

Aromático, ahora, pregunto: ¿se repite? o ¿para qué se repite?
Una vez y se repite.

XXX

*Hay un poco de polvillo
Las capas de la cebolla
La depresión de papá.*

¿Se puede poner "el caballero de la ética" en el camino de la vida?

*La música, la literatura,
escribir obra.*

*Capa múltiple, te publico,
El dolor de la risa
El mal equívoco.*

*Me confunde
vivo y salgo del asombro.
El asombro rima,
sobrepoesía que leo.*

*Poesía justo entre el humor, primer tono y
la conciencia, no ética, no estética,
existente y religiosa de uno.*

traducción y literatura

TOKONOMA

Editora: Amalia Sato

Correspondencia:

Casilla de Correo 28 (1428) Buenos Aires, Argentina.

Informes: 4781-1886

LA DISTINCIÓN

Américo Cristófalo

Apenas frío es el mármol
y no tiene piedad;
estoy sola, entre él
y la tierra. Entre él
y la tierra, siempre. No arde
el relámpago que me toca.
Nunca sobre el cuerpo
arderá el relámpago.
Y la parte de sombra
que lo extingue y lo apaga
no abriga, como la magra
oscuridad del tilo, el sereno pacto
del aire.
¿De dónde procede entonces
la luz abierta en
los ojos que enrojecen la noche
y la dejan ausente del mal?

La distinción. Candor moral,
rostro débil de la historia.
¿Gustar? ¿Quién habla del gusto?
Almas que no persiguen su presa
por temor.
Cada mañana, obligado a lavar
la camisa de un muerto. Los pobres
ensuciados de sangre infértil.
De la gracia de un padre altivo en sus bienes.
Se quitarán los ojos por una parte.
El clamor que los agita es, nada menos, la
herencia.
Hermanos al fin.
De hermanos que son distribuyen lo que queda.
Mejilla por mejilla, letra por letra.
No ven el espantoso vientre del desierto.
Nacen de ahí pocos hijos con su nombre.

Entre las aves hay certeza.
Planean sobre la llanura, dominándola,
son cazadoras de especies sumisas.
Para el ave, la presa es única,
muere en una maniobra necesaria y exacta,
y yace muerta en obediencia de un orden.
Antes de matar, el ave propicia
ritos severos y espléndidos
fija la atención
se aleja, vuela cerca, la poseen
disposiciones del cuerpo que desconoce;
antes de atacar, examina,
no sabe el nombre de la víctima,
pero sabe que el vuelo repite sus leyes.

Maldición,
comicidad seca de animales medrosos
y conspirativos,
lenguaje y delación,
lenguaje; delación;
fueron cristianos pero impropios
de alianza y reglas de aldea,
extranjeros.
Lavo la camisa de un muerto cada mañana,
cristianos que iban en la libertad del desierto,
de una patria
sin fundamento
al hogar venial,
de una madre que al odiar
todo cobija y perdona;
al amparo de esa mujer pagana
salieron a la llanura
asqueados de crimen,
andrajosos y ateos,
sin dar la guerra
porque la guerra ilumina
un arte soberano.

Fue así más digno morir uno,
señor,
vivo en la estaca
y olvidado de toda promesa funeraria.

El cuerpo basta
en la libre servidumbre del pueblo.
Es la distinción.
El estilo impostor.
Pellejo seco.
Del odio. La acción.
Curado ahora, bendecido,
la cruz.
Y los otros,
contagio infinito,
¿qué harán también
sino entre ellos
propagar el mismo crimen?

Vergüenza da el hijo que retrocede,
aunque la confianza sea mayor
y el demonio hable con la verdad.
El miedo y la sombra llegan
y la palabra de la sombra
que apura el ritmo del desastre.
En lugar de recibir la muerte,
como Dios manda,
Dios condena a vivir.
Y pasan así la noche,
exhortándose, arrepentidos
en faltas de amor, de coraje.

Abrieron el corazón de un solo tajo.
Hundieron la lengua en mierda.
Quemaron el pecho con avidez.
La cogieron tres hombres que venían del arroyo.
La cabeza del otro se mostró, colgada,
por seis días que fueron la eternidad.
Y por seis días desprendió bellas efusiones de
peste.
Alma bella, poesía bella,
bello y emancipado exterminio.
¿Qué pudo hacerse sino esto
en nombre de la belleza?
¿No sabe el juez que el desierto es belleza pura,
inmoral?

Innombrado ando en el desierto,
es a matar o morir esta semejanza;
desabrido suelo, descendente
como la cola aguda de la quimera.
¿Y qué significa este lavar de la mañana?
¿Me exime? ¿Dice en mi *perdóname*?

El delirio está entre nosotros.

¿Quién y por qué iría al peor, al injuriado?
En el desierto: modos exquisitos del odio.
¿Caridad, tristeza de la voz dejada?
No. Lectores patrios.
Escritura de un bien en sucesión y en ruinas.
Para ser habitado, el sumiso diluye la voz.
Yo diría: idea irracional de libertad.

Ahora el puerto.
La llanura y el puerto. Voy con ella.
Belgrano abajo.
El cagatintas cree que la virgen
abusa de un cuerpo.
Esto fue el granero del mundo, dice.
Luces de *burgerking*.
Depósitos.
Nos miran, niña.
Llega la hacienda.
¿Lavarías mi camisa cada mañana?
¿No es asunto femenino, verdad?
Altiva, impía *Jeanne Duval*.
Azote antillano. La dársena pelada,
el buque fondea.
Lo futuro, *figlia*, el rebaño.
Faena de carne blanda y roja.
Plantío apretado de esclavas.
Aida, Giovanni, soy comparsa.
Para tu hijo, ¿harás judías blancas,
costillas?
Amasaba sobre la mesa de madera.
Ruido de la harina esparcida.
Golpes, suave crujido.
Manos de la abuela piamontesa.
El pan de todos los días.

Peste de Calabria, de Esmirna. Peste de Besalú.
Hombres que conocían la verdadera
llanura padana, el comercio de joyas baratas,
el secreto de la sidra.
El puerto: *qué mal estás*, dice
—la curadora del *ser*—.
Gracias a Dios, no como carne del islam.
Tengo sed, mucha sed: es la niña que habla ahora.

Agua, agua, temblores del sediento.
El cuerpo de la mujer intraducible:
escándalo de funcionarios,
librepensadores, policías.
En el tormento se ruega a Dios.
La virgen loca yace sin piernas, no tiene torso,
ni brazos, ni boca. La niña sufre sed y ruega agua:
agua, Dios mío, agua.
Dos días más sin beber y el nihilista habrá
vencido.

