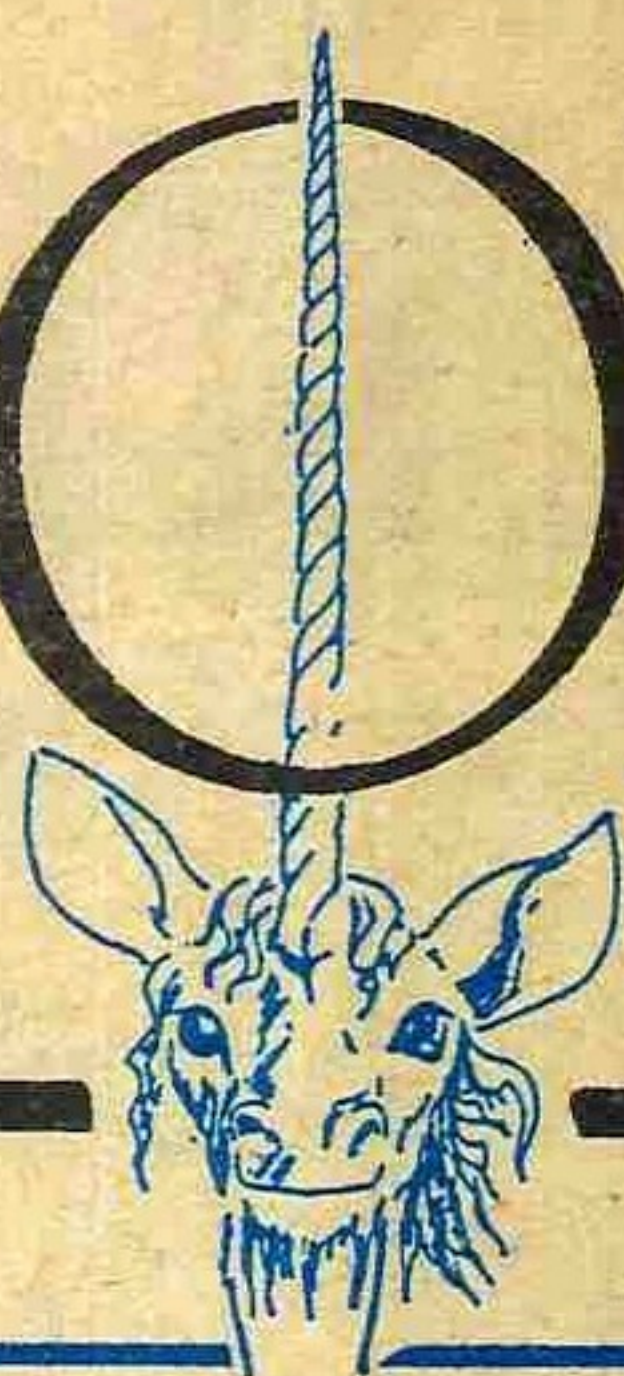


Revista literaria

UNICORNIO

año 1~nº 2



un caballo con suerte

Cuento: Anderson Imbert / Soto / Iparraguirre / Di Marco / Cerro ● Poesía: Bajarlía / Leguizamón / Clementi / Ungaretti
Crítica: Una conversación con Nicolás Rosa / Finnegans, por L.Heer / Eliot, por P.Ingberg -
Dossier: Borges, Bioy Casares y Mastronardi: dos colaboraciones.
Incluye un inédito de Borges-Bioy Casares, por D.Martino.
La Narrativa Erótica, por C. Piña.



AGOSTO /
SEPTIEMBRE 1992
\$ 3.50

Historico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



¿En qué piensa Ud.
a la hora de elegir un expreso?

- ✓ Seguridad
- ✓ Rapidez
- ✓ Servicio
- ✓ Caja express
- ✓ Salidas Diarias
- puerta a puerta
- Mar del Plata-Buenos Aires
- Buenos Aires-Mar del Plata
- Mar del Plata-Villa Gesell
- ✓ Servicio Directo a
- Córdoba y Rosario
- ✓ Servicio de Redespacho
- a cualquier punto del País
- ✓ Servicio contra Reembolso
- ✓ Una cordial Atención
- del personal
- ✓ Una Tarifa y Forma de
- Pago convenientes
- ✓ Las Puertas Abiertas a
- todo tipo de Sugerencias
- ✓ Un horario de 7 a 20 hs.
- de Lunes a Viernes -
- Sábados Hasta las 13 hs.

Cuando piense en un expreso que hable
su mismo idioma, piense en CASTELLANO.



EXPRESO CASTELLANO

76 años creciendo para usted

En Mar del Plata: RUTA 88 esq. GABOTO (100 mts. Rotonda Gaucho) - Tel. 605126 Fax. 605125

En Capital Federal: LAMADRID 1850.- Tel. 287367 Fax. 284497

En Villa Gesell: PASEO 107 y Av. 12.- Tel. 62422 Fax 62462

Localidades donde nuestro servicio retira y entrega diariamente con
rapidez y seguridad su mercadería en todo Capital y Gran Buenos Aires

Acasusso-Adrogué-Avellaneda-Banfield-Bancalari-Beccar-Bella Vista-Berazategui-Bernal-Boulogne-
Burzaco-Campo de Mayo-Carupa-Caseros-Castelar-Ciudadela-Claypole-Don Bosco-Don Torcuato-
Echeverría-El Palomar-El Talar-Ezepeleta-Ezeiza-Fiorito-Florencio Varela-Florida-Francisco Solano-
Gerli-Glew-Gob. Monteverde-González Catán-General Guemes-Lavallol-Libertad-Lomas del Mirador-
Lomas de Zamora-Longchamps-Los polvorines-Mármol-Martínez-Merlo-Monte Chingolo-Monte Grande-
Monte Verde-Moreno-Morón-Munro-Olivos-Parque San Martín-General Pacheco-Guillón-Haedo-
Hurlingham-Ingeniero Budge-Isidoro Casanova-Ituzaingó-José Ingenieros-José León Suárez-José C.
Paz-Kom-Laferrere-Lanús-La Lucila-La Tablada-La Reja-Parque Sebastián-Pacheco-Páscua-Paso del
Rey-Piñero-Puente Ezcurra-Quilmes-Rafael Castillo-Ramos Mejía-Ranelagh-Remedios de Escalada-
Rincón-Santa Catalina-San Fernando-San Isidro-San Justo-San Martín-San Miguel-Sarandí-Temperley-
Tigre-Udaondo-Valentín Alsina-Vicente López-Virreyes-Virrey del Pino-Villa Ballester-Villa Celina-Villa
Domingo-Villa de Mayo-Villa Lynch-Wilde y todas las localidades intermedias.



SUMARIO SUMARIO SUMARIO SUMARIO SUMARIO

4 / POESÍA

LA NOCHE DEL PASADO / Juan-Jacobo Bajarlía
EL SUELO / Pedro A. Leguizamón
PRELUDIO A LA MUERTE DE UN GALÉS / Victor Clementi
III / Virginia Carola Ceratto
ETERNO / VELAR / Giuseppe Ungaretti
LLEGAR / Angelo Chiatti

7 / TEORÍA Y CRÍTICA

EL CORAZÓN MALIGNO DEL RELATO /
Un diálogo de María Coira con Nicolás Rosa
FINNEGANS: "LAS CUATRO VIGILIAS
DE UNA NOCHE" / Liliana Heer
ELIOT: PECADO Y CONVERSIÓN / Pablo Ingberg
*Poesía a partir de fragmentos de T.S.Eliot,
María S. Pérsico

12 / CUENTO

FILOS Y FOBIAS / Enrique Anderson Imbert
TARDE / Luis Soto
SE VUELVE A CASA / Marcelo Di Marco
PENSAMIENTOS DE ADELA EN TANDIL / Emeterio Cerro
REGRESO / Sylvia Iparraguirre

DOSSIER

1- LITERATURA Y SEXUALIDAD: LA NARRATIVA ERÓTICA / Cristina Piña
2- EL JOVEN BUSTOS DOMECQ Y C.IRGEN LYNCH:
DOS COLABORACIONES LITERARIAS ENTRE:
BORGES - BIOY CASARES Y BIOY CASARES - MASTRONARDI / Daniel
Martino

Fotografía de portada: JEANLOUP SIEFF / «PHOTOGRAPHIE ÉROTIQUE»

UNICORNIO. Un caballo con
suerte.

Año 1, número 2.

Editor: Carlos Aletto

Director: Gabriel Di Lorenzo

Consejo de dirección:

Virginia Ceratto

María Coira

Alfredo Cosimi

Angelo Chiatti

Blanca Saager

Arte y diagramación:

Raúl Poggi

Colaboran en este Número:

Juan-Jacobo Bajarlía

Enrique Anderson Imbert

Daniel Martino

Cristina Piña

Luis Soto

Nicolás Rosa

Sylvia Iparraguirre

Marcelo Di Marco

Liliana Heer

Pablo Imberg

Emeterio Cerro (desde Francia)

Pedro Leguizamón

Virginia Ceratto

Angelo Chiatti

Victor Clementi

Adriana Silvera

Asesoría Legal: Dra. María Ga-
briela Milano

Impresión: Hugo Arnedheno.
9 de juli 5120. Mar del Plata.

**Distribución en Capital y
Gran Buenos Aires:** RUBBO
sca. Garay 4228. Capital
Federal.

Distribución Interior del País:
D.I.S.A. Pte. L.S. Peña 1836.

Publicidad en Mar del plata:
Bettina Mariotti. Gascón 2177
8° B Tel: (023) 9-2325

**Publicidad en Capital
Federal:**

MACEDONIO publicidad.

Dr. Enri que Finochietto 1821.
tel:(01)27-6312

UNICORNIO. Un caballo con
suerte es una publicación
bimestral de Unicornio Editor.
Vértiz 8852 (7600) Mar del Plata
Tel: (023)73-6796

**Registro de la Propiedad
Intelectual:** En trámite.

Editor responsable:

Carlos Aletto

Los artículos que pertenecen a
la producción periodística de
UNICORNIO. Un caballo con
suerte no pueden reproducirse
ni total ni parcialmente sin
expresa autorización del editor.

Tirada de esta edición: 7000
ejemplares.



ABORAN COLABORAN COLABORAN COLABORAN CO

JUAN-JACOBO BAJARLÍA

Poeta, dramaturgo, ensayista y traductor. Publicó en poesías: *Estereopoemas* (1950); *La Gorgona* (1953); *Canto a la destrucción* (1968); *Nuevos límites del infierno* (1972); *El poeta y el exilio* (1990); Como dramaturgo estrenó: *La Esfinge* (1955); *Pierrot* (1956); entre otras. Entre su vasta obra se encuentran además: *Historia de monstruos* (1969); *Fórmula del antimundo* (1970); *El día cero* (1972); *Sables, historia y crímenes* (1983). Ensayos: *Notas sobre el Barroco* (1950); *Literatura de vanguardia* (1946); *Existencialismo y abstractismo de César Vallejo* (1967), entre otros.

LILIANA HEER

Escritora, crítica literaria y psicoanalista. Ha publicado: *Dejarse llevar*, relatos, 1980; *Bloyd*, novela galardonada con el Premio Boris Vian 1984 y *La Tercera Mitad*, novela, 1988. De próxima aparición: *El texto secreto*. Giacomo Joyce, en coautoría con J.C. Martini Real. Autora de la pieza teatral *Ubi sunt y Miserere en un cuarto de hotel*

VICTOR CLEMENTI

Publicó los siguientes títulos: *Grisés* (1980), *Poemas* (1982), *Sens* (1985), *Fugas* (1986), *Dioses sin leyenda* (1988), *Gambeta* (1990). Nació en Capital Federal en 1957. Radicado en Mar del Plata desde 1971. Proximamente editará por Unicornio editorial "Demasiadas Palabras".

SYLVIA IPARRAGUIRRE

Narradora y ensayista. Nació en Junín (Provincia de Buenos Aires). Egresada de Letras en la Universidad de Buenos Aires. Formó parte de la revista *El Escarabajo de Oro* y fue la cofundadora de *Ornitorrinco*. Publicó en diarios y revistas especializadas de España y Argentina. Es autora de *En el invierno de las ciudades* (1988), con la cual obtuvo el primer premio Municipal de Literatura para obras inéditas. Y sus cuentos fueron incluidos en: 12 mujeres cuentan y Buenos Aires

PABLO INGBERG

Nació en Dolores, Prov. de Buenos Aires, 1960. Publicó los siguientes libros de poesía: *Canto de ceniza* (1983), *Flores de metal* (1984) y *Faloria bifronte* (1987). De próxima aparición: *Camino a Damasco*. Su pieza dramática *Todos los caminos conducen a Roma* (comedia con un intervalo), escrita en colaboración, se estrenó en Buenos Aires en 1984

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Nació en Córdoba, en 1910, vivió en La Plata, fue periodista en Buenos Aires y profesor universitario en Mendoza y Tucumán hasta que en 1946, la Universidad de Michigan se lo llevó (ahora es Profesor Emérito de Harvard University). Desde 1956 vuelve a Buenos Aires, donde pasa la mitad del año. Ha publicado una treintena de libros alternando los de crítica con los de ficción. Unos pocos títulos: en crítica, *Historia de la literatura hispanoamericana*, *Genio y figura de Sarmiento*, *Teoría y técnica del cuento*; en ficción, los dos volúmenes de sus *Narraciones completas*, que recogen tres novelas y diez colecciones de cuentos

LUIS SOTO

Nació en Buenos Aires en 1934. Narrador y periodista. Premiado en el Concurso Latinoamericano *Escarabajo de Oro* (1962), junto a Germán Hozenmacher, Ricardo Piglia y Miguel Briante. Publicó, durante cinco años, cuentos todos los jueves en la sección *Turf* de *Clarín* y entre los años 1983 y 1986 publicó todos los días en el diario *Tiempo Argentino*.

EMETERIO CERRO

Licenciado en psicología, psicoanalista y egresado del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón como régisseur de ópera. Ha publicado: *La Barrosa*, *Las Escodógicas*, *Teatrelones*. Actualmente se encuentra radicado en Francia. Colabora con reconocidas revistas argentinas e internacionales, como *Ultimo Reino* (Buenos Aires), *Acento* (Lublin, Polonia) y *Cahiers du Suol* (Francia).

PEDRO LEGUIZAMÓN

Poeta, narrador y periodista. Nació en Laprida. Publicó: *La luz, la voz* (Poesía, 1983); *De la tierra y el tiempo* (Poesía, 1985); *Las actas del diablo* (Novela, 1990). Se encuentra en proceso de edición su libro *Los vinos viejos*. Actualmente se desempeña en las secciones de Cultura y Economía del diario *La Capital* de Mar del Plata.

ANGELO CHIATTI

Nacido en Italia, es técnico industrial especializado en ingeniería para la fabricación de papel. Se ha especializado en el estudio del psicoanálisis lacaniano y en literatura.

VIRGINIA CERATTO

Escritora. Autora de dos novelas: *Magia*, *gorgona* y *Dios en el tajo*. Ganadora en 1983 del premio Jarasmín de poesía (España) y el premio Ricardo Güiraldes (Poesía, 1986, Argentina). Actualmente investiga acerca de la obra de Clarice Lispector.

MARCELO DI MARCO

Nació en Buenos Aires en 1957. Ha publicado: *En lugar de Letradura* (1983), *La traducción y seis poemas* (1985), *Una temporada en Babia* (1988) y *El viento planea sobre la tierra*. Cursó estudios de Letras en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente dirige el sello editorial *Libros del Sicomoro*. Tiene varios libros inéditos.

ADRIANA SILVERA

Artista Plástica marplatense, participó en distintas muestras y salones de Pintura y Escultura, siendo premiada en distintas oportunidades. Actualmente pertenece al grupo del Taller Marta Porreta.

MARIA SILVIA PERSICO

Profesora de Letras y Profesora de Expresión Corporal, se encuentra realizando la Maestría en Ciencias del Lenguaje. Nacida en Mar del Plata, actualmente se halla abocada a la docencia en la Capital Federal, y a la investigación de las integración de la escritura y el lenguaje corporal. Tiene varias publicaciones.



La primera piedra, como toda primera intención pudo haber caído en el vacío. Pero no. Los amigos comenzaron a llegar.

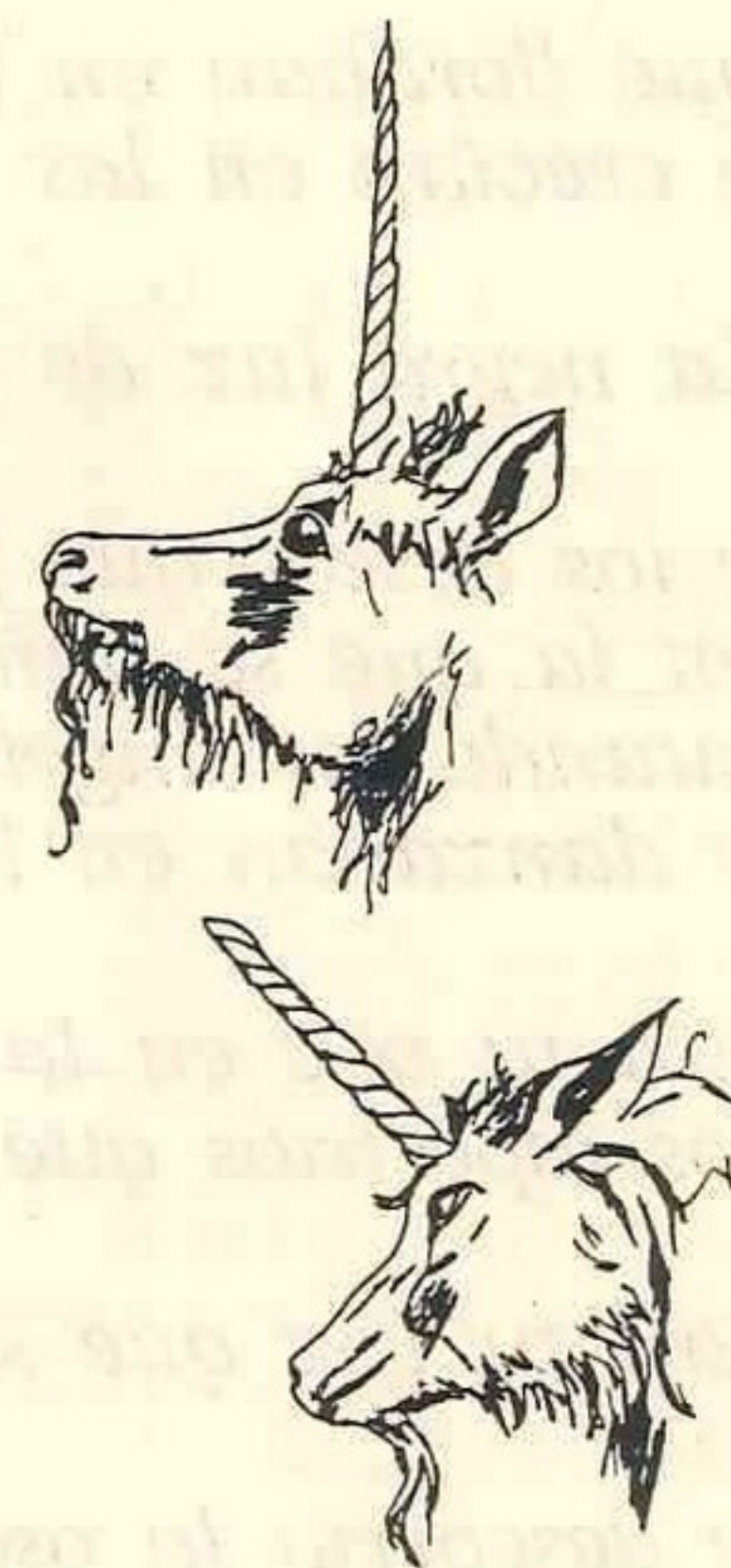
Fue un domingo en Mar del Plata cuando los que planearon el Unicornio, casi a escondidas (como creyentes perseguidos), se vieron sorprendidos al encontrarse en un salón con más de cien personas, amigos, que habían aceptado participar de la presentación del primer número. Entonces, aquel día, el afecto de tanta gente pudo más que los nervios, y la alegría ya no tuvo excusas...y surgió implacable.