Jactancia de estilo europeo
en el arte, la cocina,
la política.
Hipnosis colectiva.
Imprecación a la excelencia.
Ahora duerme el
führer sentimental.

Médiums, agoreros,
socialdemócratas:
el cadáver.
Despojos de alma.
Ya difunto, igual se abre camino
el maula. Viene de ahí,
eterno, responde al llamado
de su nombre. *Arpia*, *arpia*.
Mito de la tribu en el regazo.
Literatura argentina y espiritismo.
Espiritismo y negación de la gracia.
Estoy en el puerto: ella vio:
luz que había para ver.

Un efecto del malestar,
doctor: el odio. La risa.
Progresiva pérdida de humor.
De qué te reís,
mirá bien la Vía Láctea,
sos loco vos?
¿Qué mirás? A la perra, mirás?
La hospitalidad de ella:
demasiado hiriente.
Me bendecía. Yo era señor.
La perra mansa, esa
lamiéndote la roña,
la perra ansiosa, suplicante.
¿La revivías
cuando desmayaba,
cuando se retorcía
arrancada del pudor humano?
Lo oculto femenino.
El cuerpo indecible.
¿Le hacías dolor?
¿Sufría tu corazón faccioso?
¿Le dabas a la boca
aliento racial, pasto,
tu verdadero nombre
de judío paralizado
por el terror?
Pero hay algo más inconfesable
que el cuerpo.

Estado de ensueño político.
Dije que entre ellos
no van a perdonarse.
Adelante, adelante.

Lengua cómica,
lengua tediosa, cívica,
tabaco caliente que baja.
Complicidad del hermano obeso.
Dice de mi padre: *milico*.
Es inútil. Padre.
Son frunciditos del barrio norte.
Te veo ahora temblar y sé.
Comprendo la humillación de que venimos.
Tu refinadísimo amor por el pan, la sopa.
(*Norma del humilde universo*. Pasolini).

¿medio literario?
Lengua de oficio.
Hastío de la mujer de oficio
ansiosa de bienestar.
¿Alguna gracia, al menos, en el chisme?
Venganza del ofendido.
El espantado.
La fruncida indecente.
Le da miedo, pobrecita. Es natural:
aplicada como está
al teatro de la *producción*.
La encogida,
la *bella durmiente* en farsa
desciende, la bella, al duro trabajo.

*El lugar donde yacen
tiene un nombre, no
tiene ninguno.
No estuvieron ahí. Algo
yace entre ellos. No
ven a través de eso.
No vieron nada
hablado con
palabras. Ninguno
despertó,
el sueño
vino a través de ellos.*



JEAN-MICHEL VAPPEREAU: JEAN PAULHAN, EL ESCRITOR APLICADO

Jean-Michel Vappereau es psicoanalista. Junto a Michel Thomé y Pierre Soury fueron los referentes de Jacques Lacan cuando éste desarrolló la topología en su Seminario. Actualmente se encuentra consagrado a la tarea de volver legible y desarrollar la topología en la enseñanza de J. Lacan. Ha publicado *Essaim*, *Etoffe*, *Noeuds* y *Lu*, además de numerosos artículos en revistas especializadas. En castellano se consiguen las ediciones de sus conferencias, *¿Es Uno... o es Dos?*, *Clínica de los procesos del nudo* y su obra *Estofa*. Desde el año 1996 es invitado regularmente por la Fundación del Campo Lacaniano para un ciclo intensivo de enseñanza que promueve la lectura de la estructura del sujeto, es decir, su topología. En esta ocasión retoma su interés por la obra de Jean Paulhan.

Hugo Savino: Hay algo muy interesante que plantea Frédéric Badré: “El hombre está extraviado, perdido, un Robinson. Está solo. Pero puede salvarse. Por el lenguaje, que contiene un secreto frágil, llave del arrobamiento.” Es algo que me sorprendió. Esto para comenzar. Y también hay algo que plantea Dominique Aury, ella dice que el lenguaje es para Paulhan una especie de religión, de secreto religioso, inaprehensible, que Paulhan habría querido asir y acorrallar su fantasma.

Jean-Michel Vappereau: Eso me interesa. ¿Por qué, salvado de qué, por el lenguaje? Preocupado constantemente por el lenguaje, ciertamente. Tengo tendencia a asociarlo al interés que Paulhan ha experimentado por los proverbios en malgache, Madagascar. Durante su estadía en Madagascar, se encontraba en una tierra, en un discurso, en una lengua que no conocía y estaba tocado por el uso de los proverbios en los malgaches, que incluso los ponen en las conversaciones corrientes. Hay un arte del proverbio, y es muy divertida la manera que usa Paulhan para contar los aprietos en los que se encontró para poder entrar en ese discurso, en esa experiencia de los proverbios. Porque hacía errores de apariencia, ya que es muy difícil de atrapar, de llegar a encontrar el proverbio que se puede citar en el momento adecuado. Al principio cuando trataba de intervenir en la conversación a la manera de ellos, lo ridiculizaban. Es preciso ver esto en **Las incertidumbres del lenguaje**. Paulhan pasó muchos años escribiendo **Les Fleures de Tarbes** que es su obra mayor.

H.S.: Anunció varias veces su publicación...

J.M.V.: Sí y la retrasaba continuamente. Decía sobre las críticas y los elogios que le hicieron, que las críticas son a menudo inoportunas pero que los elogios también pueden ser inoportunos. Continuó preocupándose de la misma manera por **Les Fleures de Tarbes** incluso cuando publicó la obra. En mi opinión, está construida como una suerte de collage. Explica bien que el proverbio, la cuestión de la retórica y la pintura cubista, responden al mismo interés. Y es efectivamente porque se interesa en los principios mismos del lenguaje.

Anabel Salafia: También está el trabajo sobre las etimologías.

JMV: Sí, es siempre el mismo interés, se llama *La prueba por la etimología*. Lo encontramos en **La Instancia de la Letra**, donde está citado el interés de Paulhan por la caligrafía. Incluso la relación entre las figuras de discurso, la escritura y la caligrafía, que atañe a todo poeta. Pero el mérito de Paulhan, en particular, consiste en que va a consagrar toda su vida a circunscribir las cosas constantemente alrededor de la misma cuestión. Me gusta mucho su método, puedo leer un pequeño pasaje de lo que él mismo dice acerca de su trabajo. Es un pequeño texto que se llama *El don de lengua*,

donde dice que acomete tres experiencias: “partiendo de este problema yo me vi conducido a emprender diversas tareas, la primera, acerca de las opiniones”. Lo que más aprecio en Paulhan es que en todos sus desarrollos, antes de entrar en la materia de su temas, se ocupa mucho de las opiniones. Y gracias a su estilo, llega a reunir cosas muy banales y tontas, que circulan constantemente en la opinión, y él las puede volver plausibles. Esta es una primera observación, y que me parece muy importante. La manera de escribir de Paulhan le permite decir banalidades en gran cantidad para constituir esta especie de encuesta de opinión. La primera empresa es esta encuesta acerca de la opinión. Hace esto en todos los dominios que aborda y admiro mucho su método.

H.S.: No es una posición de terrorista.

JMV: Por supuesto. Él mismo dice que a partir de allí va a estar “muy suelto porque nos es natural oponer en este terreno el argumento al argumento y la idea preconcebida a la idea preconcebida”. Sin duda hay algo un poco más difícil. Es su segunda empresa: “reconocer en tantas opiniones y juicios, que he llamado terroristas, contra la apariencia irreflexiva, su evidencia bruta que se da gustosamente”. Es ese su arte, el de llegar a hacer oír en francés opiniones que se presentan brutalmente como evidencias. Es apasionante leer eso. “Toda una trama de doctrina secreta, coherente, rica en observaciones y pruebas, yo creo que he llegado allí. Me faltaba sin embargo pasar del examen atento a la crítica de las observaciones y a la experiencia, tal fue mi tercer empresa. Ella me ha permitido hacer un curioso descubrimiento”. Bien, ¿qué es lo importante en este descubrimiento? Dice que hay una última empresa que no ha puesto en práctica. “Dejo la última empresa que consiste en deducir de estas leyes una nueva retórica. Entretanto, se plantea para mí un problema adventicio que he debido acaso examinar antes. Es saber si mi propósito mismo no es quimérico. Es preciso aún buscar reglas que reglen lo arbitrario. **Las claves de la poesía** es una respuesta a eso. Yo he tratado de establecer que el misterio, si viene al lugar donde uno lo dice, si la descripción que nos damos no es engañosa, se vuelve menos propio para arruinar las leyes y las reglas de una estructura singular, que es verdad y particularmente precisa.”. **Las claves de la poesía**, es una obra pequeña absolutamente formidable. Paulhan habla allí del misterio y es en mi opinión, la mejor introducción a **La Instancia de la letra** de Lacan, en la medida en que el descubrimiento que hace de este misterio, lo encontramos en todas las opiniones, en todas las ideas, las de uno y las contrarias, todo eso en una cúmulo de contradicciones y donde todo el mundo parece tener razón. Y dice que es tan constante que no podemos no pensar que ahí hay algo que sería del orden de una ley, lo cual es un curioso descubrimiento. “Lo que he hecho invocado por el terror y para defenderme, es descubrir que lo que encontramos en las observaciones torpes, en las experiencias falsas, no es tan falso sin embargo, si podemos encontrar que en el análisis se nos revela un alma de verdad. Hay un sistema de ilusiones constante que le da a primera vista el aspecto de evidencia, en el que juega una inversión del punto de vista”. Esta noción de evidencia me interesa en el psicoanálisis. Yo hice una transliteración de **Claves de la poesía** donde hay una descripción como esta: todos los psicoanalistas dicen cosas que son opiniones muy diversas e incluso contrarias y todo el mundo parece tener razón y nadie se intranquiliza por esta situación. Me divierte hacer esta aproximación porque creo que se trata de una estructura crucial. En **Las claves de la poesía**, Paulhan lleva las cosas mucho más lejos de lo que uno imagina. Vamos a ver que no es una idea totalmente original de Lacan, porque ya era una idea de Paulhan, la de proponer, en ocasión de este problema, de este misterio, siendo que este misterio es tan confuso y la confusión tan regular, la incomprendibilidad tan constante, la de proponer, digo, desprender de allí una ley. En **Las claves de la Poesía**, Paulhan construye una ley algebraica, trata de formular una ecuación.

H.S.: ¿La intención de Paulhan es ir más a fondo en ese misterio?

JMV: No sé, me parece que allí encontramos la idea de Newton de la función que Lacan llamó la función litoral de la letra. Paulhan no está lejos de decir que para formar la ley alcanza con escribirla, con escribir los principios; en el sentido de mostrar en una fórmula escrita, la razón. Lacan no dice otra cosa. Toma siempre como ejemplo a Newton con la fórmula de la gravedad que los teólogos le reprochan.

H.S.: El misterio, permanece.

JMV: El misterio permanece. Es incomprendible y es allí que está lo real. Sigue siendo imposible de comprender, pero eso se formula en una ley matemática que incluso Paulhan ha tratado de escribir.

AS: Este hecho del misterio que queda no puede comprenderse pero puede escribirse. Se puede tratar de escribir, ó en todo caso, para probar que hay misterio es preciso tratar de escribir.

HS: No hay solución.

AS: No, no hay solución, hay formalización.

JMV: Blas Pascal explica muy bien que cuanto más lejos vayamos en el esclarecimiento, tanto más los

medios que vamos a emplear para esclarecer un problema, nos van a hacer entrar en la oscuridad.

HS: El misterio se profundiza más.

JMV: Así es. Es lo que se puede decir de las matemáticas. Lo que hacen los matemáticos se vuelve cada vez más evidente, claro, pero eso se vuelve cada vez más enigmático y esotérico para aquellos que no son matemáticos. Pues, hay una relación de lo claro a lo oscuro que Pascal ya ha subrayado fuertemente. Bueno, Paulhan no tiene la misma manera tan insistente de Lacan, pero esa es su manera de enunciar el misterio.

HS: A la manera de un teólogo.

JMV: Hay ciertamente una calidad de teólogo.

AS: Esta cuestión de ser salvado por el lenguaje...