Luego comenzaron a llegar cartas de lectores que circularon de mano en mano como un buen presagio.

Fue un sábado de lluvia, en Buenos Aires cuando se encontraron compartiendo una mesa con Leónidas Lamborghini, Juan-Jacobo Bajaría y la sorpresiva participación de Anderson Imbert que presentaron, mejor que lo que ellos hubieran podido, la revista en esa ciudad tan temida como soñada por quienes no la habitan. Lo imaginado había sido superado.

Y un día, cumplidos los dos meses de la apuesta, supieron que el caballo había tenido suerte, que contaban ya con más de 7000 lectores y que el a veces dudado "próximo número", gracias a ellos, podía ser una realidad.

Intentando reponerse de tantas emociones los hombres y mujeres que tramaron esta aventura regresaron a las repetidas mesas del bar, y la discusión continuó: "Ahora que existimos, ¿qué somos?, ¿qué es el Unicornio?", dijo uno con inocente maldad existencialista, "nos definimos a través de la estética", "eso, eso, mostrar la diversidad es someterse al caos de las formas", lo continuó otro con la ingenuidad de suponer un acuerdo, "redactemos un manifiesto para aclarar las cosas", "ningún manifiesto, lo mejor es...", "yo opino que...". Y así siguieron varias horas, sin llegar a mucho, ignorando tal vez que era el sueño que ellos iniciaron quien los definía y no al revés.



....«¡Y Hay un hermoso misterio en esta atracción! El Unicornio Gradualmente renuncia a su soledad y se convierte, si así puedo decirlo, en mimado de la doncella, o en niño inocente que se somete confiado a las suaves caricias de una madre.

....La doncella, por su parte, cobra conciencia del poder divino que sustenta todo lo viviente, y en ello reconoce algo nada ajeno a su naturaleza misma.

....Cualquier mujer puede tener acceso a esta amistad: ni años ni estado son límites, y sólo basta la castidad del corazón. Porque la creatura no exige que ella no haya conocido el tacto de los hombres, pero sólo que ningún ansia destemplada de ese tacto le haya cerrado la mirada interior ni volcado en deseo hambriento de los placeres de este mundo. Pues el Unicornio vive en el límite de nuestra dimensión, y quienes se entregan a los goces visibles nunca podrán seguirle; pero sí los de corazón abierto y confiado.»



La noche del pasado

por Juan-Jacobo Bajarlía

A Buma

*La luz de las velas
fundaba el pacto
al que eran convocados los dioses de las galaxias
los corceles del olvido
que lloraban en la memoria
y crecían en las tinieblas.*

*La negra luz de las velas profundizaba los ojos
los arcos que caían en la noche
y los deseos que parían en el agua de un ritual
en la que se bañaban las imágenes
cuando los ángeles se apretujaban contra el silencio
y danzaban en las palabras para encender la poesía.*

*Era tu voz en la noche del pasado
los espectros que puntuaban la lejanía
y punzaban el impulso.
Era tu voz que se quebraba en las pausas
y descorría la oscuridad que encendía la poesía.*

El suelo

Pedro A. Leguizamón

*Y al final
uno viene a quedarse
con el amigo que nunca es noticia,
el anónimo vino con picada,
el leve paso de las hijas,
la TV a medianoche,
el inventario de íntimos olores,
y la barba crecida del domingo,
y la amiga que lee lo que uno escribe,
y alguien que ha comprendido los secretos
de la perplejidad irremediable
y temerosa.*



LIBROS

DON QUIJOTE

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

RIVADAVIA 2409
MAR DEL PLATA



Preludio a la muerte de un Galés

a Dylan Thomas

Victor Clementi

*En la colina de tus huesos adolescentes,
donde las garzas simulaban plegarias
a orilla de los Celtas míticos de la bahía,
hubo una vez una aldea exacta para un poema.*

*Bajo un álamo de párpados
esconde la nostalgia
su inocencia extranjera.*

*Contacto piel premonición...
siempre arderá en la neblina
el estigma que refugia la muerte.*

*El licor recita en tu sangre
retóricas de silencio.
Desde hace infancias apresura
una voz que arrastra leyendas.*

*Si la muerte no ha de tener dominio
eternamente habrá una aldea
exacta para un poema.*

*Y es preciso que deba agasajarte
con sus últimos dieciocho tragos.*

5 de julio 1991

*P.D; Sería un condenado tonto si no lo hiciera
(Por EL)*

III

Virginia Carola Ceratto

*En esta dulce tierra
mucho muerto sin sepultar
-se nos ha contagiado un poco su agonía-
Como la chica de Corazón salvaje
burgo con un dedo en mi cabeza,
adentro,
-yo sólo quería peinarme para estar bonita-
y el dedo llega bastante hondo
a un rincón bien escondido.
buele áspero.
Duele.*

**De «La Alegría»
(1914-1919)**

Giuseppe Ungaretti

Eterno

*Entre una flor que tomo y otra que doy
la inexpresable nada*

Velar

*Una noche entera
tirado al lado
de un compañero
masacrado
con su boca
rechinante
inclinada hacia la luna llena
con la crispación
de sus manos
penetrando
en mi silencio
escribí
cartas llenas de amor.*

*Nunca había estado
tan
pegado a la vida*

traducción: Angelo Chiatti

**Da «L'Allegria»
(1914-1919)**

Giuseppe Ungaretti

Eterno

*Tra un fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile nulla*

Veglia

*Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore*

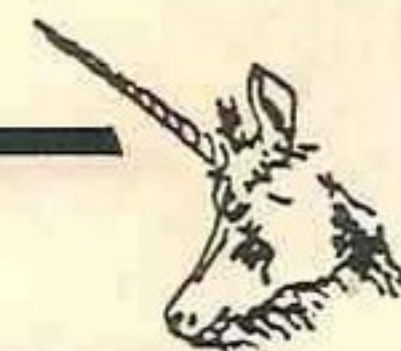
*Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita*

Llegar

Angelo Chiatti

*...nadie lo vió llegar
ni siquiera la áspera forma del ciprés
lo vió llegar
con la barba crecida.*

*Mi padre...
mi padre, en otoño
quemaba hojas,
mi madre, en verano
era una muchacha jugando con el agua.*

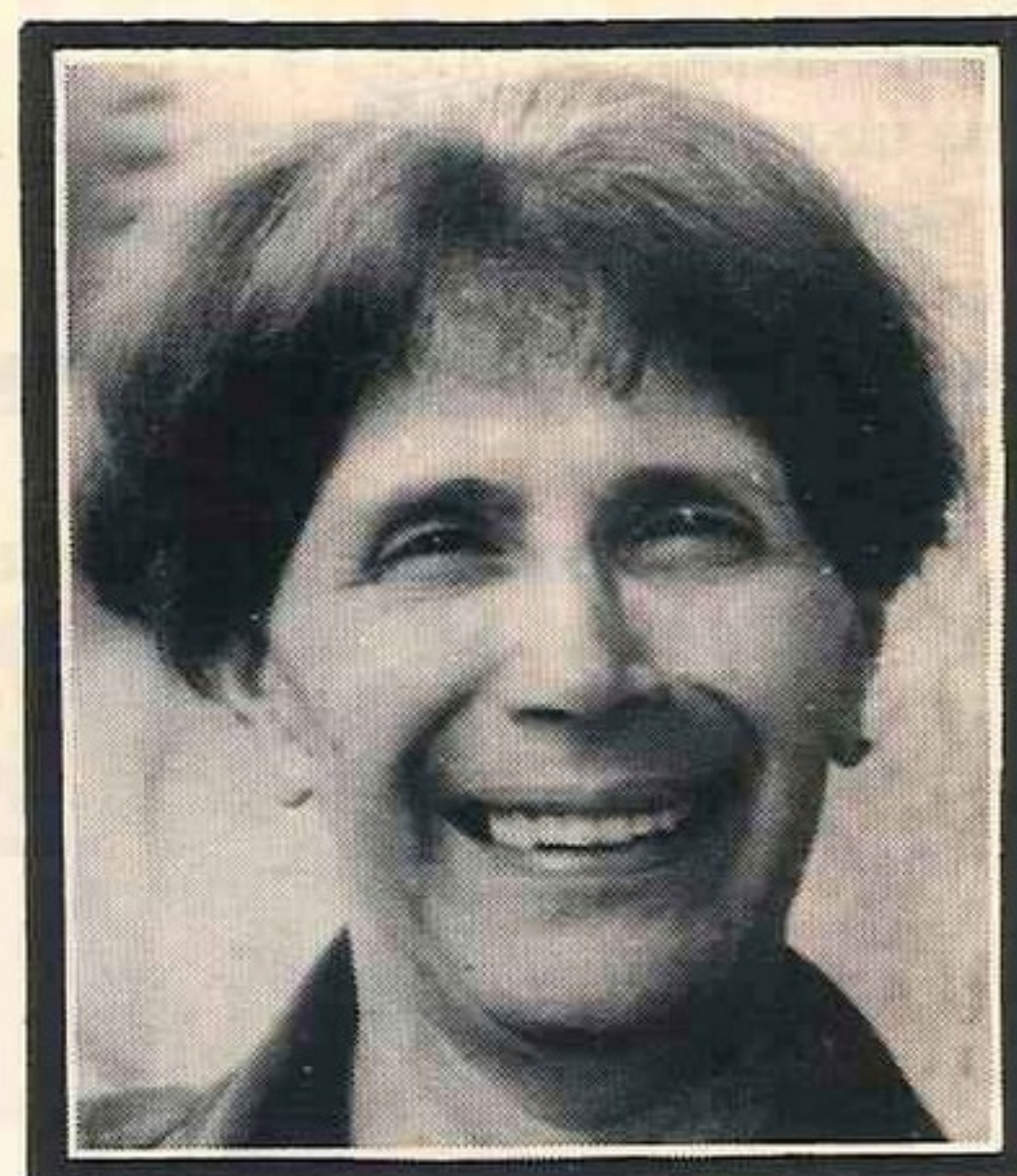


UNA CONVERSACION CON NICOLAS ROSA

Acerca de las relaciones entre crítica y literatura, ficción y verdad, y sobre el fenómeno de lectura, María Coira, por UNICORNIO, dialogó con Nicolás Rosa. Lo conversado se ofrece aquí reorganizado por el mismo Rosa, bajo los títulos que refieren tres problemáticas relevantes.

Nicolás Rosa es titular de las cátedras de Teoría Literaria III y Análisis y Crítica II en las Universidades de Buenos Aires y Rosario, respectivamente. Dicta cursos de posgrado en otras universidades del país, como en la de Mar del Plata donde ha concurrido en el '91 y '92. La Universidad de Montréal lo cuenta entre sus docentes invitados. Hasta ahora, Rosa publicó *Crítica y Significación*, *Léxico de lingüística y semiología*, *Los fulgores del simulacro*, *El arte del olvido y Artefacto*, a pesar de lo cual, según él mismo observa, no suelen llamarlo "escritor".

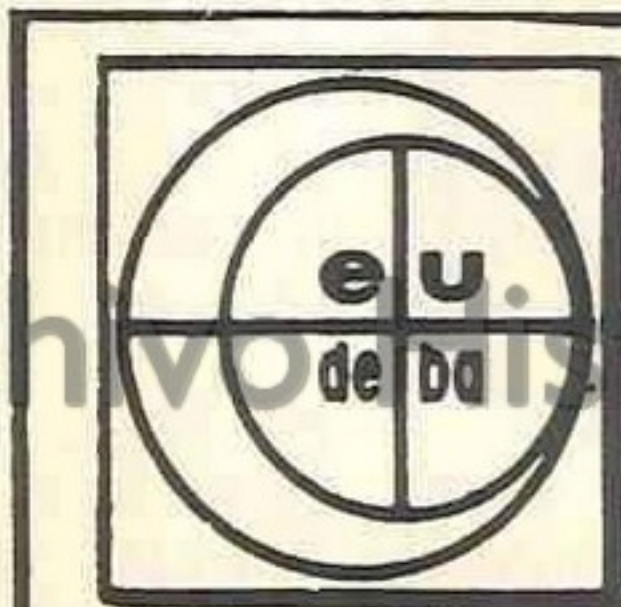
EL CORAZON MALIGNO DEL RELATO



RELACIONES ENTRE CRITICA Y LITERATURA.

Siempre he sostenido - tomen con cautela este "siempre" - que la crítica es un género, si aceptamos esta categoría, vinculada con la ciencia-ficción, o mejor, para no ser tan abrupto, con la fantasy. Si admitimos que el universo de la ficción regla todos los discursos y en el mundo actual gobierna sobre todo los discursos políticos, la crítica estaría tramada de incertidumbre en el plano ético y de indecibilidad en el plano lógico. La relación entre la crítica y la literatura por ende muestra que estos discursos son dos formas de la ficción, pero no son las mismas y entre ellas - el problema está en el entre - existe una disimetría substancial; la crítica dice aquello que la literatura no puede decir, no sólo porque está sometida a otras legalidades, sino porque su elemento esencial, y me arriesgo al decir *esencial*, es escudriñar en aquello que la literatura oculta. La crítica dice lo que la literatura calla y calla por muchas razones, políticas, ideológicas, pulsionales. Podríamos decir que ambas, literatura y crítica, son dos vergüenzas semióticas, que se anudan como las serpientes del Laoconte y por lo tanto puedo pensar que ese abrazo no es fraternal sino fraticida. Yo vivo de las operaciones de esos sujetos que la cultura llama escritores - ¿qué raro no?, yo siempre escribo, pero nunca nadie me llama escritor - pero, si en realidad, la crítica dice lo oculto de la literatura, no es por lo tanto un complemento sino un suplemento. Diría sensatamente que la crítica no puede vivir sin la literatura, pero insensatamente que la literatura no tendría sentido sin la crítica. Todo el problema consiste en el valor que le otorguemos a ese suplemento. He escrito que la relación entre crítica y literatura es asintótica, pero los escritores no quieren entenderlo. Y está bien

que así sea: los críticos son famélicos, los escritores son voraces, pero todos tienden a satisfacer un orden gástrico. El problema sería saber de qué alimento son privados los críticos y a qué banquete aspiran los escritores; la disputa, si la hay, pasa por los comensales y nunca por el pato...de la boda. Escritores tan prestigiosos, y con razón, como Ricardo Piglia y César Aira, uno juicioso otro airado, y estos predicativos se aplican a sus juicios y no a sus personas, se formulan ciertas preguntas, o mejor respuestas, frente al papel de la crítica. Dice Piglia en un reportaje - *La Maga* 10 de junio de 1992 - refiriéndose a los problemas del escritor con la crítica: "un crítico puede hacer leer mal un libro, proponer una entrada falsa, no captar el marco en el que fue escrito, anular su expectativa favorable. Ese es el terreno de las grandes luchas literarias" (los subrayados son míos). Piglia nos da materia en qué pensar. Conjeturemos, parafraseando, que leer mal un libro es leerlo bien, leer el mal del sentido, el sentido malo del libro, el mal que dice y el mal que propaga; una lectura mala es una lectura malévol, malediciente, aquella que participa en la corrosión inaudita con que se hace el relato, mal-dicción subyugante con la que se construye un libro. ¿Cómo traducir las neoglosias de Artaud, o de Joyce, las lenguas futuras de Louis Wolffson, los esperantidos de la poesía contemporánea, o las lenguas arcaicas del deseo en Proust, o las inter-lenguas de Navokov, o las retrolenguas de Enrique Larreta, sino en la traición? Cuando el crítico lee y lee mal es cuando acierta en el desacierto, cuando propone una entrada falsa es cuando entra en el interior y cuando el crítico de la crítica cree que está en el exterior y si creemos en el desconcierto que anima a la hormiguita viajera de la famosa cinta, es cuando más cerca estamos

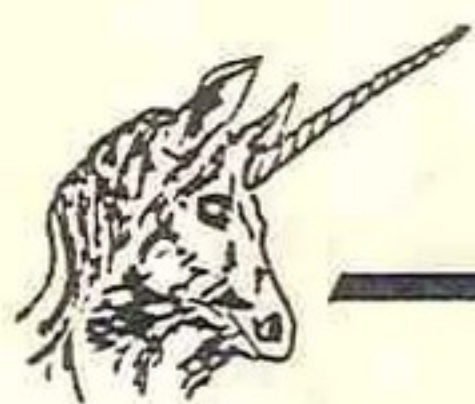


LIBROS PARA SER LIBRES

Los mejores libros para el universitario.
Letras, Psicología, Filosofía.

Archivo histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Concesionario oficial EUDEBA
SAN LUIS Y SAN MARTIN



de ese corazón maligno que es el centro imaginario de todo relato. Las falsas entradas - como las puertas falsas de la escenografía de estuco del neobarroco del art-nouveau-, son la verdadera entrada. Y cuando la crítica es profundamente falsa de toda falsedad porque dice la falsedad del texto - y no es fácil - es cuando dice no el sentido del texto sino la pérdida de sentido, del sentido a pura pérdida. Leer a contra-pelo, a contra-faz, a contra-texto, es leer contra el sentido que ese texto pretende mostrarnos y cuando el crítico desarma el texto - y es una manera militar del decir-, cuando lo pliega y lo despliega - y es una manera fabril del hacer- fuera del marco textual (el género) - aunque el marco no es el género, como el marco no es el cuadro

«Cuando el crítico lee y lee mal es cuando acierta en el desacierto, cuando propone una entrada falsa en cuando entra en el interior y cuando el crítico de la crítica cree que está en el exterior y si creemos en el desconcierto que anima a la hormiguita viajera de la famosa cinta, es cuando más cerca estamos de ese corazón maligno que es el centro imaginario de todo relato.»

aunque lo recuadra y lo encuadra como en ciertos cuadros de Magritte donde el marco es el centro del cuadro, cuando el crítico y sobre todo si anula toda expectativa favorable, es cuando alcanza el secreto enigma de la escritura : falsa la escritura, falso el autor, falso el lector, que otra cosa puede ser un crítico. El crítico -ese lector que cree que el libro está escrito para él cuando en realidad está escrito para otros, para algunos otros, debe, imperativo categórico del goce, leer lo que el texto dice, pero también lo que no dice, y también la manera de decir y también lo el texto desdice, ese descontar que es la ley de la escritura. Un texto verdadero - más allá de las identificaciones detectivescas y policiales - desdice el género, lo corroe y cuando puede lo ignora, se promete a una lectura futura para desdecir su pasado. La crítica debe decir de qué marca, de qué conservatorio, de qué archivo, de qué inventario, de qué catálogo es el número que al faltar desordena la Biblioteca. En otros términos, ¿de qué biblioteca - macedónica para más datos - es el ejemplar que falta, que está en falta, de Respiración Artificial ?

RELACION ENTRE FICCION Y VERDAD

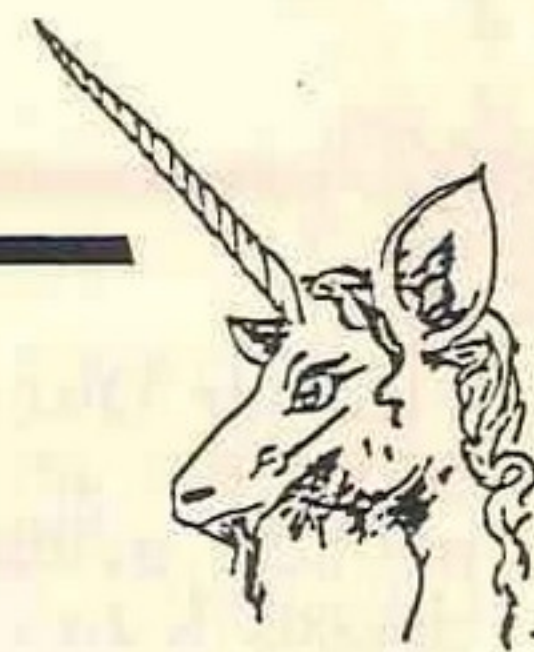
La ficción no se genera en relación con la verdad aunque la proponga al nivel lógico, si es que admitimos que "la verdad tiene estructura de ficción". Quizá esto deba ser

entendido desde el punto de vista de una lógica temporal: la ficción antecede a la verdad. Es curioso, en el momento en que la lógica se plantea el problema del tiempo deja de ser tal para convertirse en paradójica. El hombre es un productor de verdades y de mentiras y debe aferrarse a la verdad pues vive en la mentira. El hombre tiene apetencia de verdad pues sólo es hombre en el reino de la necesidad y en ella se debate. La ratio humana es simulacro y su régimen es la simulación necesaria de su condición zoológica. Si antepone la formulación clásica verdad-mentira, realidad-ficción y al nivel de argumentación lógica admitimos que como sede de la verdad (la verdad es sedentaria, la mentira es itinerante) la discursividad como fundamento del decir, si invertimos el orden de presentación imaginaria de la relación y decimos que la verdad se constituye con la mentira, la realidad con la ficción, el discurso argumentativo con la narración-descripción del hecho - fórmula temporal de la Cosa- y decidimos que la función de la ficción es generar eso que llamamos realidad - y los lógicos universos del discurso-, entonces podemos decir la realidad es la relación inestable de eso que llamamos discurso con la construcción de la realidad: la realidad es un constructo. En general, se ha querido establecer una relación de consideración entre discurso y realidad, cuando en realidad esa relación es difractante, desconsiderada, o mejor, interfiriente. El discurso no es el simulacro de la verdad, sino que la realidad es producto de las operaciones de simulación. Nada es menos real que la realidad. Lo real imposible de Lacan aloja la realidad en el campo de la irrealidad y por ende en el campo de lo no-presentable. Decir que lo real es horroroso es decir que lo real es irrepresentable. Debemos releer ese relato de H. James que se llama precisamente Lo Real. Lo presentable, aún todas las formas morbosas de lo increíblemente feo (el feísmo absoluto), lo feo es el nombre estético de la Cosa. La representación es siempre una forma de la belleza, del decoro, de lo decoroso o mejor del decorado con el que construimos la simulación de lo real. Lo real está fuera del cuadro. Habría que hacer una historia del afuera del cuadro, del afuera del marco de lo representable, por ejemplo, en el teatro griego, en la pintura medieval, en el Barroco (exposición de lo buído, de lo huero, de lo convexo, del vacío), en el Romanticismo (la mancha de sangre), en el Surrealismo (la descomposición de la letra). En la literatura argentina la descripción en Echeverría se define por lo no-manchado, aquello que no puede ser saturado por el código romántico de la descripción, o en Elías Castelnuovo, impregnado hasta los tuétanos por lo "sinistro" del naturalismo reimpreso en la "realidad" del realismo didáctico: mostrar la realidad es demostrarla, es vocacionarla a un destino de plusvalía de la representación del "realismo socialista". Lo representable gira alrededor de un agujero, y ese agujero, si es real, no se puede ver. También me gusta decir, "poéticamente": ese real, la tan mentada pipa olorosa sólo existe para reeditar el oscuro recuerdo del humo que la alucina.

digamos, que el mundo se apaga para mí, pero claro, se encienden otros fulgores, el de las voces, por ejemplo, y de la visión de los otros, juguemos con la ambivalencia del genitivo: veo, lo presiento, que todo el mundo, el de la Calle y no el de la Biblioteca, que todo el mundo está teñido por un fervor visionario, todo el mundo lee y relee los signos...del mundo. Los códigos de tránsito, los films, el video, los rostros, los cuerpos, una nueva fisiognómica, una nueva ciencia, la vulturología, los esplendores de la vestimenta - la vestimenta se define por los harapos, el vestido en desmedro - las costumbres de mesa y las estrategias del hambre - que no son tan notables en la Ciudad pero sí en las pequeñas ciudades mediterráneas o en el Campo, - y también, por qué no, la lectura strictu sensu. Creo que podríamos señalar la voracidad signica del hombre contemporáneo. Alimentado de signos no puede menos que leer paranoicamente: ve los signos, los descubre, los inventa, los simula y paranoicamente oye los murmullos de otros signos auditivos: en el voluminoso menú de signos el hombre elige, se sepulta en ellos. Sorprende, me sorprende y no debiera, que al cerrar los ojos en la selva que imagino prehistórica, en la selva lujuriente de Brasil, al reabrirlos enmarcados en el verde riguroso de los árboles, siempre hay un cartel de Coca-Cola. La habitación del mundo "salvaje" no está colmada de hombres sino de rótulos, de imágenes, de insignias, de bandos, de anuncios, de fórmulas inductivas, ¡Beba!: esa es letra intransigente para aquellos que quieren redescubrir el viejo esplendor de la Voz, del hálito, del soplo, de eso que he llamado una Neumática. Que el libro sea reemplazado por otros medios, no quita que se reemplace la lectura. Los libros antes de la invención de la imprenta eran escasos, estaban ajustados con grillos a las mesas. Un solo libro (la Biblia, el Corán, el libro único) y algunos lectores, los monjes cistercienses, los inciertos príncipes sabios; hoy día, la multiplicación milagrosa de los libros y la generación de muchos lectores desconcertados: no hay concierto entre ellos. Se multiplican los libros, se multiplican los escritores, y por qué no, se multiplican los críticos: una biblioteca sin catálogo posible. El hartazgo de lectura es consecuencia de la logorrea circulante. El mundo se ha vuelto interpretativo, se ha vuelto paranoico, cuando en realidad debiera ser, y perdón por el imperativo categórico, procesual, serial, infinitamente postergado. Pero, ¡ay! nos debatimos entre la Interpretación, pequeños exégetas deslumbrados por la variedad engañosa del mundo, y la Realización. Entre acto y palabra, bueno, hay para elegir, pero la elección no es fácil. Siempre me ha deslumbrado la imposible respuesta a este interrogante: ¿cómo sería un mundo mudo?

SOBRE LA LECTURA

-Viajo mucho por razones profesionales, en ómnibus, en tren (ahora no tanto), en avión, en subte, mi vista es muy mala,



FINNEGANS:

"Agoté el inglés", había escrito Joyce. Entre nosotros, la insistencia de un gesto entre épico y poético: traducir, ficcionalizar, leer a Joyce. Así la ficcionalización de Piglia en su última novela La ciudad ausente; así, la obsesión por traducir "Anna Livia" en la que se embarcan Lamborghini, Chitarroni y Feiling; así, esta escritura de Heer para UNICORNIO. No agotamos a Joyce.



"LAS CUATRO VIGILIAS DE UNA NOCHE"

por LILIANA HEER

Wake: I. Despertar, resucitar, excitar, animar, velar a un muerto. II. Despertar(se); recordar, velar, pasar la noche en vela; despabilarse; estar de velorio. III. Vela o velación de un muerto; fiesta nocturna o verbena; (mar) aguaje, estela.

Nuevo Diccionario Cuyás de Appleton.

Fifth Edition Revised, 1972.

Del *Finnegans Wake*, de esa concatenación de retruécanos en un inglés onírico - al decir de Borges - que tiene escasos lectores y no puede considerarse tal quien lo haya leído menos de mil horas según Thorton Wilder, suele afirmarse que está sostenido en Ciencia Nueva de Vico o sobre el Libro de los Muertos egipcio. Ciencia Nueva es el primer libro donde la historia de la humanidad aparece dominada por un complejo laberinto de jerarquías. Vico, a semejanza de algunos helénicos, concibe la historia como movimiento cíclico que se repite periódicamente, cada rotación se divide en cuatro eras: divina, erótica, humana y de caos o "ricorso" que vuelve a la primera. James Joyce en *Finnegans Wake* parece utilizar esta armazón que abre y cierra en un continuo los cuatro movimientos que lo componen. Como las partituras de las sinfonías, la primera parte tiene ocho capítulos, la segunda y tercera cuatro y la cuarta un único y breve "ricorso" general que nos lleva al comienzo.

Mientras algunos estudiosos del texto coinciden en encontrar en *Finnegans Wake* los estados jerárquicos, su traductor al francés, Phillipe Lavergne, insiste en el sentido de la totalidad, es decir de la

composición en relación a la surata 17 del Corán: "Diecisiete capítulos, diecisiete veces el mismo capítulo, diecisiete veces lo mismo. Cuenta diecisiete veces con variantes, con diferencias, un episodio de su vida"

Fuentes no menos importantes tienden a omitirse o relegarse, entre otras: Santo Tomás, San Agustín, La visión de W.B. Yeats, El viajero mental, de William Blake, La doctrina secreta, de M. Blavatsky, Nicolás de Cusa, Giordano Bruno, K Marx.

En *Finnegans Wake* se parodian, fragmentan y combinan aquellas doctrinas que proponen una visión estática y simétrica de los hombres. Joyce apreciaba la memoria por encima de todas las facultades humanas, y la inevitable disolución de la memoria en un mar informal es la razón de ser de muchos de los párrafos más importantes de esta obra

WORK IN PROGRESS

Durante los años de gestación, diecisiete, *Work in Progress* - nombre inicial de *Finnegans Wake* - es publicado fragmentariamente. El libro consta de cuatro partes: la primera contiene una serie de fábulas y melodías, es la fotografía aérea de la historia irlandesa, una celebración del opaco pasado de Dublín; la segunda es un interludio en un granero cerca de Chapelizod donde unos niños están jugando e inconscientemente reaccionan ante los relatos que se cuentan en la parte anterior (Isolda, princesa de Irlanda, se une al nombre del suburbio), en la tercera parte, según Joyce, saltamos de los acontecimientos del pasado que dejan sus sombras atrás a los acontecimientos por venir que proyectan sus sombras hacia adelante, y la cuarta, la más breve, termina con el monólogo de Anna

Plurabelle así como en Ulises el monólogo de Molly Bloom cierra el texto.

Son innumerables los exégetas de esta obra y existen entre ellos profundas discrepancias. Joyce quería escribir un libro para mantener ocupados a los profesores no menos de tres siglos. Se han estudiado y ubicado usos y vestigios de alrededor de 30 idiomas y dialectos en *Finnegans Wake*, e invenciones lingüísticas diversas: acoplamientos, deformaciones, neologismos, paranomasias, aliteraciones, fusión de palabras, aglutinado de diversas lenguas. Hay además cientos de referencias históricas, geográficas y literarias. Los mismos personajes se transforman sucesivamente en otros. Joyce escribió: "Se trata de los pensamientos de un hombre que está por despertar. En tales momentos sus ideas son turbias y, para expresarlas, me parece necesario usar palabras imprecisas a las que afecte la confusión de las ideas y la interrelación que tienen unas con otras sin estar sometidas al autocriterio del soñador".

Sylvia Beach, en *Shakespeare and Company*, remarca que cuando Joyce comienza a escribir este libro, la tendencia en Inglaterra era poner límites al lenguaje. Había textos especiales dedicados a explicar lo que se podía o no decir, sólo bajo un estricto control estaban autorizadas algunas "expresiones extranjeras", y el idioma americano se consideraba un argot. Como un homenaje a esta obra de ruptura, Samuel Beckett y otros escritores publicaron bajo el título *Our Examination Round his Factification for Incomination of Work in Progress*, doce estudios sobre la Obra en Marcha, aún a medio hacer. Para contrarrestar los elogios, bajo la firma de



Vladimir Dixon, Joyce incluye un ensayo crítico que no pasa desapercibido por su público, quien reconoce la fantasmática sintaxis de Joyce.

Un argumento imposible

Cuenta la balada que un albañil borracho cae del andamio y muere, pero el olor del alcohol que beben en su memoria lo despierta. Al verlo vivo, sus amigos lo vuelven al ataúd claveteando la tapa más fuerte.

Finnegan sufre una caída mortal expresada por una onomatopeya de setenta letras: bababadalgharaghtakamminarronkonnbronnontonnerrontuonnnthunntrovarrhouna wnskawntooohooohooedenenthurnuk! que alude a otras caídas (Adán, Humpty Dumpty), y resucita en un personaje amante de la bebida: el tabernero Humprey Chimpden Earwicker, cuyas iniciales podrían significar Here Come Everybody (aquí viene todo el mundo) o Haveth Childers Everywhere (Tened hijos por todas partes) en inglés arcaico macarrónico.

H.C. Earwicker, el protagonista, es de origen nórdico (Dublin fue una ciudad danesa), él es el doble de toda la naturaleza humana. Su mujer, Anna Livia Plurabelle remite a Anna Livia Schmid, esposa de Italo Svevo - el autor de *Una vida*, *Senectud* y *La conciencia de Zeno*- y al río dublinense Liffey, por su abundante cabellera. La hija de ambos, Isabelle o Isotta (acaso la Isolda Wagneriana), entre los inmortales Nuvoletta, pequeña, desnuda y seductora, tiene dos hermanos: Shen el escriba y Shaum el cartero, que podrían corresponder a una caricatura de Joyce y su hermano Stanislaus. Shen y Shaum son expresión de la dialéctica de los contrarios que se metamorfosean y serán Wellington y Napoleón, Nick y Niech, Kevin y Jerry, el Diablo y San Miguel, la hormiga y el oso, la zorra y las uvas.

Estrechamente unidos, los personajes escritos por Joyce ingresan al creciente universo donde la escritura se vuelve un sueño en sí misma. La superposición de planos narrativos crea una topología donde los sucesos, ya sean posteriores o anteriores, acontecen simultáneamente volviendo a recomenzar desde cualquier ángulo para aparecer en otro. Hay un espectáculo circense al que los hijos acuden donde la exhibición será la del propio *Finnegans Wake*, como también se reeditarán secuencias sobre la pareja Anna Livia-Earwicker en la radio y en la carta salvadora que Shen escribe y Shaum envía a pedido de Livia para redimir a Earwicker de una condena. A pesar de haber sido

sentenciado y ejecutado, el juicio no termina.

El otro Evangelio

Gracias a Anna Livia y a esa carta, podrá ser extraído del fondo del lago adonde yace por la sentencia de los cuatro evangelistas: Mamaluju; Mateo-Marcos-Lucas y Juan. Los cuatro jueces se instalan en las esquinas de la cama donde Earwicker y su mujer tratan de amarse. En el amanecer anterior habían sido espiados por los mellizos mientras Isabelle dormía. En ese anterior amanecer fue cuando Anna Livia despierta habiendo visto los sueños y pensamientos de Earwicker e intenta salvarlo mediante la carta que un profesor soberbio comenta. Carta que contiene doce preguntas y doce repuestas que vuelven sobre el mismo texto. Apostólicamente doce son los clientes que beben en la taberna mientras los hijos hacen los deberes escolares (figuras geométricas al pie y al margen ilustran las páginas del *Finnegans Wake*). En un momento Earwicker les ayuda, en otro, ha bebido mucho y cuando los doce clientes se van cierra la taberna y bebe de los vasos el resto que han dejado.