JMV: Sí. Podemos ver que Lacan va a desarrollar estos elementos no solamente en **La Instancia de la Letra**, con las fórmulas algebraicas para dar cuenta de la metáfora, de la metonimia y abrir las puertas a una nueva retórica que en mi opinión es necesario hacer. La clínica psicoanalítica debería dar esta retórica. Vemos que la idea misma de recurrir a la geometría como Lacan lo hace con los diferentes esquemas de superficies, de nudos, lo que se llama su topología, es una versión ilustrada de la topología. Vemos que Paulhan tiene igualmente esta idea en *El don de lengua*, cuando se plantea la cuestión acerca de qué es una palabra, cada vez que en el texto pone en escena el problema, el misterio, siempre a partir de la opinión. En un momento dado llega a cuestiones como esta y lo escribe así: "no falta ciencia para enfrentarse con objetos perfectamente invisibles o incluso inimaginables. Los geómetras de la cuarta dimensión, entre otros, se han hecho cargo de enunciar los teoremas y de conducir a la demostración, y lo han hecho menos sobre la cuerda misma con la que hacen la red, que sobre la proyección de esta cuerda en otro espacio de tres dimensiones. Tienen la idea de una dimensión superior en la cual podemos obtener un modelo que vuelva más inteligible lo que constatamos. No son más que cortes. Si ellos alcanzan a construir una geometría nueva, lo que va a interesar a la pintura cubista, no es porque varía en complejidad o en certeza, sino porque comprenden y explican de alguna manera si el espacio en dos o tres dimensiones no es más que un zanjamiento de un espacio más vasto". Esto es lo que yo utilizo hablando también de lo extrínseco y lo intrínseco y constato que es una idea de Paulhan. Encuentro la idea de Paulhan en **Claves de la poesía**, demasiado simplista aún. Pero hay que reunir todos los elementos necesarios para llegar a leer **La Instancia de la Letra** de una manera pertinente. Yo hice un descubrimiento, puedo decir que como el de Paulhan, al buscar reflexionar lógicamente acerca de este problema, que es a la vez un problema de la lengua y de sus formulaciones en una pequeña matriz sucinta. He llegado a advertir, para dar cuenta de la diversidad de figuras, para hacer esta nueva retórica, que hay muchas obras de retórica y una multitud de figuras muy diversas con todo un vocabulario, tal como Paulhan lo dice, tratando a la retórica como un lenguaje cifrado. Llego a la misma constatación. El conjunto de toda esta multiplicidad reposa siempre sobre un grano, que hace al misterio, a la estructura, que es muy reducido y que está en el principio de la metáfora. Muestro que en Freud es su descubrimiento de la función del falo en los niños, lo que da la entrada más simple a este misterio. Es decir, que el misterio tal como Freud lo formuló, podemos aproximarlo a dos cosas, que yo aíslo en Juanito: el hecho que diga que su mamá tiene un pene, y el hecho, tal como lo explico, de que no es una aberración de la palabra en un niño idiota, ya que el niño explica algo que explica igualmente el lógico Tarski a propósito del predicado de verdad: es que una frase puede ser dicha verdadera desde el momento en que es pronunciada. Hay una noción de trazo diferencial que se llama la verdad. Pero entre el signo y la verdad, es decir, con la enunciación, en el hecho del significante en el sentido de Lacan, el secreto es que no importa cuál frase sea dicha para que sea verdadera. Hay un imperativo del significante que es dicho. Y que es suficiente decirlo para que algo devenga verdad. Acercando esto a la noción de Juanito, que dice que su mamá tiene un *hace-pipí*, que lo diga es suficiente para que su madre sea un ser viviente, un miembro de la colectividad humana que tiene un nombre, su hermanita, su hermana, no importa cuál mujer, para que el rasgo sea. Es la idea de rasgo marcado y no marcado. Una pareja de diferencia. Yo creo que hoy el secreto hay que formularlo así, diciendo que desde que hay una pareja diferencial, con un rasgo diferencial que está en un caso marcado y en otro caso no marcado, hay un tercer término que es genérico, y a partir de dos hay siempre una suerte de tres y que eso crea una división subjetiva. Pienso que esta pequeña matriz es lo que busca Paulhan, con su exploración sobre el discurso de la opinión, y ubicamos esto en el discurso analítico y en la clínica analítica

HS: Esta matriz, la ubicas del lado de la retórica, no del terrorismo.

JMV: Por supuesto, no del lado del terrorismo: aquí estamos en presencia de un rasgo que debe ser manejado con mucho arte y estilo, que necesita justamente toda suerte de ejercicios de estilo en las

presentaciones de casos. Yo creo que Freud y Lacan hacen eso, y encuentro que los analistas lo hacen demasiado poco. Porque, por ejemplo, Manonni, incluso aunque haya ido a Madagascar como Paulhan, no encontró el proverbio.

HS: Pierde de vista esta dimensión del arte.

JMV: Exactamente. Y lo lamento, porque le reconozco a Manonni un talento cierto. Incluso muchos lectores no se interesan en Paulhan, él no ha escrito muchos relatos de ficción porque ha consagrado su vida a este problema. No sé si ha salvado su alma, (*risas*), pero insistió sobre este misterio y va a hacer un descubrimiento. Me parece que un psicoanálisis es hacer un descubrimiento de este tipo. Y el pase, en mi opinión, es contar este descubrimiento y tratar de formularlo con letritas como las de Paulhan. Lacan dice que si queremos un ejemplo de alguien que haya hecho el pase, hay que leer **El Guerrero Aplicado**. Hay un lazo entre la actitud subjetiva de Paulhan durante la guerra del 14 y el hecho de que luego va a pasar su vida formulando este misterio.

HS: **El guerrero aplicado** trabaja con ese misterio.

JMV: Completamente. Sin dejarse desviar de aquello que considera que lo dirige. Yo practico lo mismo con la enseñanza de Lacan. Considero de hecho que la enseñanza de Lacan no entra por las orejas y los ojos, soy alguien que está impulsado por eso, estoy programado. Yo conozco mi soft ware, son los escritos de Lacan (*risas*). Soy un xenópata lacaniano en el sentido del guerrero aplicado. Hay un proceso, yo diría, de vomitar lo que ha entrado en el cuerpo por los orificios de la vista y del oído, y de vomitarlo dibujando, ese es mi estilo. Lacan se pregunta por qué no nos ocupamos de la estructura antes. Y explica que las grandes instituciones que descansan sobre los ritos, sobre el cierre de los orificios como la eucaristía y la homosexualidad griega y árabe, hacen que las iglesias sean por siempre insumergibles. Sólo los teólogos que no se interesan por este tipo de tapón, trabajarán en la estructura. Y Lacan dice *cuidado con la náusea*, quiere decir hacer un error en el cuerpo, vomitar. Y yo me excuso ante el público de vomitar-me.

Ursula Kirsch: ¿Qué pensás a propósito de la configuración de ese título: **Las Incertidumbres del Lenguaje**?