En el amanecer final, custodiados por los cuatro jueces, se repite la escena amorosa que será interrumpida por los gritos de una pesadilla de Shem, ahora Jimmy. La repetición tiene la forma del relato. Anna Livia acude para tranquilizarlo y lo salva como antes lo hiciera cuando Shem, asumiendo la condena de su padre, decide condenarse a sí mismo. Se restablece la paz y el sueño pero pronto, como en el final de *Ulises*, amanecerá.

La cola de la serpiente

La última frase de *Finnegans Wake* se interrumpe en un artículo que se enlaza con la primera palabra -en minúscula- con la que empieza el libro, como una serpiente del período Copto que devora su cola: "riverum, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs" "corriente del río, dejando atrás lo de Eva y Adán, desde la desviación de la orilla hasta el recodo de la bahía, nos vuelve a llevar, por un cómodo pasaje de recirculación, al castillo de Howth y alrededores".

El verdadero tema, según P. Laverne, es la corriente del río, el río de la eternidad sobre el que viajan las almas en una barca. Long: anteúltima palabra del *Finnegans Wake*, frecuentemente traducida por "a lo largo", en Irlanda significa barca. Sólo a través de su lectura, la historia del

Finnegans podría llegar a ser contada, siempre por fragmentos, apostando al ritmo y a sus infinitos referentes más que a su formalización.

El final de *Finnegans Wake* encierra los finales de todos los libros de Joyce. Richard Ellmann, en la extensa biografía *James Joyce*, cita el comentario de Frank Budgen sobre la contemplación de la muerte similar a la de Gabriel en el último relato de *Dublinenses*, y encuentra una relación con el final de *Retrato del artista adolescente*, porque como en este texto, hay una mujer que ordena la ropa de un hombre que está a punto de empezar un viaje al mar de Irlanda. Stephen evoca a su padre espiritual con notoria intensidad, esa misma intensidad que Anna Livia expresa cuando evoca a su marido-padre.

Contra el río cubierto de niebla, puede verse perfilada la obra de Joyce, expuesta a la noche solar. Misterioso impulso obedeciendo a leyes donde las tónicas pesan en las primeras sílabas y el viajero, el lector, realiza su travesía de tal modo que la partida no acontece a la llegada del estuario.

Finnegans Wake aparece en 1939, coincidente con el estallido de la segunda guerra mundial, acaso una conjuración, al pensar de Joyce, quien un año después muere en Zurich.



Con aquellos títulos que no figuran en las
listas de Best - Sellers
en Historia, Literatura, Filosofía, Antropología,
Ciencias Sociales.

Archivos de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

COLON 2120



1927: T.S. Eliot se bautiza anglicano. ¿Búsqueda de aquello que, junto al anterior Imperio Romano, dio cierta homogeneidad a Europa? ¿Necesidad de remontar el camino de sus antepasados?. Tal vez postergado desenlace de un triángulo amoroso: su madre, puritana; su nurse, católica.

ELIOT:

PECADO Y CONVERSION

por PABLO INGBERG

El 29 de junio de 1927, Thomas Stearns Eliot ingresó, a través de una ceremonia de bautismo a puertas cerradas, en la Iglesia de Inglaterra. En noviembre del mismo año adoptaría la nacionalidad británica. Al comunicarle a su ex-profesor de Harvard Irving Babbitt, quien se hallaba de paso por Londres, su decisión de convertirse, éste le sugirió que debía hacerla pública. Eso es lo que hizo en un prólogo, con una triple declaración que hasta el día de hoy sigue dando lugar a innumerables malentendidos y que lo llevó a múltiples aclaraciones y revisiones de aquellos "anglocatólico, monárquico, clásico".

Había sido bautizado al nacer, en 1888, en la Iglesia Unitaria fundada por su abuelo en Nueva Inglaterra. Era la religión que regía la casa, principalmente a través de su madre, aunque él comenzó a sentir años más tarde que no era más que un conjunto de preceptos morales orientados a la vida práctica, carentes de todo interés en la trascendencia. Su nurse, en cambio, era católica, y lo llevó alguna vez, siendo él niño, a la iglesia católica de su Saint Louis natal. Durante sus estudios en Harvard, 1908-1914, leyó una importante cantidad de bibliografía sobre misticismo. En 1923 ó 1924 escribiría estas palabras en el reverso de un sobre: "Sólo hay dos cosas: puritanismo o catolicismo. Se es una cosa o la otra. O se cree en la realidad del pecado o no se cree: ésta es la distinción moral fundamental, y no si uno es malo o bueno. El puritanismo no cree en el pecado, sólo cree en ciertas cosas que no se deben hacer."

De que Eliot tenía en ese entonces una fuerte conciencia del pecado, excesivamente neurótica por otra parte, da prueba *La tierra baldía*, poema símbolo del siglo, escrito entre fines de 1921 y principios de 1922 tras una extensa incubación que se resistía a plasmarse. Con la facilidad que nos concede el conocer los hechos posteriores, se ha afirmado que estaba allí prefigurada la conversión. También se ha dicho que es ésta una afirmación sin valor. Stephen Spender dice haberle escuchado al mismo Eliot que en aquella época estaba pensando en hacerse budista. De hecho coexisten en el poema, al mismo nivel según parece a primera vista, las Confesiones de San Agustín con el Sermón del fuego de Buda, el cual es a su vez comparado en las notas con el Sermón de la montaña de Jesús. Sea cual fuere la interpretación que se quiera dar a la orientación general del poema, desde máxima expresión del sentimiento de un mundo cuya ilusión de progreso se desmorona hasta mera autobiografía, no cabe duda de que se trata de una travesía

espiritual, como la del Dante en su *Comedia*. Y esta peregrinación por la aridez en busca de redención tiene sus pasos por el pecado, atravesado por la falta misma de conciencia de él, desde la masa de fantasmas que cruzan el puente de Londres rumbo al trabajo hasta la mecanógrafa que en la Parte III, *El sermón del fuego*, la que termina aludiendo a las Confesiones, se entrega al pecado carnal

Sólo hay dos cosas: puritanismo o catolicismo. Se es una cosa o la otra. O se cree en la realidad del pecado o no se cree: ésta es la distinción moral fundamental, y no si uno es malo o bueno. El puritanismo no cree en el pecado, sólo cree en ciertas cosas que no se deben hacer.

T.S. Eliot, escrito en el reverso de un sobre

como quien plancha una camisa. Pero San Agustín habla con sensualidad del pecado carnal, mientras que Eliot lo hace con cierta repugnancia, a pesar de que la versión definitiva fue bastante atemperada por intervención de Pound, según puede apreciarse en los manuscritos.

Su propia travesía espiritual lo llevaría, pocos años después, a la conversión. Entre el catolicismo romano y el anglicano, optó por este último. Algunos amigos

hicieron el puente y sobre éste recorría él el camino que lo unía a sus antepasados ingleses. Sin embargo, algo más debería explicarnos su decisión, sobre la cual se han ensayado diversas interpretaciones. Los grandes modelos que escogió, según lo atestiguan su obra poética y sus ensayos, me llevan a la siguiente conjetura.

Los poetas: Dante, Virgilio. Este, la cresta de la ola de una civilización paradigmática en su cenit. Aquél, la piedra basal de una civilización europea cuyas naciones comenzaron a diferenciarse con nitidez. El romano, leído a veces como profeta de un cristianismo a punto de aparecer. El florentino, máxima expresión de una religión universal que no sabía aún de cismas. El uno y el otro, promotores de la religión oficial de sus estados. He aquí el punto. Virgilio, oficialista si cabe, cuando Augusto intentaba restaurar la antigua tradición. Dante, a la sazón opositor, cuando la Iglesia, mezclada en problemas políticos y mundanos, se dirigía al cisma. Eliot, cuando la modernidad parecía tender a un cisma entre los hombres y la religión¹ que identifica, quierase o no, para mal y para bien, la unidad de la cultura europea tal como él no dejó de hacer notar en su discurso "para todos" ("católico", etimológicamente), esto es dentro y fuera de Inglaterra. ¿Cómo podía, tomando con lucidez semejantes antecedentes, pilares fundamentales de la literatura occidental, adoptar otra religión que la oficial del país que elegía para sí, señalando al mismo tiempo su unidad esencial con la religión que está en la base de la cultura europea, de la que se sentía indispensablemente parte?

Por otro lado, la Iglesia Anglicana no es una Iglesia de la Reforma, sino que se separó con posterioridad de ella por cuestiones políticas. Es, por tanto, una Iglesia nacional. Aspecto que Eliot no dejó de señalar con afán superador. En *La idea de una sociedad cristiana* leemos: "...la fidelidad del individuo respecto a la Iglesia Universal prima sobre la fidelidad que debe a su propia Iglesia". No sería descabellado aventurar que, de haber adoptado Italia, por caso, como patria, se habría convertido a la Iglesia de Roma.

1.-Por cierto no sería desatinado considerar que, en un libro tan frecuentador de simbología bíblica como *La tierra baldía* (roca, desierto, agua, por citar algunos), cuando en el v.173 dice "The river's tent is broken" (La tienda del río está rota) en medio de la ausencia de rastros humanos y divinos, está haciendo alusión a la Tienda del Encuentro, la Morada de Dios en la travesía del pueblo elegido por el desierto, y por ende a la Iglesia.

Poesía a partir de fragmentos de T.S.Eliot

por María Silvia Pérsico

*Pisó arena áspera y hueca.
Arremolinó su cintura un vaivén de brisa.
Salieron transparencias de olvido.
Ganó la humedad salitrosa,
pegoteante.
Sombras de nubarrones secos.
Pérdida y ganancia.*

*Estaca de carne esperando la espuma
olvidó el chillido de las gaviotas
y el oleaje del mar profundo.
Un abismo de zumbidos se enracimó
junto a su cuerpo,
avanzó entonces hasta el borde del abismo
y dejó que la espuma cubriera su pasado.*



Cuento inédito, "Filos y fobias" fue entregado a UNICORNIO por el mismo autor al tiempo que con entusiasmo, aportaba criterios y experiencias en la presentación de la revista en el Centro Cultural Recoleta.

"Cualquier semejanza con personajes de la realidad", ¿es coincidencia?.

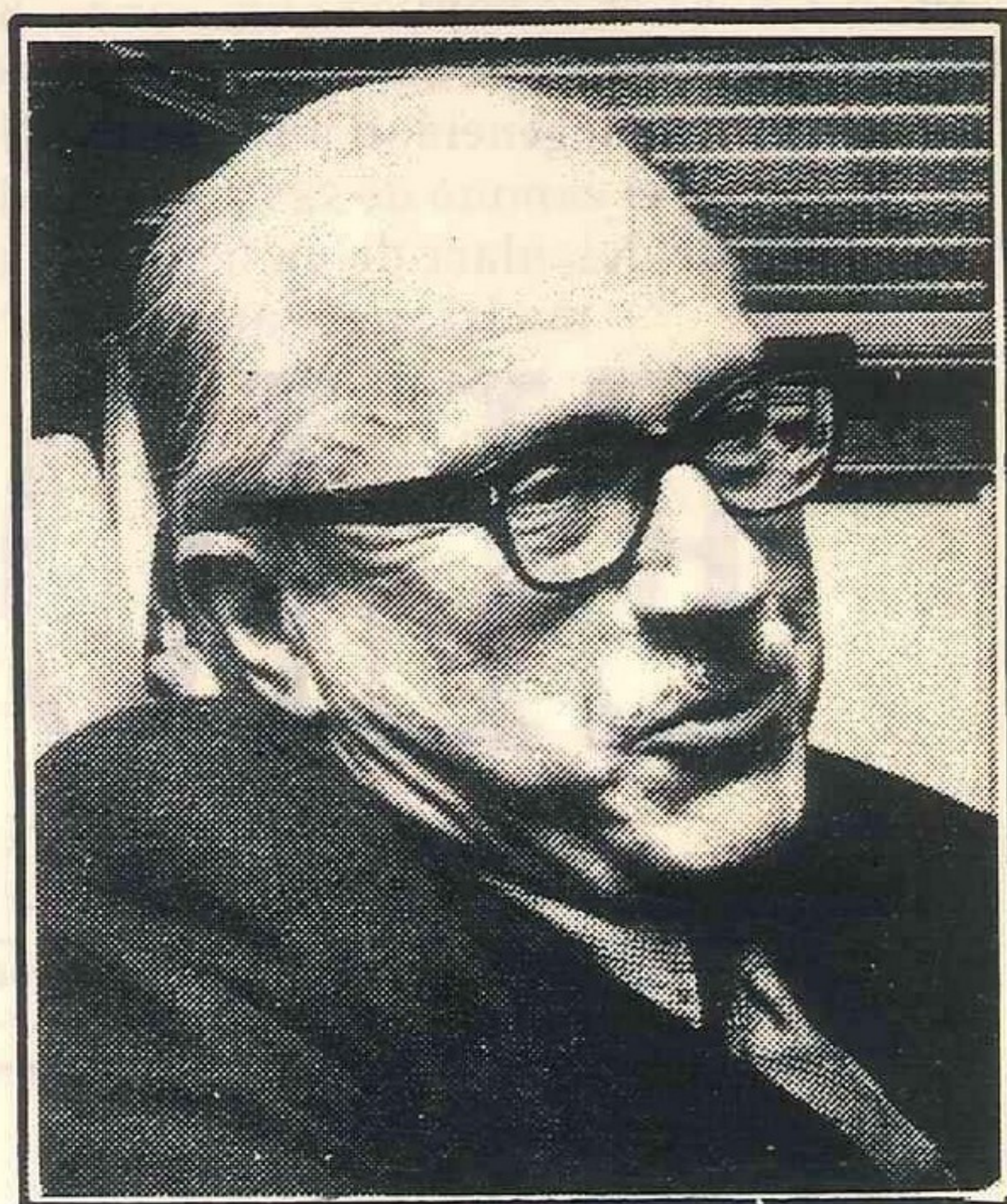
Georg Bohr, hijo de alemanes, pudo haber sido un argentino bien adaptado a la Argentina, como otros chicos del barrio que también eran hijos de inmigrantes, pero eligió ser alemán. Aunque se expresaba en el idioma de los porteños, las tradiciones que siempre conservó, mientras crecía de niño a adolescente, de joven a adulto, fueron las de una Europa germánica. Buenos Aires era para él una colonia abandonada en la remota frontera de un prestigioso imperio cultural. Por vivir mentalmente en otro mundo sus opiniones asombraban. Los argentinos las consideraban extrañas, profundas, nuevas. En cambio los alemanes, si hubieran oído a Bohr, se habrían decepcionado por reconocer que tales opiniones eran ecos de las ideas de los propios abuelos.

Una de esas ideas derivaba de la **Crítica del Juicio** de Kant: la idea de Genio, "don natural que permite a algunos individuos crear formas artísticas originales". El Genio venía a ser a la Estética lo que el Santo a la Ética. Esta idea de genio, típica del siglo XVIII, inspiró en el siglo XIX a los poetas románticos y, a principios del siglo XX, aún a filósofos de la estatura de Ludwig Wittgenstein. En su *Tractatus Logico-Philosophicus* había recomendado algo que sonaba a tartamudeo: "Lo que se deja decir, si es que se deja decir, se deja decir claramente; y de lo que uno no puede hablar, de eso uno debe callar". Wittgenstein en verdad tartamudeaba y sus pausas, convulsiones, manoteos y esfuerzos para unir atisbos con palabras que no le venían, lejos de provocar burlas, confirmaban, a juicio de sus discípulos, la teoría del Genio; teoría que el mismo Wittgenstein se encargaba de difundir. Decía que, en el inminente colapso de la civilización occidental (eran los años de **La decadencia de Occidente**, de Spengler), la vida vale la pena de ser vivida sólo si se tiene genio. De tanto hablar de Genio como agente del arte muchos acabaron por creerse geniales y a despecho del precepto de Kant, "el genio nunca imita", imitaron las excentricidades goethianas, beethovenianas y kirchnerianas de la historia. Practicaban un arte de conversar a base de aforismos, a la manera de Lichtenberg.

Todo esto, en Alemania, antes de la Primera Guerra Mundial, pero en la Argentina sólo después de la Segunda Guerra Mundial el culto al Genio prendió en Bohr y en un pequeño grupo de admiradoras. Porque Bohr, pese a su físico-era eunucoide, feo, torpe, balbuciente y apocado- fascinaba a las jóvenes de Filosofía y Letras precisamente porque asociaban su figura con la idea de un Genio monstruoso, al margen de la normalidad humana. Lo rodeaban como a un gurú para escuchar los aforismos con que encapsulaba filosofías abstrusas. La filosofía de Bohr era escéptica, solipsista, hiperanalítica del lenguaje. Aforismos como "La significación es el uso", "Yo (¿qué más?)", "Cuidado con el quién del ente óntico", "El abismo que miras te está mirando", "El mundo es mi juego" provocaban exclamaciones y suspiros en las poetisas. Entendieron uno, sólo que no entendieron cómo Bohr, después de decirlo -"Casarse es dividir derechos y multiplicar deberes"- se casó, y con la peor mujer de Buenos Aires, una tal Marta Díez.

Bohr se había enamorado de ella porque creía que su aire de ida, de distraída, era poético, como el de la Gretchen del **Faust**. Grave equivocación. Era un

FILOS Y FOBIAS



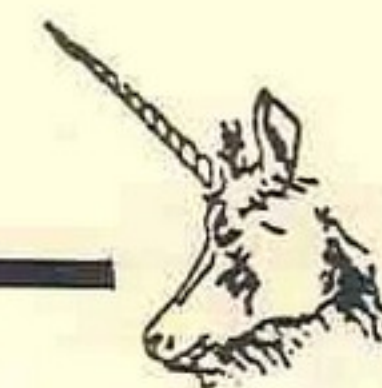
por ENRIQUE
ANDERSON IMBERT

aire de aburrimiento, no más. Marta Díez lo rechazó. Cuarenta años después, muy envejecida, muy pobre, viuda y alcohólica, se acordó del infeliz Bohr, lo buscó y lo casó.

Los íntimos de Bohr repararon enseguida en que Marta despreciaba a los escritores. Era una logófoba. No pudieron saber, porque sólo la conocieron después de casada con Bohr, si siempre los había despreciado. Quedaba, pues, la posibilidad de que ese desprecio fuera resultado de su experiencia matrimonial con Bohr. Lo cierto fue que Marta Díez (ahora Marta Bohr), ebria o sobria, ridiculizaba, insultaba, calumniaba y así consiguió alejar a los amigos de su marido. Sobre todo a sus amigas.

Quedó una, la leal, la fervorosa bohriana Alicia Echagüe, que ayudaba al maestro a compaginar un libro sobre la metamorfosis de mitos en cuentos. Había visitado a Bohr antes de que él se casara y continuó visitándolo después. Marta concentró en ella su odio al gremio de intelectuales. Cuando la veía trabajando junto a Bohr los interrumpía con cualquier pretexto. El pretexto era ofensivo. Consistía en pedirle a Alicia -con el acento, no de quien pide, sino de quien manda- que abriera una ventana, o atendiera el teléfono, o le alcanzara el diario, o le sirviera un cocktail o... En fin, que la trataba como a una sirvienta. Alicia tenía clase: las ofensas de una inferior ni la tocaban. Bohr sufría en silencio, sin atreverse a intervenir. En esas escenas Marta siempre triunfaba. Era tonta, inculta, grosera, pero con la fuerza de una legión triunfaba sobre el Genio y la discípula.

"¿Cómo explicarse -se preguntaba Alicia- que un hombre del calibre intelectual de Bohr, autor de importantes estudios, se haya dejado encadenar a esta bruja?" Desde los primeros días de ese absurdo matrimonio Alicia había observado la crueldad con que



Marta lo humillaba. Claro que Marta aducía justificaciones. Se había quejado de que Bohr no hacía otra cosa que leer, aún en la cama, y que cuando ella se le arrojaba para "chamullarle" algo él la detenía con un "no me interrumpas, espera a que termine el capítulo", y que cuando terminaba el capítulo se hacía el dormido para no cumplir como marido. Marta había asustado a Alicia confesándole que para curar a Bohr de su hábito de llevar pilas de libros a la cama ella se los yuxtapuso debajo de la sábana simulando la forma alargada de un cuerpo y con la tijera le asestó cuchilladas homicidas.

Una tarde en que Alicia esperaba a Bohr en la sala oyó los gritos de Marta, en el dormitorio, insultándolo con palabrotas de prostituta borracha. En otra ocasión vio que, furiosa, lo empujó contra la pared: el hombre fue allí una estampa de brazos caídos, con todo el terror saliéndose por los ojos azules. Bohr no reaccionaba. Se había acostumbrado a que lo maltratasen. Alicia comprendió que ese no reaccionar explicaba el hecho de que tampoco diera más conferencias, ni adelantara en sus escritos. Es que Marta lo estaba aniquilando. "Es mi deber", pensó Alicia, "ayudar al maestro para que rehaga su vida y logre su obra". Sí, pero era difícil, en vista de su extrema pusilanimidad. ¿No sería más fácil actuar por el lado de ella, no de él? Es lo que se propuso hacer.

La oportunidad se presentó ipero con qué mala cara! La noche del último sábado del mes Alicia cenó con los Bohr. Terminada la cena Marta se retiró y el genio y la discípula siguieron trabajando. Un par de horas después estaban con las cabezas inclinadas sobre los manuscritos de la mesa cuando se apareció Marta, en camisión, y con voz airada les dijo:

-¿Todavía con esos papeles? ¿Hasta cuándo? Es hora de dormir.

-Ya vamos, querida-contestó Bohr por decir algo.

-¿Ya vamos?" "¿Vamos?" ¿Ustedes dos? ¿Adónde van? ¿A la cama? ¿A dormir juntos? No me hagás reír, desgraciado. Y vos, falluta -ahora se dirigió a Alicia -, no te hagás ilusiones. En la cama no esperés nada. A Bohr no se le para.

Alicia se levantó con la cara roja de indignación. Bohr se aplastó en la silla. Marta continuaba:

-Por mí, no se separen. Sigan hablando de literatura. Es lo único que Bohr sabe hacer. Conmigo no habla porque a mí, la literatura... ¡bah!... la literatura es para los que se escapan de la vida. A él le gustan las palabras difíciles. Yo hablo al pan pan y al vino vino; y mis palabras no le gustan. Cuando en la noche del casorio lo vi desnudo le dije: "¡Qué chiquita que la tenés!"; y se ofendió. ¿Qué quería? ¿que le dijera "pija" en griego? Vos seguilo admirando como escritor, pero ¿como hombre? no te hagás ilusiones. Como hombre no vale nada. ¿Sabés qué hizo en la noche de bodas? Ensució la sábana. Nada más. Las cabras se le fueron solas. Es un masturbador, un impotente. En la puta vida penetró a una mujer. No te hagás ilusiones, ché.

Ahora Alicia se arrojó sobre Marta, le asestó una tremenda bofetada y después, mientras la sacudía por los hombros, le dijo:

-A usted habría que encerrarla en un manicomio...o en una cárcel, para que no hiciera más daño...

Y la soltó para socorrer a Bohr, que había caído al suelo, con un derrame cerebral.

Quedó idiota.

Alicia (no digamos las demás admiradoras), no pudiendo oír más al genial Bohr, se marchó con la música a otra parte. En cambio Marta, al no sentirse irritada por la literatura, se comportó hasta la muerte del idiota con la abnegación de una enfermera.

IBROS RECIBIDOS REVISTAS RECIBIDAS
IBROS RECIBIDOS REVISTAS RECIBIDAS
IBROS RECIBIDOS REVISTAS RECIBIDAS

LIBROS

- ☐ Los paisajes diversos, por Martha Vargas. CUADERNO DE SUDESTADA, 1992.
- ☐ Alambique, por Edgardo Jordan. Ed. "...en el oxígeno." 1991
- ☐ Poemas 1982-1987, por Esteban Moore. Calle Abajo. 1991.
- ☐ La cuerda del silencio, por Alejandra Pultrone. Libros del empedrado, 1991
- ☐ Historietas del amor, por Rolando Revagliatti. RundiNuskín Editor. 1991.
- ☐ Vos no sabés qué es el amor, por Raymond Carver. Ediciones de la aguja. 1991
- ☐ Los patios internos, por Graciela Racedo. Ediciones Eleusis. 1991
- ☐ La luna negra de Lilith, por Carmen Bruna. Libro del empedrado. 1992
- ☐ Mi segunda vida, por Norma Crish. Editorial ADEA. 1992
- ☐ Chatarra. Teatrillo imposible de representar, por Daniel Rubén Mourelle. Ed. Último Reino. 1991
- ☐ Otras realidades, por Daniel Amiano. Libros del empedrado. 1991
- ☐ Algazul, por Daila Prado. Libros del empedrado. 1991.
- ☐ Aguirre y El Pez una poética de la memoria, por Daniel Rubén Mourelle. Ed. Filofalsía. 1989.
- ☐ Sangre de amarras, por Marcela Predieri. Nuevo Milenio. 1989

Revistas

- ☐ Modelo Para Armar, Revista de Arte y Letras. No 1. Publicación de La Dirección General de Cultura el Grupo "Letras del 90". Tucumán.
- ☐ Aleph. Revista Literaria (Creación y Crítica) Año III No 7 . Mendoza
- ☐ La carta de Oliver Poesía edición bilingüe año III No 5 Verano/otoño de 1992



TARDE

por LUIS SOTO

Noche apagada por el susurro viscoso de la bruma. Del 300 al 900 de la calle General Hornos sólo se ve a ocho personas. Dos hombres están parados en una esquina, en el bolsillo del más alto acecha un fajo de billetes de cien dólares, el otro insiste: necesito mil-hasta-el-jueves, pero el pudiente no afloja: ¿de dónde-saco-esa-plata-hermano? Los otros seis caminan a paso forzado, es posible que únicamente pretendan alejarse del humeante pozo en que se ha convertido ese tramo de la calle. Los ocho, gente que sin elegirlo pisa a esa hora las estrechas veredas de General Hornos, sienten el filo de las astillas de miedo que se han metido bajo las uñas de sus pies.

Una mujer de unos veinticinco años - campera gruesa, jeans, zapatillas de básquet - avanza en dirección al norte. Camina apurada, espiando las nubes de un gris marronoso. Artemio Martins la observa de reojo, mientras su perro olfatea las raíces de un plátano. En eso aparece un tipo de anchas espaldas y cabeza de toro. Puede estar siguiendo a la mujer - calcula Martins. El tipo acelera el paso, ella se da vuelta en la primera bocacalle y al verlo acercarse cruza hacia las obras abandonadas de la autopista, la parte más iluminada de esa zona. Corre, entonces, el tipo y en la mitad de la cuadra la toma de los brazos y enseguida intenta recostarla contra el alambrado. Ella pelea, se oyen gritos. El perro cambia de árbol. Se ve que han inquietado al tipo las figuras borrosas de Martins y su perro Fred, moviéndose sin apuro en la vereda de enfrente. La mujer aprovecha la confusión para soltarse y escapar.

-¡Usted, el del perro...! - llama sin dejar de correr, el otro aún la sigue, pero ahora a paso contenido midiendo la actitud de los que se han cruzado en su búsqueda, edad del hombre, raza del perro.

-Nosotros volvemos a casa - explica Martins y como el animal le señala a la mujer con la mirada, llega la orden:

-Dije que volvemos, es tarde - y enfilan hacia Montes de Oca, la mano temblorosa aferrada a la correa amarilla.

Se levanta temprano Artemio Martins la mañana siguiente y antes del desayuno va a comprar el diario. Ya en su casa llena la pava de agua, la pone al fuego, se cambia los pantalones y despliega el diario sobre la mesa. No repara en la tapa, tampoco en la página de historietas. Busca la sección de noticias policiales, sus ojos vuelan de título en título, mientras el perro hunde el hocico en uno de los agujeros recortados a tijera que flanquean la bragueta de los pantalones de entrecasa.

-¿Qué hace ahí? - dice Martins sin dejar de leer.

Fred pasa a hurgar en el otro agujero con el gesto automático de un lustrabotas al cambiar de zapato.

-Usted es un perro obsecuente, Fred - denuncia Martins; el diario desplegado parece una carpa que lo cobija -, y yo no soporto a los alcahuetes, sean lombrices, coroneles o perros.

Se aparta fugazmente Fred y al ver que no se registran novedades, vuelve a internarse en la veta como un minero.

-Además anoche era un buey, toda su fuerza puesta en tirar de la correa. No me diga que no vio a la chica, ¿eh? La iban a violar, en una de esas el otro sacaba la navaja y a los veinticuatro años era el último polvo, sin ganas. Pero usted, perro abnegado, quería volver a su cuchita, claro.

Interrumpe su tarea Fred y se entrega a los ojos de Martins, que se apartan del diario para detenerse en una mancha parduzca, entre las orejas del animal.

-Obsecuente y cobarde, entonces. No es el perro que necesita alguien que en cualquier momento puede estar en situación de cierto peligro.

Fred mueve la cola y la lengua bailotea como barrilete hamacado por el viento.

-Aunque salude y se haga el gentil, sé que me va a traicionar. Si Usted fuera jugador de fútbol podría venderlo. Pero es perro, y lumpen. No entiendo cómo se me ocurrió llamarlo Fred.

Al oír su nombre el perro emboca como una mamadera el agujero más cercano, el hombre retoma el diario.

-Ayer usted condenó a muerte, a ver..., sí a Noemí Garmendia, argentina, soltera, y ahora se pone a lamerle la valentía precisamente al único testigo de su miseria.

Alarga un brazo Martins, abre un cajón, saca una pistola y al fijar el caño en el centro de la mancha parduzca escucha el tintineo de la pava, agitada por el agua que en pleno hervor le recuerda la bravura del mar de Vizcaya, aquella entrada en barco al río Tajo. Cierra los ojos Martins y cuando logra rescatar la voz de su padre cantando un fado y el aroma del cigarro de hoja fundido en su piel, el despertador estalla como un relámpago azul.

-Vos sí que sos un obsecuente - acusa Martins al reloj gordito y observa la aguja roja girando como una mariposa ciega.

-Un hombre debe respetar una escala de prioridades - considera, y al pasar la aguja por las doce la balea, mientras trata de imaginar cómo sería la mirada de Fred si él, Artemio Martins, se decidiera a arrancarle la lengua.



SE VUELVE A CASA

por MARCELO DI MARCO

Y yo otra vez, ya de nuevo encaminado, yo vuelvo hacia mi madre. Hacia su insistencia maternal, que me busca y que me llama.

Y otra vez. De pie yo, yo encaminado, hacia mi madre que me llama, hacia la costa calma del puerto de abrazo infinito. Hacia mi madre, la de las elongadísimas pestañas, la que se oculta en los pliegues del pasado.

Hacia mi madre. Yo vuelvo otra vez a mi madre, después de años de peregrinaje sin sentido. Hacia mi madre.

Yendo a mi madre. Aquí yo, estoy yo de nuevo, hacia mi madre. Caminando casi sin ver, entre tanteos oscuros, entre recovecos de sombras, yendo hacia mi madre.

Mi madre señores, fue -es- terrible: murmura su llamado como quien recita un conjuro implacable; sé que todavía yace, supina y viva, en el centro de la habitación, durante años, abandonada sin piedad en las orillas muertas de un mar de tinieblas, como un raro cadáver hablador. Así es ella, mi madre.

El hogar perdido me llama, me llama ella también. Yo avanzo. Hacia mi madre.

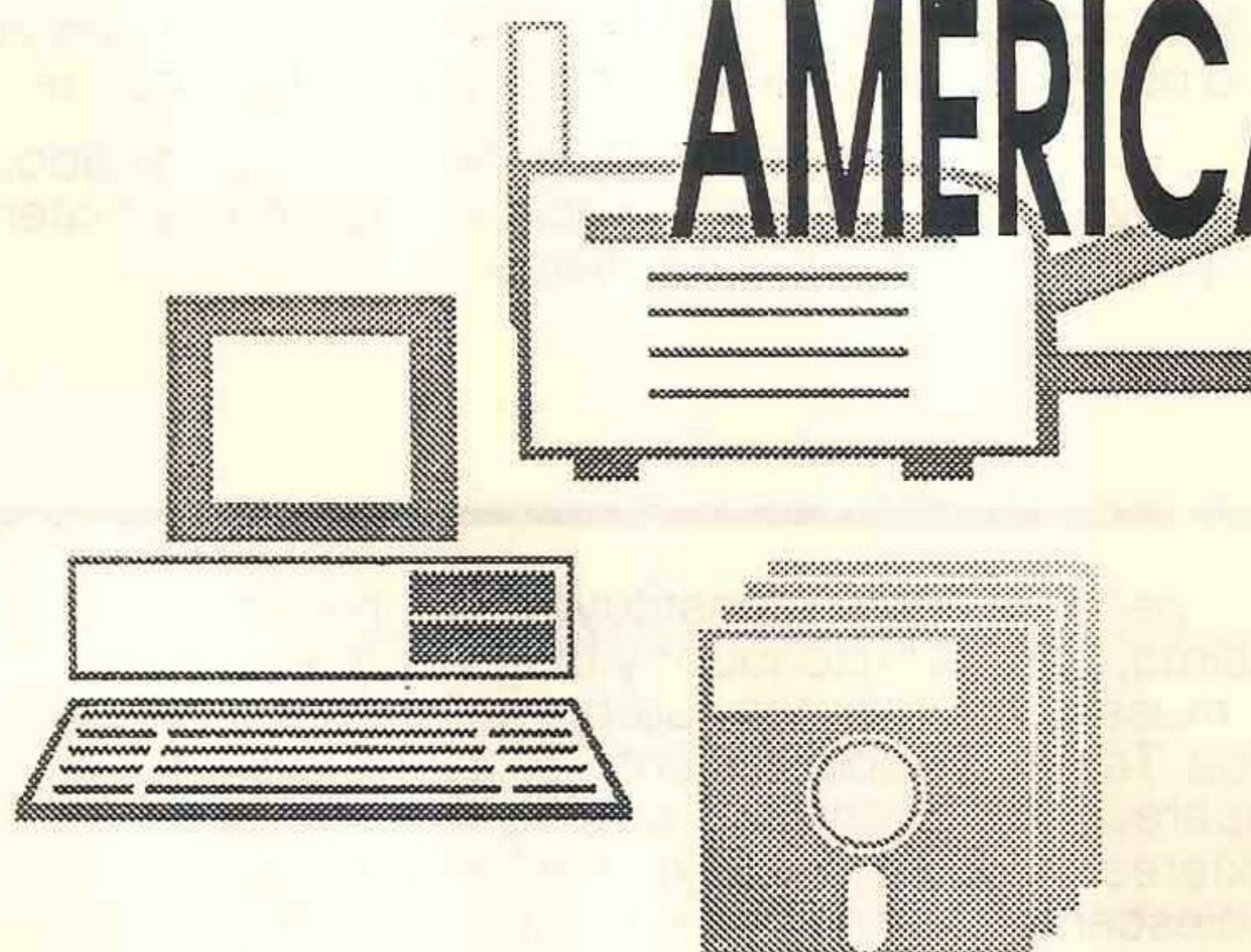
Voy a mi madre. Me llama en el silencio, como un puerto desolado de abrazo infinito. Yo avanzo. Desciendo. Hacia mi madre.

Hacia mi madre. Así, aquí me ven de nuevo: un peregrino miserable y vencido que regresa a su madre como a un puerto de infinita salvación, bajando en espirales vertiginosas por la acuática pendiente de la noche. Hacia mi madre.

Atravesado por las sombras resbaladizas. Hacia mi madre.

AMERICAN SYSTEMS S.A.

LE OFRECE EN COMPUTACION



★ COMPUTADORES

★ IMPRESORAS LASER
Y A INYECCION DE TINTA

★ SOFTWARE

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | **Acer**  **HEWLETT PACKARD**  **LO ESPERAMOS EN...**
CATAMARCA 2503 - TEL/FAX 2-9308 *Authorized Dealer*



En viaje hacia el nido eterno donde mi madre espera, quieta y en silencio, en el centro de la habitación, erigida en inmóvil dueña del tiempo, estirada en el suelo de carcomidos tirantes imitando un pájaro increíble. No traigo nada conmigo, nada en mi viaje hacia mi madre; ni joyas resplandecientes, ni impensadas reliquias de viajero. Voy, mamá, a encontrarme con vos.