JMV: Efectivamente el título resume bien la apuesta de lo que Paulhan llama allí el misterio. La estructura misma del lenguaje, ese carácter marcado - no marcado y que el tercer término sea marcado o no marcado, crea una división subjetiva, eso pone al sujeto en un estado de incertidumbre, incluso de inquietud. A uno lo conduce a dudar hasta de la realidad del mundo, porque nuestro mundo descansa siempre sobre las palabras y esta estructura del lenguaje no tiene nada de convención, nada de una conveniencia, no tiene nada de una institución, no es ni decretada ni integralmente límpida y es allí que tiene algo de real. Ese real concierne a una oscuridad, una confusión, una inquietud que llega hasta la estructura de la pesadilla, del sueño traumático. Eso permite aclarar la idea por la cual Freud prosiguió hasta más allá del principio del placer. En mi opinión es una introducción absolutamente perfecta esta incertidumbre a la temática del más allá del principio del placer. La mayor parte del tiempo, lo que domina es el principio del placer, donde la censura va a permitirnos encontrar una aparente tranquilidad, gracias a una realidad estable donde no habrá esta incertidumbre, esta división subjetiva. Acabo de dar una conferencia sobre el progreso de la certidumbre en el sofisma construido por Lacan. Se puede progresar por una certidumbre anticipada, dice Lacan, pero hay siempre esta incertidumbre, esta división, que es el resorte, a la vez el problema y al mismo tiempo la razón del hecho de lo que se busca evitar. Es una incertidumbre que ocurre entre los escritores. Preguntarse diez veces por día por qué escribo lo que escribo, qué es lo que escribo, es una incertidumbre que interroga hasta el sostén mismo del mundo, de la realidad. La gente puede plantearse esta cuestión y no hacer como si la realidad fuera de suyo, y, si se está en la literatura uno se puede plantear esto diez veces por día. Pienso que en psicoanálisis habría que plantearse la cuestión 20 veces por día. Podemos llegar a la resolución de esta incertidumbre, o a un cierto desprendimiento, es lo que yo pretendo, cuando se llega a formularla. En mi opinión ese es el objetivo de un análisis.

Paula Hochman: Paulhan insiste mucho en la necesidad de formular explicaciones. De explicar, dar razones sobre una obra de arte, un libro, un cuadro, incluso sobre la pasión.

JMV: Es cierto, pero consideremos que la explicación no es una comprensión. Hay un cuidado en la explicación que se refiere a dar los resortes del discurso mismo, desplegar los problemas hasta llegar a una resolución. Entiendo que Paulhan aproxima una resolución y considero que su obra introduce al discurso del psicoanálisis. Paulhan encaró el mismo tipo de explicación que Lacan propone cuando extiende la experiencia singular a otros. En estas encuestas de opinión se ve siempre el carácter problemático, contradictorio. Todo el mundo dice una cosa y la contraria y todo el mundo tiene razón.

El sentido común está puesto a duda. Hay una encuesta muy divertida que Paulhan hizo, en **La Pintura Cubista**, donde hay un capítulo magnífico en el que hace una enumeración de toda una serie de opiniones sobre la pintura moderna. A partir de ese conjunto se puede reflexionar sobre por qué no hay una buena crítica del arte moderno y sobre el repliegue actual, una renuncia del pensamiento desde hace 20 años en mi opinión, que dice que no hay que buscar el sentido, y no intenta explicar nada. Yo creo que el análisis es un sostén cuando la gente joven quiere buscar esta explicación.

Anabel Salafia: a propósito de **La Enfermedad Imaginaria** de Paulhan, creo que hay una certidumbre del cuerpo contra la incertidumbre del lenguaje.

JMV: Hoy encuentro un matiz que suministran las posiciones más reaccionarias cuando afirman que no hay ni sentido ni significación, un rechazo de la razón.

AS: Eso se encuentra, como posición muy reaccionaria, en un libro muy de moda de George Steiner, **Las presencias reales**. Incluso en Vattimo.

JM : Encontramos gente joven con coraje, con tentativas, pero sin elementos, sin los medios. Y al contrario, gente que tiene todos los elementos y que retrocede. Creo que el análisis es una aventura singular y trágica para cada uno y que contrariamente a lo que se dice, hay una salida. Yo creo que la topología y la enseñanza de Lacan pueden dar los medios. En París, en los años ochenta, me di cuenta de que no había nada hecho acerca de los comentarios y las indicaciones de Lacan, que había cosas por encontrar efectivamente. Un día en un curso que hacía en París, una persona me insultó tratándome de spinozista.

AS: No está mal como insulto...

HS: ¿Hay en Francia analistas que se interesan en Jean Paulhan?

JM: Se interesaron sobre todo en ese pequeño texto de Paulhan que se llama **La enfermedad imaginaria**. La palabra enfermedad los atrajo. Pero ese texto, si bien es curioso, no es casi nada al lado de **La Pintura Cubista**, de **Les Fleurs de Tarbes**, y de toda su investigación sobre el lenguaje.

HS: Por qué piensas que lo eluden?

JM: No quiero ser desagradable...

AS: Dale, dale...

JM: Yo creo que es un fenómeno de resistencia al cual no podemos responder sin un cierto coraje. Reconozco que hay gente valerosa a la que no cuestiono. La idea principal creo que es la noción de fracaso. El hecho de que para poder avanzar haya cosas totalmente contrarias que pueden aparecer con la misma evidencia, escansiones, fracasos del pensamiento. Hay un momento de espera sobre un blanco. Es la mejor aproximación a lo que yo llamo la castración, hay una detención del pensamiento. Hablamos del fracaso como algo no productivo, pero creo y sostengo, que esos fracasos, esas escansiones son necesarias para progresar. No es una cuestión demagógica decir que hay una escansión necesaria del fracaso. Lacan nos ha hablado de la razón de un fracaso. Habló de fracaso del pase, habló de diversos fracasos. En mi opinión a partir de los años ochenta, cuando Lacan murió en 1981, y desde que empezó a ocuparse de los nudos, se ha vuelto muy general en Francia, con la llegada de los nuevos filósofos desde el 75, el corte de los años 75, un discurso que podía ser público y volverse rápidamente oficial, mediático, sobre la idea del fracaso del estructuralismo, fracaso de Lacan porque él no encontraba lo que buscaba, que Lacan buscaba lo absoluto. Yo digo que Lacan no buscaba lo absoluto, que lo absoluto lo tenemos en el "Guerrero Aplicado", es decir que la noción de lo absoluto cita un cierto desprendimiento. Y contrariamente, Lacan buscaba por cierto algo. Él encuentra en el fracaso, en una forma de pérdida, en este modo de explicación que no es una comprensión, una suerte de fracaso y de pérdida, siendo que al mismo tiempo queda un resto que vale como una explicación, como esta fórmula. Yo insisto mucho sobre el carácter progresista de los fracasos y la forma misma de la solución, porque estos fracasos no son retrógrados, negativos, ya que empujan al progreso y al acabamiento de algo. Hay un corte que es para mí mayor.