Llevo en mí, en mi andar de abandonado hacia mi madre, todo un torpor, una flojera. Un pesar laxo y almohadillado en los pies, en la levedad de mis pasos que descienden el ríspido pasillo acanalado de esta casa, de este inhabitable espectro mortecino. A tientas por el hogar, hacia mi madre, casi en un flotar maquinal de avance. Se ve una luz temblorosa, casi en lo que supongo el final. Donde espera mi madre.

Y otro pasillo, más allá, entre las sombras, donde espera mi madre: otro estrecho pasaje descascarado que me lleva hacia vos, mamá. Un pasillo rebosante de orines musgosos y concentrados por el tiempo ante la levedad poco certera de mis pies que avanzan y que flotan por el angostísimo paso, un estrecho corredor de la casa, un cordón que me une a la esperanza de mi madre. De mi madre que espera y hacia quien voy, simplemente así, ilusionado. Hay una puerta que se abre, un pasadizo que me lleva hacia mi madre.

En viaje hacia mi madre, ya las herrumbres, los depósitos fecales, los montículos de semilíquida suciedad, los percutidos escalones breves, fueron esquivados: voy hacia mi madre.

Es cierto: la casa de mi madre, sus interiores, sus voces y sus silencios, su olor, no son los mismos. Una esplendencia verdosa cubre todo como por gasas raídas, de momificación.

Así es el infierno, la soledad donde se acurruca mi madre.

Al tacto, los muebles de todos los días, ya sin memoria, caen con crujidos de ébano funeral, y polvos irrespirables de cenizas sobrevuelan el estrecho corredor resbaladizo de este túnel. Pero me acerco a mi madre.

Y veo, en mi vuelta, hacia mi madre, las densas aguas del sueño, aguas espesas yendo de uno a otro lado y pedazos de rosas vibrantes desparramadas por el piso, desmañadas. Recuerdos sutiles de un pasado, del pasado en que yo era de mi madre.

Mis pasos, encaminados hacia mi madre, reconocen antiguos desniveles y luchan por ver de hallar una manera, un atisbo de la antigua solidez. Del tiempo en que mi madre medraba en el mundo, en mi mundo solitario, sin sol.

Sé que me acerco a ella, más y más. Floto en el aire.

Sé que me acerco a mi madre. Los cristales de los ventanales estallan en mil pedazos imperceptibles y es preciso transponer aquéllos a pesar de la sangre que cubre el suelo de tirantes podridos. El instinto por el vuelo -algo que mi madre supo iriculcarme- me llama a hurgar entre la turbulenta vegetación de lo que queda del jardín.

Siento allí la presencia de mi madre, el olor de sus conjuros, el ruido burbujeante de sus calderos. Bebo sangre vegetal de unos de ellos. Sé que mi madre me invita. Aunque yo no pueda verla.

La savia no sabe como en aquellos años, mamá, te diría, en broma, si estuvieras conmigo, si el veneno que supe servirte ya hace años no hubiera sido tan infalible, mamá. La lluvia cae, mamá.

La lluvia cae mientras estoy buscando aquí, en el jardín raído, en el parque fantasmal, al filo del encuentro con mi madre; lo presiento.

La sangre de los árboles se ha mezclado con la lluvia, en un color que sólo da el otoño. El agua de la lluvia, el color, la sangre que pone el otoño, desbordan. Rebalsan el fétido vientre desnudo y abierto de vísceras de una gran rata moribunda entre los pastos. Tiene las pestañas larguísimas; tiene un temblor en ellas. No quiero verlas, mamá, no quiero.

Entonces, por fin, el enorme animal se vuelve en toda su gordura muerta, para mirarme, jamás vencido: tiene, tendrá siempre, los ojos fogosos y potentes de mi madre. Tiene las pestañas larguísimas; tiene un temblor en ellas. Este es mi puerto, mi madre de abrazo infinito, mi condenación: mi vuelta a buscar lo que sé que siempre terminé de encontrar, en esos ojos. Por los laberínticos corredores de la noche.

Y yo otra vez, ya de nuevo encaminado, yo vuelvo hacia mi madre. Hacia su insistencia maternal, que me busca y que me llama.

PENSAMIENTOS DE ADELA EN TANDIL

Estos pensamientos constituyen un hallazgo importantísimo, para el historiador y biógrafo, creador del futuro museo; los mismos fueron hallados en la localidad de Tandil. Descubrimiento reciente, por lo cual no aparece en la anterior enciclopedia de los bichos "Tixteres" ni de los consejos del "Retrato de un Albañil Adolescente" (Remitirse en ambos casos a la biografía y bibliografía pertinente). La Bulina así nos concede una introducción al mundo mágico de lo hallado y redescubierto aunque ya dicho halla sido, acumula retina y tinta al ojo del turista bibliotecario.

- La vida es breve pero la codicia abunda!
- Cuando caminas hacia el parque, vuélvete!
- Cuando vuelves del parque olvídate!
- Cuando llegas al parque, piénsalo: los tres mandamientos del aseo personal.
- Al amanecer, aclarar la vida!
- La muerte nunca la toques!
- No se puede vivir con una mesa así!
- Se puede, a veces, ir al costado!



REGRESO

por SYLVIA IPARRAGUIRRE

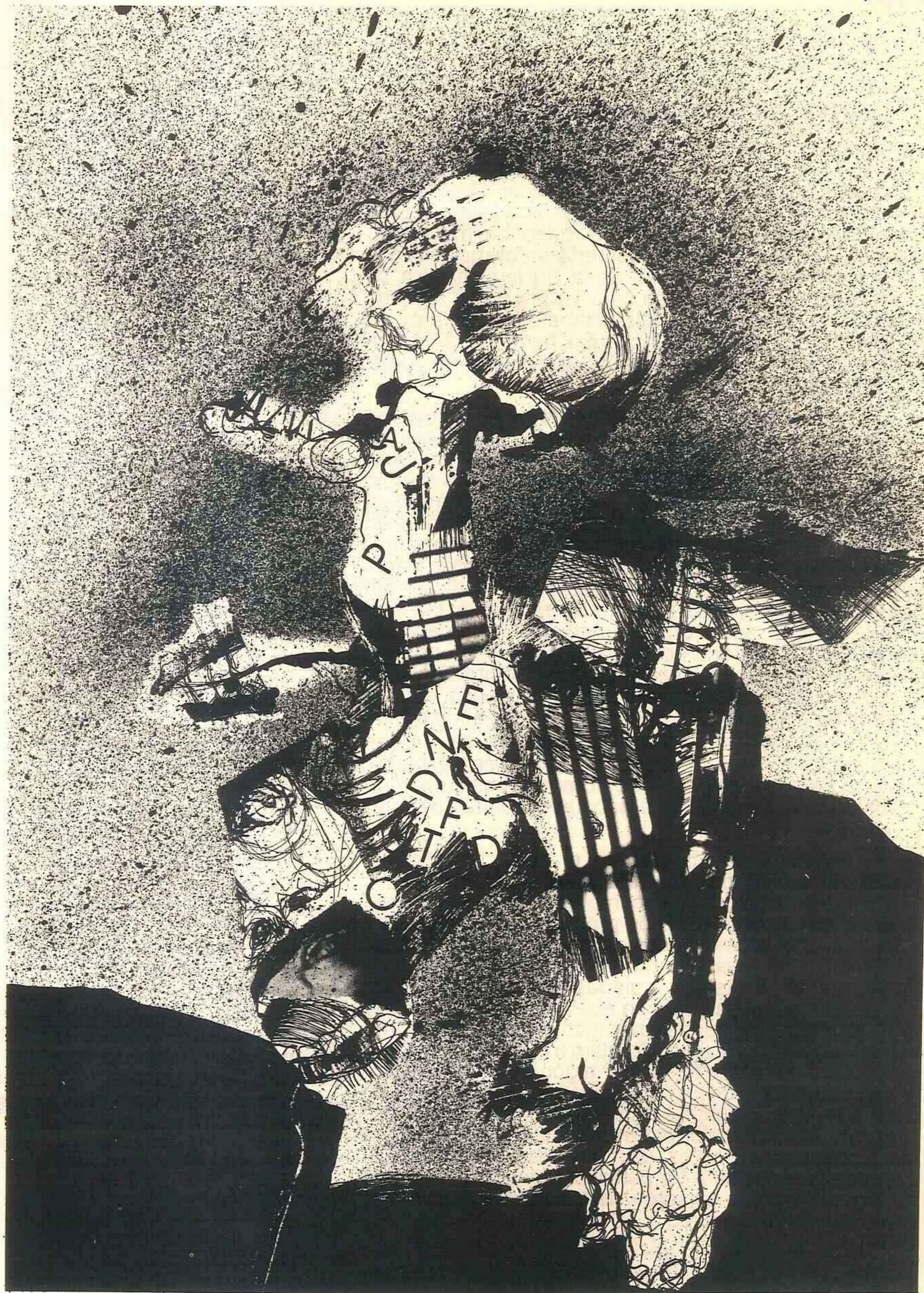


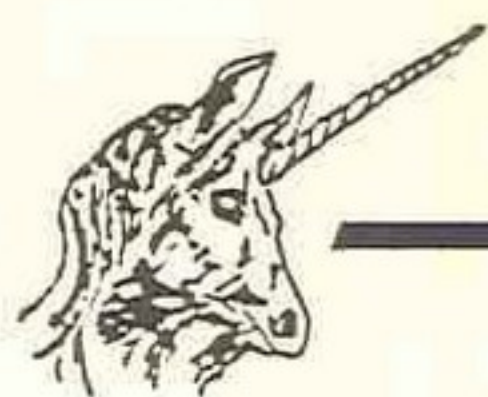
ilustración: ADRIANA SILVERA

¿Cómo explicar el tono de una voz que ha permanecido sin hablar diez mil siglos?

Leopoldo Lugones

Como una telaraña tenaz, la sensación de irrealidad no terminaba de diluirse alentada por interminables horas de vuelo y los flashes de los fotógrafos que perseguían entre gritos a algún pasajero famoso. Con paciencia de arqueólogo pasó trámites de aduana y esperó a que le entregaran su equipaje. Al fin, sin que nadie reparara en él, quién, por otra parte, iba a reparar en un hombre viejo de aspecto cansado que volvía del atronador silencio de la meseta de Kavir - caminó hacia las grandes puertas encristaladas de la salida.

Miró la bóveda oscura del cielo y dejó que bajara hacia él la noche del Sur. En los últimos años, años de innumerables viajes, sus puntos de referencia al llegar a su país no se ligaban a personas o lugares. Desprendiéndose de lo más inmediato, sus ojos buscaban las estrellas y era allí donde encontraba el lugar familiar, en las constelaciones de la infancia. Oyó pasos y distinguió la silueta inconfundible de Weber. Intercambiaron saludos y las preguntas necesariamente triviales sobre el viaje y la excavación. Oyó sus propias respuestas que intentaban no ser



desanimadas. Por fin se lo dijo: no había nada importante, nada que no pudiera esperar hasta el lunes en el laboratorio. No había sido un fracaso, todo lo contrario; había recogido datos muy valiosos, pero lo que realmente había ido a buscar, no. En el automóvil de Weber, mientras contaba parte de esos meses en el desierto, se encontró preguntándose si sabía en realidad qué había ido a buscar. Más aún: si, en definitiva, había algo que buscar. ¿Lo sabría alguna vez? Una cosa era segura: le quedaba muy poco tiempo. Se despidió de Weber repitiéndole que el lunes se verían en el laboratorio de la Universidad. En su casa, sacó la escasa ropa de la valija y ubicó algunos libros en los estantes. Todo estaba en orden a pesar de su prolongada ausencia. Su hermana se había ocupado de que la casa no pareciera un lugar abandonado.

Volver a los orígenes del lenguaje. Dicho así, puesto así en una seca frase en su mente, era un disparate. Pero desde hacía seis meses las hipótesis más inverosímiles parecían posibles. En este mismo viaje a Kavir-Kuh, restos fósiles atestiguaban el crecimiento incesante del cráneo homínido durante un período de casi un millón de años, lo que implicaba el desarrollo de un cerebro mayor, más complejo, adaptado a las nuevas necesidades evolutivas. Sin embargo, entre estos restos dispersos en el planeta, ocultos Dios sabía dónde, mediante los cuales se podía armar el rompecabezas del homo de postura erecta y mandíbula libre, entre ese hombre listo para hablar y los sistemas de gritos de los gibones, entre la transmisión genética y lo transmitido por aprendizaje, ¿dónde estaba el puente? En algún punto de esa inmensa noche que se extendía por más de medio millón de años, un primer hombre había articulado un sonido cuyo sentido había sido desentrañado por otro hombre.

Permaneció absorto en el sillón, mirando la enorme biblioteca. Su vida entera, su trabajo, le parecieron de pronto una completa y total locura. Eran sus años iniciales llenos de premios y doctorados en las mayores universidades del mundo los que todavía sostenían su prestigio y lo hacían -¿hasta cuando?- respetable. Sensatos colegas habían tratado de desanimarlo; si se insistía en esa línea en poco tiempo se lograba una dudosa reputación científica. Cómo explicarles la certeza, sin fundamento racional alguno, de que él se encontraba, por algún motivo imposible de esclarecer o de justificar ante los demás, cerca de aquello que buscaba. Y que esta certeza se había acentuado con el correr de los años. ¿Y si todo fuera un problema de vejez? En ese caso, su búsqueda quedaría reducida a un patético asunto de senilidad. Con esfuerzo se levantó y fue al dormitorio. Se tiró vestido sobre la cama.

Al amanecer estaba despierto. Calentó café y lo tomó en la cocina. Decidió afeitarse y ducharse para estar presentable antes de la visita a casa de su hermana. Se enfrentó al espejo. Hacía años que su cara adoptaba un ligero aire de decepción o, tal vez, de pura y simple resignación cada vez que lo miraba. Hoy se veía como si la mandíbula no le respondiera del todo. Le hizo gracia esta ocurrencia y sonrió; la sonrisa se vio como una mueca dolorida. Buscó la crema de afeitar. En el espejo, su cara pasó de la alarma al puro terror. Independientes de su voluntad, garganta y boca articularon con dificultad una palabra.

-Ishtar -y el sonido ronco repitió: -Ishtar.

Asperas sílabas rodaban por su boca, atropellándose como un puñado de piedras. Se sumergió en el humo denso que algún sacerdote hacía brotar del fuego en el templo subterráneo. Hundido en su rincón tembló ante la imagen de la diosa, pérfida y

vengativa, mientras la plegaria se alzaba retumbando como un trueno, rebotando en las paredes horriblemente oscuras y húmedas, metiéndose en sus oídos, recordándole a qué castigos estaban expuestos los simples e infelices mortales. El humo traía un olor espeso a resina que lo hacía parpadear, irritando los ojos enfermos y la garganta seca. Tocó el piso de piedra con la frente aterrada al tiempo que cuerpo y mente se llenaban del oscuro furor de Ishtar; de su boca salían con torpeza servil las palabras entrecortadas de la alabanza.

Sentado en el piso del baño, la palma de la mano rígida sostenía la crema de afeitar. Se incorporó con dificultad y quedó frente al espejo. Tenía los ojos anormalmente abiertos. Menos por curiosidad que por hábito profesional, fue al estudio y anotó fonéticamente las sílabas que recordaba o creía recordar haber pronunciado en esa especie de trance.

El mediodía en lo de su hermana pasó como un sueño. Las conversaciones de las que él sin proponérselo pero de forma inevitable era el centro, el pedido de anécdotas, de historias, lo aturdieron. En un momento se levantó y fue al baño. En el fondo de los ojos permanecía el estupor de esa mañana. ¿Se lo contaría a Weber? Pensaría lo que estaba pensando él en ese mismo momento. Que se estaba volviendo loco, o peor, que se estaba volviendo un viejo mitómano que se contaba a sí mismo historias y se las creía.

Al día siguiente, lunes, la Universidad había programado un informe al Comité Científico, un encuentro especial con alumnos avanzados y almuerzo con el Rector. Entre los jóvenes se sintió como una reliquia venerable, una especie de delicado fenómeno que podía citar lenguas muertas hacía milenios. Almorzaba con el rector y todavía no había decidido si decirle o no a Weber. Por la tarde se encontraría en el laboratorio. Sabía de antemano lo que diría; Weber era científico puro, de mente irreductiblemente cartesiana. Sin embargo, no podía albergar ni un ápice de suspicacia hacia él. Había sido un discípulo ejemplar. Hasta había cumplido el último de los requisitos, el de rebelarse de su tutela. Mantenía un agradecido respeto por lo que llamaba su "asombrosa erudición renacentista", pero esto no era suficiente para pedirle crédito. Weber consideraba que las oportunidades de constatar científicamente los pocos datos reales que se obtenían en ese campo eran tan insignificantes que no justificaban una dedicación tan apasionada como la suya. En el fondo pensaba, como seguramente muchos lo hacían, que debía retirarse. Decidió no decirle nada.

De algo estaba seguro; con los años no había perdido la capacidad de llevar adelante una conversación coherente mientras su mente se dedicaba de lleno a otra cosa. El Rector estaba encantado con sus anécdotas. Después del almuerzo fue al laboratorio.

Esa madrugada, se despertó enredado en las sábanas húmedas, en una cama en completo desorden. Le dolía horriblemente la cabeza. Aturdido, alcanzó a sentir como un golpe el prognatismo de su mandíbula. Una fuerza interior le mandaba la quijada hacía adelante en una monstruosa contractura que le hacía crujir los cartílagos. Jadeante en la oscuridad, con un clavo ardiente traspasándole las sienes, escuchó las toscas sílabas de una lengua desconocida; su propia garganta filtraba el aire ronco y áspero. Aferró el respaldo de la cama para no desmayarse. Pero la cama no existía. Se había abierto una gruta y una horda de hombres oscuros vociferaba alrededor de una vertiente de agua. En la resplandeciente boca de la gruta, siluetas escuálidas de mujeres y niños esperaban el resultado de la disputa bajo un sol enceguecedor. Adentro, en la



negra humedad, aleteaban los murciélagos; bajo sus pies, entre las piedras, latía, indiferente, el cauce. También él vociferaba y gesticulaba mostrando los dientes en el afán de imponer miedo a los otros. Los sonidos trepaban por su garganta sedienta y su lengua realizaba contorsiones inconcebibles para expresar la furia y la desesperada necesidad de posesión del agua.

Permaneció tirado en la cama de cualquier manera, sintiendo que un hilo grueso de sangre resbalaba desde su nariz hacia el cuello. No fue capaz de detenerlo. Tampoco fue capaz de saber cuánto tiempo duró lo que no sabía cómo denominar - alucinación, locura-. Cuando la luz del amanecer mostró la familiaridad del cuarto, logró levantarse. Tuvo miedo de mirarse en el espejo. Se lavó la cara y se sirvió café. Solamente después de tomarlo volvió al espejo. Manchas tumefactas violáceas y azules se extendían de las sienes hacia los pómulos dándole un terrible aspecto de dolor y enfermedad. Cuando las manos dejaron de temblar, tomó el teléfono y canceló todas sus obligaciones.

Finalmente, llamó a Weber. Le pidió que viniera a su casa esa noche; tenía algo muy importante que decirle. El tono de su voz alarmó a Weber, pero lo tranquilizó y le pidió que hiciera lo que le había pedido. Decidió ocuparse de algunas cosas; primero revisó concienzudamente todos los medicamentos que había tomado durante su último viaje. En especial, los componentes de unas cápsulas que le habían dado en el desierto como precaución para la fiebre intermitente que habían padecido todos y de la cual él se había librado. No encontró nada anormal. Después buscó la libreta donde había anotado las sílabas pronunciadas antes de perder la conciencia por primera vez, dos días atrás, sumergido en esas visiones inexplicables. Se sentó en el estudio, puso frente a sí el grabador y accionó la tecla para grabar. Allí estaba en signos el nombre de la diosa. No fue

necesaria demasiada búsqueda. Los signos coincidían: había articulado palabras, tal vez frases, en semítico oriental, la antigua lengua de la Mesopotamia. No significaba nada extraordinario. Conocía esa lengua. Lo que no podía explicar era que la había pronunciado como jamás podrían hacerlo ni él y ni sus colegas en cien años de práctica. La había pronunciado **cuatro mil años atrás**. Ahora, su voz de profesor en la cinta reproducía una cadena de sonidos pálidos, un calco de los signos escritos; un remedo sin vida, sin sangre, sin el aliento entrecortado de aquellas aterrorizadas sílabas. Con un estremecimiento recordó la noche anterior. Su pensamiento se movió con lenta cautela, como alguien en una habitación a oscuras en la que sospecha hay algo monstruoso. La explicación que encontró fue insensata. Miró el reloj. Weber no tardaría en llegar. Cuando apretó la tecla del grabador, la contorsión de su cara y su cuello, lo hicieron gritar.

Frente a él un horrible y mísero ser del principio de los tiempos aullaba y mostraba unos dientes agudos como de lobo; él también gesticulaba: lo enloquecían el olor a sangre cercana y la ansiedad salvaje de comunicárselo al otro. El hambre y el miedo de ir a buscar aquello solo, hacían temblar las oscuras fibras correosas de su cuerpo. En medio del páramo, sus caras se enfrentaban intentando algo sin nombre. Cuando el hambre y el miedo se hicieron intolerables, un hueco se abrió en su interior al nivel del plexo y una burbuja de fuego subió desde los pulmones elementales. Su garganta gritó, se hizo pedazos en un grito que tuvo una forma precisa, un grito que no volvería jamás a ser aullido y que seguía la dirección de su mano tendida en el aire y el grito preciso dijo por primera vez y para siempre *comida*. El otro a su vez extendió el brazo y su oscura garganta repitió la forma precisa del sonido que había salido de su boca y el sonido volvió a significar *comida* y las dos manos extendidas junto al grito ardiente que golpeaba en sus

Año 1 N° 2 Julio-Agosto 1992
VALOR \$ 1

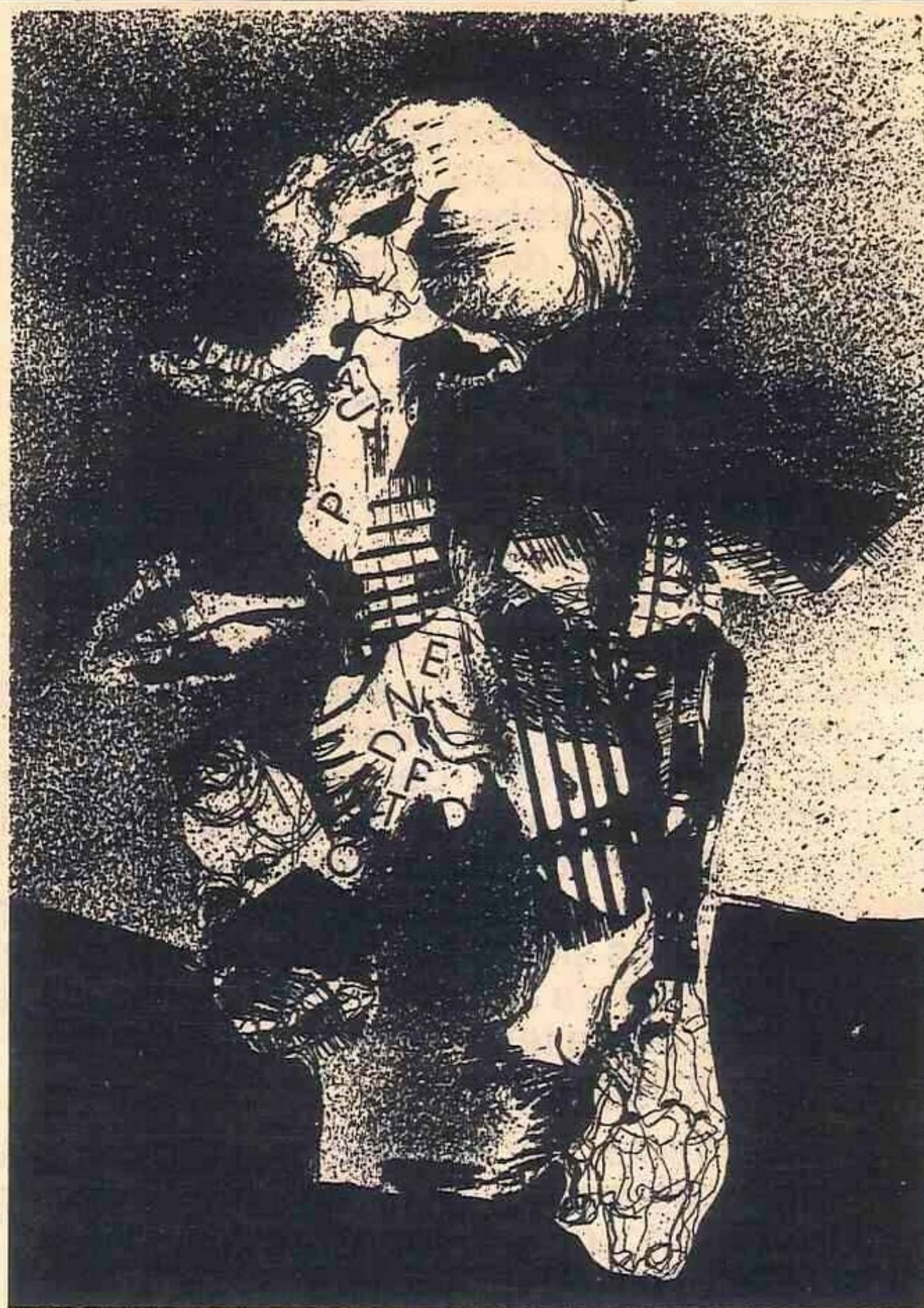
¡Ya salió!
INFLUENCIAS
desde el futuro

*La Revista que ampliará tu horizonte
de tiempo, espacio y cultura...*
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.abira.com.ar
Conseguila en tu librería amiga
o buscala en los kioscos.
Suscripciones en: BROWN 2420 8° C



paladares como el eco en una caverna, se unieron en sus fosas dilatadas por el olor a sangre; entonces corrieron repitiendo la más primitiva de las palabras. La oscuridad cayó, borrándolo todo.

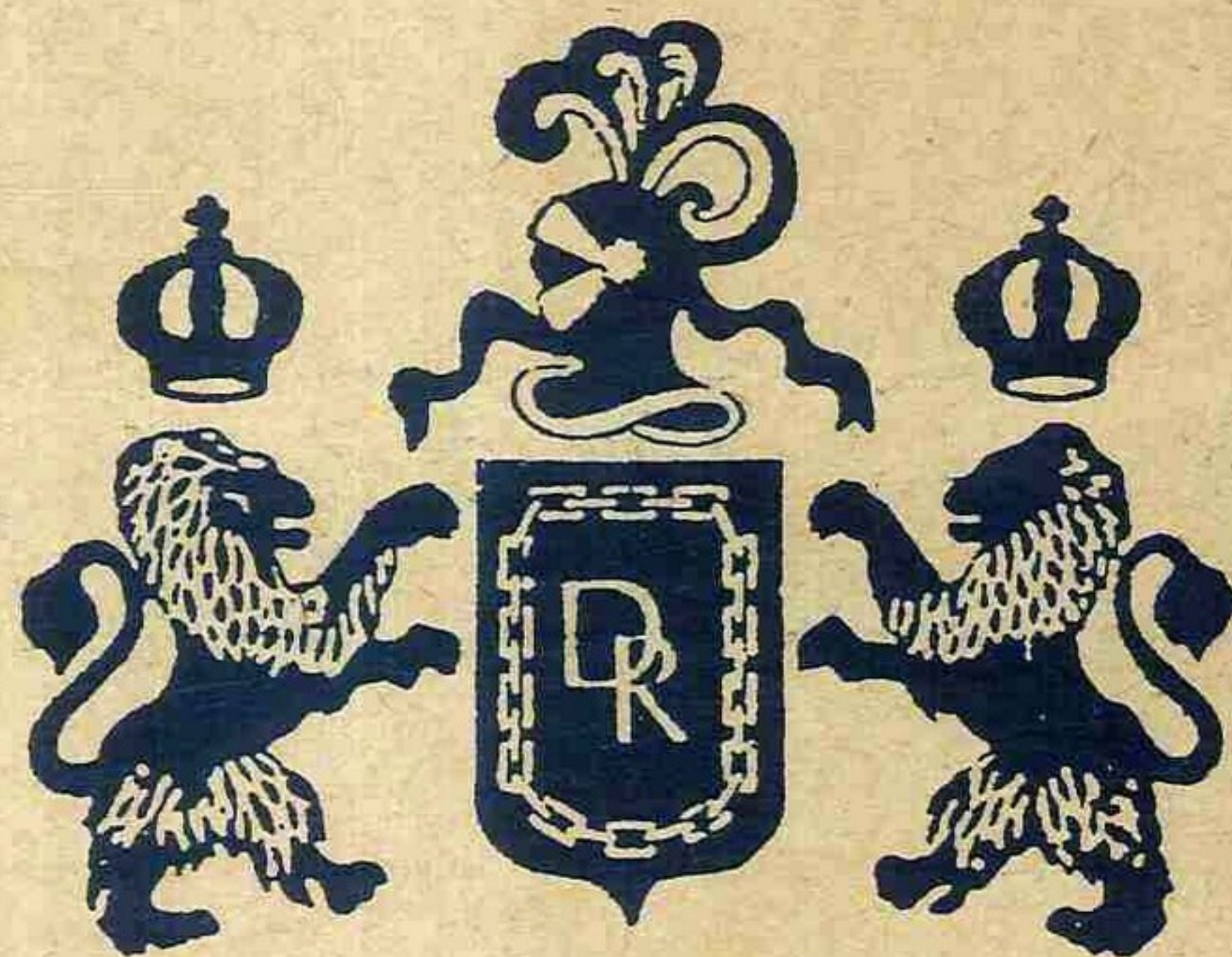
Cuando después del funeral, Weber se dispuso a escuchar en la soledad de su estudio lo que imaginó era un mensaje póstumo de su querido maestro -afectuosas recomendaciones, profesionales-, el horrible grito animal que se repetía monstruosamente entre jadeos y chillidos lo dejó aterrado. Más tranquilo volvió a hacer girar la cinta. La voz débil y cansada reproducía sílabas en alguna lengua mesopotámica. Después, el grito. Nítido y feroz, una y otra vez, como de un animal enloquecido. No se parecía a los gritos de un gibón; Weber no quiso interrogarse sobre esos sonidos incomprensibles. La cinta le pareció la prueba de lo que, desde hacía unos años, todos sospechaban. Como un homenaje a la memoria de su maestro, la destruyó.



MONOGRAFIAS-TESIS
DISEÑOS ESPECIALES
ASISTIDOS POR COMPUTACION

STROBEL 5219

TEL. 74-0627



Hotel Dos Reyes

★ ★ ★ ★

- * 132 habitaciones totalmente alfombradas.
- * TV color 20. con cable satelital.
- * Telefonía digital. DDI y DDN
- * Aire acondicionado FRIO/ CALOR
- * Desayuno brasileiro.
- * Salones.
- * Todo el confort a unos pasos del mar.

Av. COLON 2129
(7600) MAR DEL PLATA - ARGENTINA
Tel. 92714-90037-90383-90018-92207-33171
33173 Télex 39902 DVREY-ARG.
Fax 5423-92916

CENTRAL DE RESERVAS
25 de MAYO 640
(1002) BS. AS. ARGENTINA
Tel. 313-2918/2418/2518
Télex 28318 CONCOR AR
Fax 541-313-2818

LA MAGA

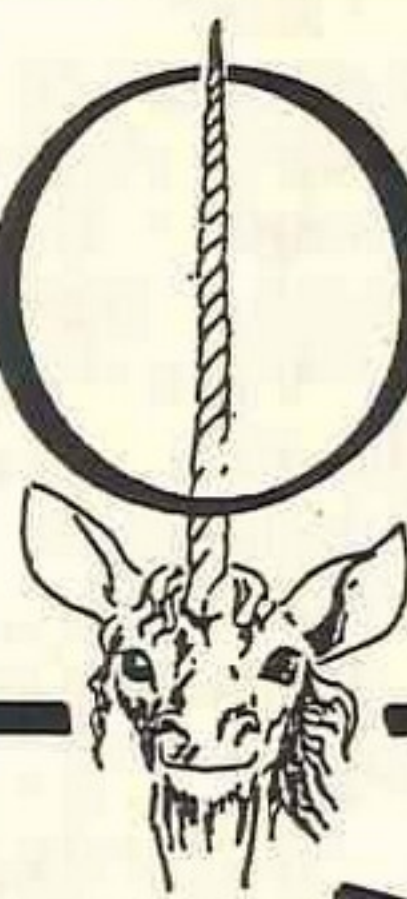
NOTICIAS DE CULTURA

TODOS LOS
MARTES
EN SU
QUIOSCO

DOSSIER
Revista literaria

UNICORNIO

año 1~nº 2



un caballo con suerte

En el año 1932, en la casa de Victoria Ocampo, Bioy Casares conoce a Borges; con éste en 1936 funda la revista Destiempo. En este mismo año conoce a Carlos Mastronardi. Con Jorge Luis Borges sostuvieron una amistad de interminables veredas, fatigando libros y potenciales argumentos que firmarían luego con los seudónimos de H. Bustos Domecq y B. Suarez Lynch. Con Carlos Mastronardi se encontrarían en Mar del Plata, en la hoy mítica Villa Victoria, con el ineludible destino de imaginar nuevas ficciones. Daniel Martino nos cuenta en esta develadora investigación un cuento inconcluso e inédito entre Bioy Casares y Borges; y los avatares de aquel encuentro con Mastronardi, donde los escritores tramaban la existencia de B. Irgen Lynch.

Es normal que el director de un asilo muera asustado por la historia
largo de Gabriel Gálvez; es aun más raro que los desconsolados
fueron públicamente ungido. Bien mirado, todo era extraño en aquel asunto
— hasta el lugar del crimen y la personalidad física de la víctima. El
primero era una isla incommuniada por el alegre arroyo
del Guadalupe, en los campos del
Sur; el segundo, un vasto caballero
holandés, el Dr. Preetorius, todo calvicie,
abdomen y antepasados verdes. Para que nada
faltó en este relato, hay también un tesoro
ni bien ni tarde de un terror batallado
que ya ni siquiera existía en las
cuando el Dr. Preetorius adquirió la
Isle del Terror, la antigua estación
Santana Rumney fue demolida
para hacer lugar al nuevo edificio
y no se encontró nada. Borges
hubo de cada vez de los
cuentos contradictorios. De un canto, al

Primera página del cuento del doctor Preetorius, con
ambas escrituras alternadas.

El joven

Bustos Domecq

la primera colaboración literaria entre
Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



A principios de 1990, el azar me deparó uno de esos hallazgos que, como las concéntricas muñecas rusas, simbolizan para Bioy la inagotable-variedad del universo. Examinaba, en busca de su precoz Iris y Margarita, parte de sus cuadernos juveniles, conservados hasta entonces en el Rincón Viejo, la estancia de los Bioy en Pardo; en su lugar, como uno de los hrönir de Tlön, creados a fuerza de convicciones, apareció el manuscrito del primer cuento, inconcluso y olvidado, de Honorio Bustos Domecq.