HS: Eso se ve bien en la posición de ciertos artistas, por ejemplo en Bacon, para él la cuestión del fracaso es crucial.

AS: Sí, eso en los artistas es muy evidente.

JM: ¡Es crucial para el cuadro! Es lo que leemos mal en los cuadros, justamente. Si llegamos a leer, a apreciar un cuadro, si llegamos a apreciar el fracaso. Es lo que el artista trata de circunscribir, de explicar con su tela, por eso hay guardianes de cuadros, porque hay fracasos memorables que ellos quieren conservar.

H.S: Un artista no se siente incómodo en ese tráfico con el fracaso.

JM: Claro. Eso está rechazado desde los años 70.

AS: Sí, pero de todas maneras, esto era a propósito de la cuestión de lo real, de lo imaginario y del renunciamiento del pensamiento. Estoy totalmente de acuerdo contigo sobre la resistencia. Pero también yo creo que hay que poner atención en cuanto a la utilización de esa palabra porque el problema es que para que haya resistencia hay que construirla.

JM: Tiene que haber ya un trabajo.

AS: Sí, es preciso que antes haya un trabajo. No es el problema del fracaso porque es preciso llegar allí. Yo creo que lo más interesante es ver que la resistencia demanda estar bien construida. Por ejemplo, Nabokov, Eisenstein. Ellos son resistentes que han construido esta resistencia. Si leemos **Habla Memoria**, vamos a ver cómo esta resistencia está construida, cómo Nabokov ha construido absolutamente su objeto, la relación entre el personaje de Lolita y lo que era su objeto: la mariposa que él ha continuado cazando toda su vida. Hay todo un descubrimiento sexual. En **Habla Memoria** él ataca a Freud, como siempre, pero cada vez que hace un esfuerzo de refutación, hace cada vez una mejor demostración de que su experiencia con el objeto se inscribe en un campo que existe como inducción de una nueva verdad. Nabokov se “defiende” de una verdad que él cree científica positiva oponiéndole una estructura de ficción, cuando precisamente el descubrimiento freudiano es que la verdad tiene estructura de ficción. Esto no excluye a la ciencia, sino que contesta al positivismo. Nabokov cree que Freud le arrebatara con su decir el objeto con el cual él construye su ficción. Nabokov dice, por ejemplo: “no es cierto que la etiología de la neurosis es sexual”. Es el tipo de contestación que lleva a cabo cualquier positivista, mientras que si seguimos a Freud, lo importante es que el enunciado “no es cierto” plantea la cuestión de la Verdad. Es el decir, su dimensión, su “dit-mension”, como lo muestra Lacan, lo que nos interesa. Por eso Nabokov en su debate con Freud, en sus argumentos dará una prueba difícilmente refutable, no de la Verdad, sino de que persiguiéndola él encontrará el mismo decir que Freud.

JMV: Sí. Hay que descartar un sentido natural de la resistencia al psicoanálisis. Yo creo que se trata de defensa cuando no está construida, y que al contrario, si estamos en el trabajo de la construcción, encontramos forzosamente la resistencia, y eso es lo productivo.

AS: Exactamente. Por otra parte, quiero comentar algo que tiene que ver con el cuerpo. Lo real de lo imaginario no tiene que ver con el cuerpo en el sentido de la imagen, con el hecho de la proyección. Yo creo que en el texto que citaste sobre **La Enfermedad Imaginaria** está la certidumbre del cuerpo contra la incertidumbre del lenguaje. Hay la ilusión de la certidumbre del cuerpo.

JMV: Lacan habla de *paulhanerie*¹, de manera un poco burlona, a propósito de un comentario de Paulhan en **La Pintura Cubista**, donde, en lugar de hablar del espacio como un nuevo espacio en el cubismo, que conoce los descubrimientos de la geometría y de la topología en el siglo diecinueve, en un momento dado, da una explicación un poco fenomenológica, que en mi opinión es una *paulhanerie*. Paulhan cuenta que entra a su casa a la noche, cuando su mujer está durmiendo en la habitación y que para llegar a la cama sin tropezarse con los muebles, con las sillas, enciende la luz por un segundo y la apaga inmediatamente, de manera de poder tener una vista del espacio de la pieza y que esta vista es tan espontánea, que el recuerdo es una especie de collage que evoca los cuadros cubistas. Es una explicación que yo calificaría de una ligereza... Bueno, Lacan habla muy bien de Paulhan a propósito del “Guerrero Aplicado”, pero otro lugar donde Lacan usa esa palabra mordaz, *paulhanerie*, es cuando Paulhan habla de Sade. Se trata de lo que dice Paulhan al presidente de la corte en el proceso al editor Jean Jacques Pauvert quien acababa de publicar las obras completas del Marqués de Sade. Paulhan cita dos veces a Freud para justificar el interés que se puede encontrar en Sade. Dice que hay una maldad del ser humano y que está fundada primero en la sexualidad. Es una tesis que Grodeck y Freud retomaron. Yo no estoy seguro de que Sade haya fundado la maldad en la sexualidad. Está la sexualidad, toda esta cuestión de la naturaleza, de lo real, en la época de las luces y de los libertinos, pero eso culmina en la cuestión de la divinidad, de la persona divina. Es la debilidad de las luces, hay que decirlo. El fracaso productivo de las luces es haber llevado las cosas hasta el punto en que adviene el ateísmo. Pero en lo que concierne a la sexualidad, yo no estoy seguro de que el deseo en tanto sexual en Freud, haya sido alguna vez situado por alguien antes de Freud. Porque justamente pienso, que más bien, el sadismo nos muestra en su versión narcisística, que conocemos bien en la clínica, la realización de la estructura. Y lo que dice Paulhan, a propósito del peligro de la lectura de Sade, sobre la amenaza que representa eso a la honorabilidad de la familia, si me parece una respuesta admirable. Y eso interesa al psicoanálisis, en tanto el familiarismo es un síntoma, un síntoma lacaniano. Dijo: “Sr. Presidente, eso es lo que se dijo de Freud cuando se comenzó a conocer su obra”. Este acercamiento, en el que se sospecha del hecho de que decir más puede ser peligroso, es justo. Y es toda la cuestión sobre qué de lo privado se puede decir en público. El psicoanálisis no suprime ese corte necesario que hay entre lo privado y lo público, al

contrario, busca la manera en que esa barrera funcione. Yo soy de la misma idea de Lacan, Sade no es un precursor de Freud, creo que no se puede sostener eso. Pero me gusta mucho la respuesta de Paulhan al presidente de la corte cuando le preguntan sobre el carácter peligroso de la obra de Sade, sobre su peligrosidad respecto de las costumbres. Paulhan contesta: “Es peligrosa, yo conozco una muchachita que entró a un convento después de haber leído las obras de Sade y porque las había leído”. Y el presidente le pregunta si él consideraba un mal resultado entrar a un convento y Paulhan respondió: “yo compruebo que es un resultado”. Cuando el presidente le preguntó si había que censurar las obras de Sade, le contestó que de ningún modo. Que incluso si son cosas nefastas para describir, hay que publicarlas, y decía que es imprudente sostener que un hombre es malvado sin mostrarlo en estado de maldad, que eso sería impedir al lector buscar por sí mismo.

Es una linda fórmula. Es lo que digo de los psicoanalistas de hoy, que en lugar de interesarse en desarrollar la doctrina del psicoanálisis sobre la base de la estructura que experimentamos en fragmentos en Paulhan, quieren más bien tratar de instituir reglamentos, instituciones reglamentarias y disciplinarias en el psicoanálisis, para tratar de evitar los desbordes, donde se trata perfectamente de un desborde ligado al desborde de la clientela, y por otro lado, esas reglamentaciones, disciplinas, no impiden en absoluto, y es más, al contrario, empujan a la gente más joven a lanzarse en la experiencia de una manera errónea. Cuanto más uno insiste en la condición del discurso, cuanto más uno sostiene el discurso de manera coherente, más se está seguro de mejores efectos y podemos constatar que al contrario, se trata de un debate entre provocar las catástrofes pretendiendo impedir las, y por el otro lado, evitar ciertos errores porque simplemente nos ocupamos de la cohesión en el ámbito discursivo de quien tiene que ser coherente y razonable.

Versión: Paula Hochman y Ursula Kirsch

Participaron en la conversación con Jean Michel Vappereau: Anabel Salafia, Paula Hochman, Ursula Kirsch y Hugo Savino.

LA SUBVERSIÓN SUTIL

Frédéric Badré

Traducción: Hugo Savino

La consideración de algunos episodios menores me llevó a revisar la idea que me hacía de *La NRF*². Después de una lectura fetichista de la vida y la obra de Jacques Paulhan, emprendí una lectura paranoica sobre el período 1925-1940. Gide, fundador de *La NRF*, es la figura emblemática de la literatura; es el gran escritor, mientras que Paulhan, director de la revista, encarna en verdad una contra-literatura: la única que cuenta. Nadie se da cuenta, pero es Paulhan –sutilmente en guerra contra todo lo que Gide representaba– quien hizo de *La NRF* esa revista soberana, o sea histórica.

¡Ah! Por cierto, la admiración por **Paludes** permanecía intacta. (¿Y qué responde Paulhan, durante todo ese período, a los que lo interrogaban acerca de su trabajo? “Escribo **Les Fleurs de Tarbes**”.) Sin embargo la grandeza de toda esa flor y nata NRF adquirida en los años 30 (la grandeza de Gide, de Valéry, de Martin du Gard) le parecía engañadora.

A tantas obras tan razonables, Paulhan prefería el lenguaje de paraíso, la máquina infernal, el

principio de retórica de Lautréamont. O sino, una de las obras más grandes, la del Marqués de Sade. Paulhan, en la ebriedad, goza con el “más ingenioso, pero también el más compacto Evangelio del mal que haya sido compuesto, con plena conciencia y razón, por un hombre sublevado”. De Sade se desprenden Chateaubriand, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche, Kafka, todos ellos obligados a responder al divino marqués.

Gide no revela ningún entusiasmo. Se asombran, en el Vaneau, donde hablan incansablemente de la revolución, de semejante admiración por el estilo de Sade. Decididamente, qué farsante ese Paulhan. Lo encuentran demasiado ambiguo, un poco desconcertante. En el fondo, no muy serio. Y con seguridad, como alguien que no pertenece a la familia.

Desde ese momento, Paulhan pone en práctica una estrategia del secreto. Primero reúne, después canaliza la energía de algunos escritores, la de Artaud especialmente, después la de Bataille, más tarde, para “mejorar” *La NRF*, cuyos sumarios se vuelven, bajo su égida, cajones con doble fondo – como el dispositivo de *Les Fleurs de Tarbes* por otra parte. Mientras Gide prepara su viaje a la Unión Soviética, mientras Breton se afilia al PC, y Aragon quema *La defensa del infinito*, Paulhan, con algunos otros, se apodera de la literatura, en el transcurso de reuniones secretas en las que discuten ardorosamente acerca del lenguaje, el pensamiento, la metafísica – con radicalidad. El resto no existe.

Conspirando así es como triunfa Paulhan, y hace de *La NRF* la revista de referencia. Ya hacía mucho tiempo que Gide había perdido el control del juego. Y el verdadero dueño de ese juego reía en silencio.

¹ “Paulhanerie”: juego de palabras entre el nombre de Jean Paulhan y ânerie, burrada, gansada.

² NRF es la sigla de la Nouvelle Revue Française.

eL MURCIÉLAGO n.º 10
7 PASADUAS 10. ASS. 1011. 134445

UNA DIFERENCIA SOBRE LA METAFORA
RICARDO GANDOLFO

TRISTESSE DANS
LA MODERNITÉ
MARKOS ZAFIROPOULOS


D | DIÁLOGO CON FILÓSOFOS ALEMANES
Dossier

INTERVENCIÓN SOBRE WITTGENSTEIN
GERMAN GARCIA

LA CONVERSACIÓN
JONATHAN SWIFT

XII COLOQUIO DESCARTES. MATRIMONIOS
A PROPOSITO DE EL CASAMIENTO
DE WEDDIE GAYBROWCH...

QUEEQUEG



Diseño Gráfico - Ilustraciones
Fotografía Blanco y Negro y Color
Pruebas de Galera - Correcciones

Thelma Contino 4821-3611 - 15 4180-1163

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS

Hilda Mans, Casa del Alba, Plus Ultra, Buenos Aires, 1994.
Hilda Mans, De Palma al Cielo, Plus Ultra, Buenos Aires, 1993.
Hilda Mans, Pabellón de la Memoria, El Caldero, Buenos Aires, 1992.
Amadeo Gravino, Soledades, Correo Latino, Buenos Aires, 1991.
Amadeo Gravino, Palabras como Fotos, La Luna Que, Buenos Aires, 1997.
Amadeo Gravino, Carnavales de Sol, Plus Ultra, Buenos Aires, 1991.
Amadeo Gravino, Hilda, Belle Peinture, El Caldero, Buenos Aires, 1992.
Amadeo Gravino, Notas, Corregidor, Buenos Aires, 1997.
Amadeo Gravino, Fiestas de Carnaval, Radamanto, Villa María, 1997.
Alejandro Schmidt, Escuela Industrial, Gato Bernaus, Villa María, 1996.
Alejandro Schmidt, El Diablo entre las Rosas, Del Empedrado, Buenos Aires, 1996.
Ricardo Herrera, Copia, Imitación, Manera, GEL, Buenos Aires, 1998.
Guillermo Yantorno, Lo que el Río nos Devuelve, Ver-Mar, Buenos Aires, 1998.
Guillermo Lombardía, Eterna Marea, Último Reino, Buenos Aires, 1998.
Jorge A. Madrazo, Juan L. Taetzel, Mientras Él Duermen, Lar, Concepción (Chile), 1997.
Gabriela Goldberg, Miserere, Rayuela, Buenos Aires, 1991.
Mercedes Roffé, Cámara Baja, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998.
María López Luaces, Distancias y Destierros, El Trapecio, Santiago de Chile, 1997.
Cristina Domenech, Condensación de la Luz, Libros de Alejandria, Buenos Aires, 1998.
Adalberto Polti, Oigo Pasos, Del Empedrado, Buenos Aires, 1998.
Roberto Cignoni, Nevada y Estrella, El Caldero, Buenos Aires, 1992.
Jorge Ariel Madrazo, Para Amar a una Deidad, Tierra Firme, Buenos Aires, 1998.
Rodolfo Iuorno, Obra Poética, Catálogos, Buenos Aires, 1997.
Amadeo Gravino, El Rock de la Lluvia, Catálogos, Buenos Aires, 1998.
Alejandra Correa, Río Partido, El Otro Cielo, Buenos Aires, 1998.
Ricardo González, La Poesía de Leónidas Lamborghini, Ed. Leos, 1999.
Mariano Fiszman, El Antílope, Beatriz Viterbo Editora, 1999.
Pablo Ingberg, Diario de un Misógino, Ed. Sudamericana, 1999.

REVISTAS

Mitzva, n° 6, Buenos Aires.

El Jabalí, n° 8, Buenos Aires, 1998.
Acontecimiento, n° 15, Buenos Aires, mayo de 1998.
Trilce, n° 1 y 2, Concepción (Chile), junio de 1997.
Diario de Poesía, n° 46, Buenos Aires, invierno de 1998.
Dossier, n° 3, Buenos Aires, abril de 1998.
Imago Agenda, n° 20, 22 y 23, Buenos Aires, 1998.
El Arca, n° 33, 34 y 35 Buenos Aires, 1998.
Artefacto, n° 2, Buenos Aires, marzo de 1998.
Atinf, n° 101, Buenos Aires, invierno de 1998.
La novia de Tyson, n° 1, Buenos Aires, julio de 1998.
La voz del bajo, n° 52, Buenos Aires, octubre de 1998.
Revue internationale pour la poésie expérimentale, n° 9, Tokio, marzo de 1998.
Estudios, Revista del Centro de Estudios Avanzados, n° 9, julio de 1997 a junio de 1998.
Majakovskij, n° 26, Varese (Italia), 1997.
Tramas, n° 8, Córdoba, junio de 1998.
Crear en la tercera edad, n° 5, Buenos Aires, febrero de 1998.
L'Ortica, Il Ponte Vecchio, Forlì (Italia), abril - junio de 1998.
Nombres, n° 11-12, Córdoba, octubre de 1998.
Tokonoma, n° 6, Buenos Aires, 1998.

NARRACIÓN

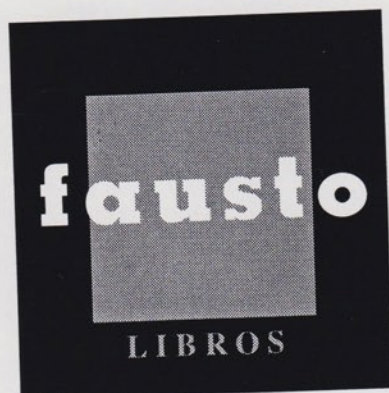
Ferdinando Camon, Un Altar para la Madre, Losada, Buenos Aires, 1998.
Carlos Dámaso Martínez, El Informante, Losada, Buenos Aires, 1998.
Rolando Revagliatti, Muestra en Prosa, Stevenson, Buenos Aires, 1994.
Jorge Ariel Madrazo, Ventana con Ornella, Letra Buena, Buenos Aires, 1992.
María Rosa Lojo, La Pasión de los Nómades, Atlántidaa, Buenos Aires, 1994.
María Rosa Lojo, La Princesa Federal, Planeta, Buenos Aires, 1998.
Juan Pedro Lagomarsino, El Miserere, Edición del Autor, Buenos Aires, 1998.

ENSAYO

Vicenzo Vitiello, Genealogía de la Modernidad, Losada, Buenos Aires, 1998.
Andrés López Accotto, Orwell y España, Sielp, Buenos Aires, 1993.
Miguel Angel Caminos, Mirando al Próximo, Buenos Aires, Lumen, 1998.
Mario Teruggi, Voces Lunfardas Rioplatenses, Alianza, Buenos Aires, 1998.
Claudio Mangifiesta, La Mirara en el Umbral, Tiempo Sur, Quilmes, 1998.

VARIOS

Narrativa Argentina, Décimo Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble, Buenos Aires, 1998.
Alfredo Prior en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1998.



DEJE QUE LOS LIBROS SE LE SUBAN A LA CABEZA

Corrientes 1316 4375-1700 Corrientes 1243 4382-6114
Santa Fe 1715 4811-2708 Santa Fe 2077 4823-3251

Galerías Pacífico 4319-5147

Fax 4372-3914

[http: \\www.fausto.com.ar](http://www.fausto.com.ar) e-mail: fausto@fausto.com

0 - 800 - 61211
línea gratis con Fausto