Amigos desde fines de 1931, Borges y Bioy Casares comenzaron a colaborar, según todo parece indicarnos, recién hacia 1936. Sobre este comienzo, las versiones difieren y se oponen: Borges sugiere un espontáneo acuerdo dominical; Bioy, un impulso deliberado y compartido. La versión de Borges es vagamente intemporal: un domingo antes del almuerzo, Bioy, el anfitrión, propone la escritura conjunta; Borges se resiste y luego cede; acaban escribiendo "aquel cuento", tal vez alguno de la serie de Isidro Parodi. La versión de Bioy merece un crédito mayor. Por un lado, es confirmada por todos los testimonios disponibles; por otro, es conocida la tendencia de Borges a acomodar la verdad histórica a la belleza literaria.^[1]

"En 1935 ó 36 -dice Bioy- fuimos a pasar una semana en una estancia, [el Rincón Viejo] en Pardo, con el propósito de escribir en colaboración un folleto comercial, aparentemente científico, sobre los méritos de un alimento, más o menos búlgaro. Hacía frío, la casa estaba en ruinas, no salíamos del comedor, en cuya chimenea crepitaban ramas de eucaliptos [...]. Intentamos también un soneto enumerativo, en cuyos tercetos no recuerdo cómo justificamos el verso los molinos, los ángeles, las eles

y proyectamos un cuento policial -las ideas eran de Borges- que trataba de un doctor Praetorius [sic], un alemán vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora) torturaba y mataba a niños. Este argumento, nunca escrito, es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq."^[2]

Aun esta versión, sin embargo, es insatisfactoria. Preciso e impreciso a la vez, Bioy recupera con seguridad las circunstancias, pero vacila en torno a la fecha y, no sin cierta razón, niega que el cuento haya sido escrito. En "Aprendizaje" (1981) y a lo largo de escritos y reportajes, se corrige y vuelve a corregirse: la fecha del encuentro, desdibujada por la distancia, oscila entre 1935 y 1937.^[3] Borges, a su vez, en uno de sus diálogos con Jean de Milleret, preguntado por su labor durante los años 1936-1937, asegura que "resulta difícil responder a este respecto porque no tengo ninguna idea de las fechas".^[4] Afortunadamente, disponemos ahora del folleto sobre la leche cuajada, de algunos de los versos del soneto y del cuento del doctor Preetorius; afortunadamente también, el cuaderno que contiene el cuento alberga una anotación marginal, mínima e indispensable, que prueba que Bioy escribía entonces "Los novios en

El cuento del Doctor Preetorius.*

Es [raro] anormal que el director de un asilo muera ensartado por la histórica lanza de Gabriel Coliqueo; es aún más raro que [sus] los desconsolados [pupilos] alumnos juren públicamente vengarlo. Bien mirado, todo era extraño en aquel [misterio] asunto -hasta el lugar del crimen y la personalidad jovial de la víctima. El primero era una isla incomunicada por el alegre arroyo del Gualicho, en los campos del Sur; el segundo, un vasto caballero holandés, el Dr. Preetorius, todo calvicie, abdomen y anteojos verdes. Para que nada falte en este relato, hay también un tesoro; si bien se trata de un tesoro [hipotético] ilusorio que ya ni siquiera existía en las [cavilaciones y en la avidez] esperanzas de los pobladores vecinos.

Cuando el Dr. Preetorius adquirió la Isla del Tesoro, la [antigua] vieja estancia de Santana Ramírez fue demolida para hacer lugar al nuevo edificio y no se encontró nada. [Hubo dos] Entonces hubo en cada vecino dos reacciones contradictorias: *desencanto*, al comprobar la ausencia definitiva de piezas de oro y de patacones de plata; alguna [alegría] maliciosa alegría, *al adivinar* la cólera secreta del comprador. El Dr. Preetorius era enfáticamente un no estanciero; la gente del pago era tan simple que no supo atribuirle [otro motivo] otra intención que [el de] la de [pose] hacerse dueño del tesoro. Se equivocaban con perfección: al [Dr. Te Preetorius] doctor Teófilo Preetorius no le interesaban las vacas Durham ni los opulentos arcones; *le interesaban los albañiles y los niños. Los albañiles, para construir un pulcro caserón de paredes blanqueadas y de precisos techos de teja que eran lavados cada lunes y cada viernes; los niños, para hospedarlos en él.* [De tarde en] Desaparecía quincenalmente en el tren mixto de las [13 y 1] catorce y un minuto, para volver cargado de animales vistosos, de paquetes rectangulares envueltos en papel madera y de niños famélicos y [sonrientes] azorados. Esas excursiones metódicas lo llevaban a Lanús Oeste, a los bajos de Berazategui, a Villa Luro, a las curtiembres de Campana, a los alrededores de los gasómetros y las quemas. Ahí recolectaba los pensionistas [del asilo] de la colonia El Recreo. "Aire, luz, música, vida eficiente: he aquí mis mejores colaboradores", solía exclamar el doctor con aire satisfecho y modesto. En efecto, los niños desnutridos que [al] parecían al principio corderos muertos o pequeños ancianos, no tardaban en sentir las influencias de ese ambiente cordial. Algún pedagogo local censuraba al doctor Preetorius porque los juegos parecían interesarle más que el estudio; éste admitía el reproche con bonhomía, [pero] agregando sonriente: "desdeñemos la vana erudición".

* En redonda, manuscrito de Bioy; en itálica, manuscrito de Borges. Entre [], variantes desechadas en la escritura.

tarjetas postales". Este cuento, que formaría parte de Luis Greve, muerto (1937), fue publicado por primera vez en el número 2 de la revista Destiempo, en noviembre de 1936. El cuaderno -y el folleto-, necesariamente anteriores, datan, así, del invierno de 1936.

El curioso folleto, que tiene el mérito cronológico de ser la primera publicación conjunta de Borges y Bioy, es un cuadernillo de veinte páginas in octavo. Su título -La leche cuajada de La Martona; Estudio dietético sobre las leches ácidas- preannuncia y acompaña el tono exaltado, publicitario e hiperbólico del opúsculo. No sin razón, Bioy observa que "a juzgar por sus frases, para nosotros, en aquel tiempo, escribir bien significaba escribir pomposamente".^[5]

"La leche cuajada-comienza, en prosa que el mismo Gracián no hubiera desdeñado- limpia el organismo del hombre; adentro de él, ensancha su vida. Los mayores arcanos suelen estar a nuestro alrededor; también algunas maravillas; la costumbre excusa la conciencia, miramos sin ver y, lo que es peor, creyendo que nada queda por ver y vamos a lo remoto, menos inalcanzable que lo inmediato, en busca de esfinges y de maravillas." De Elías Metchnikoff, eficaz descubridor de una fórmula para la preparación de la leche cuajada, se dice que "estuvo en el tributo de vidas que dio la humanidad para su fiesta horriblemente misteriosa del año 14", y no falta, entre pródigos ejemplos de la difusión universal del consumo de la leche

cuajada, la mock erudition: el testimonio más contundente -y falaz- es el de los longevos Petkof de Bulgaria, "once hermanos que rebasaron todos los 100 años", parientes apócrifos de algún militar de Shaw^[6] y paradigma de las bendiciones del producto.

Desconocemos los resultados de la campaña, pero no debieron ser adversos. El folleto fue reimpresso, quizá ese mismo año; Bioy escribió de inmediato un segundo, dedicado a las virtudes alimenticias del huevo.^[7]

Del soneto enumerativo y aliterado, decía Bioy en 1964, sólo habría sobrevivido un verso:

los molinos, los ángeles, las eles.

Felizmente se equivocaba. En diciembre de 1955, en la respuesta a un cuestionario de Isaac Wolberg, él mismo había citado, para nuestra fortuna, dos versos del soneto:

*los látigos, los ángeles, las eles
y la fuga lineal de los lebreles,*

y mucho después, en abril de 1991^[8], hablando otra vez de ese invierno, mágicamente volvió a su memoria un tercer verso:

la erudición de amplios anaqueles

y enseguida, no sin pudor, *la diarrea verde de los niños,* verso final que el lector hallará en el folleto sobre la leche cuajada.^[9]



El cuento -tres páginas de un pequeño cuaderno, escritas literalmente a dos manos-; aunque irónico y grotesco desde la primera frase, no anticipa al Bustos Domecq de la década del cuarenta ni a su declarado discípulo Suárez Lynch. Inevitablemente, en cambio, algo en sus detalles recuerda los relatos de la *Historia Universal de la Infamia* (1933-34). La muerte de Hákim, tintorero enmascarado de Merv, "atravesado con lanzas" o el "vasto abdomen" del "impostor inverosímil Tom Castro" -ejemplo del "vocabulario de la vastedad" borgesiano-^[10] serían los primeros y respectivos avatares del anormal asesinato de Preetorius y de su "vasto abdomen". (Años después, curiosamente, Bioy conservó la vastedad del protagonista, pero lo hizo alemán, porque no pudo dejar de asociarlo con el nazismo.^[11] ¿Cómo evitar, ante la evocación de su antónimo y complemento, la *Strafklonie* kafkiana?).

Por otra parte, como una de las *Crónicas* del Bustos Domecq maduro de los sesenta, el argumento proyectado y apenas esbozado parece encubrir una parodia, tal vez de las teorías pedagógicas de Jean-Jacques Rousseau. Probablemente no desmerecería el texto algún epígrafe como el fragmento que sigue, que tomo del Emilio:

Amad la infancia; favoreced sus juegos, sus deleites, su amable instinto [...]. ¿Por qué queréis impedir que disfruten los inocentes niños de esos fugaces momentos que tan rápidamente huyen y de bien tan precioso de que no sabrían abusar?"^[12]

Tres veces reaparece la figura del doctor Preetorius en la obra de sus autores: una en la de Bioy, otra en la de Borges, una tercera en la obra común.

En *La isla o del amor* (1950-1953), comedia inédita de Bioy Casares, un tal Praetorius, "caballero de edad madura, de proporciones vastas, cortés, imperioso, con impermeable", final e imprevisiblemente inescrupuloso, resulta ser miembro de una sociedad dedicada a "alterar favorablemente el destino de las personas que se hallan en situaciones desagradables".

En "Un arte abstracto", una de las compartidas *Crónicas* de Bustos Domecq (1967), "el flamenco u holandés Frans Praetorius" es el ideólogo de la cocina pura, cuyo "hoy clásico *Les Saveurs* [...]" enuncia los cinco sabores fundamentales: ácido, salado, insípido, amargo, dulce".

En el cuento "There are more Things" de Borges^[13], "un forastero, Max Preetorius", a quien se llama "el judezno", compra la Casa Colorada de Turdera pagando "el doble de la suma ofrecida por el mejor postor" y la adapta para una extraña e inefable presencia: hace que dos ayudantes la vacíen, trae un carpintero de Glew -los de Turdera le niegan sus servicios- y la amuebla de forma incomprensible. Cumplida su tarea, no tarda "en dejar el país".

"Las ideas -dice Bioy- eran de Borges", y, en efecto, su Preetorius tardío es el más respetuoso del origen y los fines de su prematuro modelo, tan oscuros para los vecinos del alegre arroyo del Gualicho

como para los vecinos de Turdera. En el invierno de 1936, Borges tenía 36 años, Bioy apenas 21: el lector comprenderá fácilmente que el cuento debía estar dominado por el estilo y las ideas de Borges. No es casual que este temprano Bustos Domecq no haya prosperado: una verdadera colaboración -que no es la del autor y su amanuense- sólo sería posible hacia fines de los '30, cuando Bioy alcanzara su madurez literaria y Borges, a su impulso, emprendiera sus primeros relatos fantásticos.

La preparación de la sección "Museo"^[14], destinada a la revista *Destiempo* -cuya dirección compartieron ambas mitades de su persona-, completó con nuevos ejemplos de *mock erudition*, en 1936 y 1937, la serie de colaboraciones del joven Bustos Domecq.^[15] Significativamente, reunía ya las dotes de narrador, de glosador de proyectos pseudocientíficos y de tenaz antologista. El Bustos Domecq que conocemos había nacido: sólo esperaba el definitivo desarrollo estilístico de sus padres para iniciar sus memorables parodias.

[1] Según Roberto Alifano (*Borges; Biografía verbal*, Barcelona, Plaza & Janes, 1988, p.111), Borges sostuvo que "el pasado es de arcilla, modifiquémoslo a nuestra conveniencia". Cf. con declaraciones de Bioy Casares a Orlando Barone en *Mercado* (Bs As), 14/8/80.

[2] "Libros y amistad" en A.B.C., *La otra aventura*, Buenos Aires, Galerna, 1968, pp.140-141.

[3] 1935 según *El Buho* (Buenos Aires), nº5, dic.1963; 1937 según *Libro Elegido* (Buenos Aires), nº32, feb.1979; 1937 según *Plural* (México D.F.), nº55, abr.1976; 1937 según su

"Autocronología" ["Chronology"], en *Review* (New York), nº15, otoño 1975, etc.

[4] JEAN DE MILLERET, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Caracas, Monte Avila, 1971, p.54.

[5] Bioy Casares a la hora de escribir, Barcelona, Tusquets, 1989, p.117.

[6] Véase *Arms and the Man*.

[7] A.BIOY CASARES, *El huevo en la alimentación*, Buenos Aires, La Martona, s.d. [1938 ca.].

[8] En conversación con el autor.

[9] "El ácido láctico fué utilizado eficazmente [...] en el tratamiento de la diarrea verde de los niños [...]" (*La Leche Cuajada de la Martona*, p.13).

[10] Véase A.M.BARRENECHEA, *La expresión de la irrealdad en la obra de Borges*, 3ª ed., Bs As, CEAL (Bibliotecas Universitarias), 1984, pp.19-23.

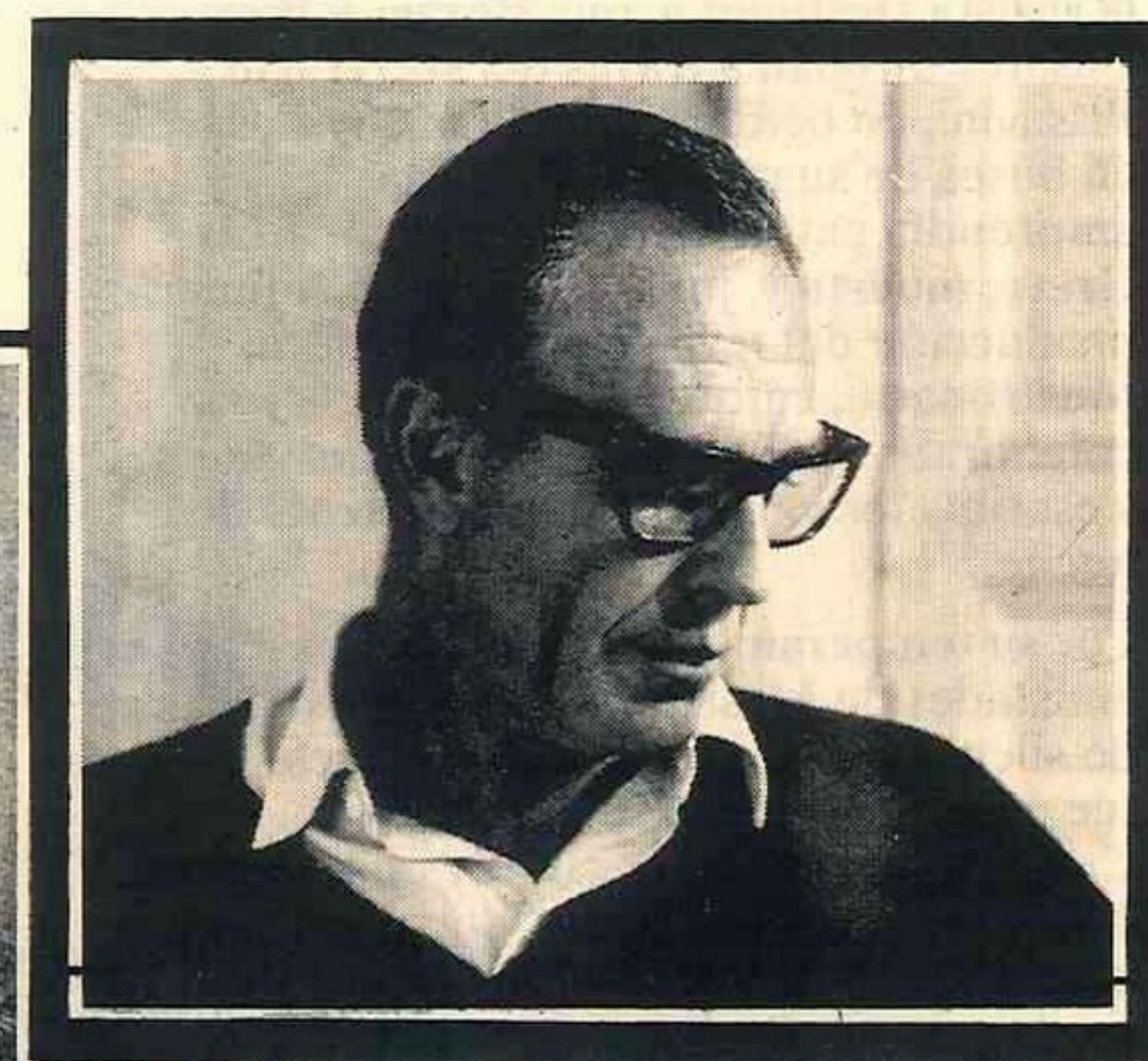
[11] "Evidentemente, era la época del nazismo". (Entrevista a Adolfo Bioy Casares de Odile Baron-Supervielle, en *Libération* (Paris), 14/10/84.

[12] Emilio, II. Traducción del Abate Marchena.

[13] Incluido en *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1975.

[14] Borges y Bioy reunieron dos series de fragmentos bajo el título común de "Museo"; la primera en *Destiempo* en los números 1 (oct.1936), 2 (nov.1936) y 3 (dic.1937); la segunda, en *Los Anales de Buenos Aires*, números 3 al 11 (marzo a diciembre de 1946). Esta última sería la base para la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (Buenos Aires, Raigal, 1955).

[15] El observador atento descubrirá en ella, fatalmente, sospechosos fragmentos de "J.A. Comenius" y de "Raquel María Adler". El segundo, como nos revela el propio Borges en uno de sus diálogos con Sábato (*Diálogos*, Bs As, Emecé, 1976, p.70) es de su autoría.





Cinco cartas conservan todo lo que sabemos de la única colaboración literaria entre Adolfo Bioy Casares y Carlos Mastronardi: un cuento policial, firmado con el seudónimo de "C. Irgen Lynch", escrito en Mar del Plata hacia comienzos de 1942.

Provenientes del epistolario entre Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Carlos Mastronardi, contemporáneas de la redacción del cuento, sólo permiten entreverlo *per speculum*. Atentas a los intereses de los corresponsales -no a los menos inmediatos del testimonio-, nos evitan el argumento y el estilo, que asumen conocidos. "No good letter -observó Lytton Strachey- was ever written to convey information".

Los nombres de algunos personajes, la mención ocasional de un episodio: demasiado poco para afirmar cómo fue; suficiente, quizá, para inferir, imitando al poeta de Aristóteles, cómo pudo ser, probable o necesariamente.

I. "Irgen Lynch"

Pasados los años y desvanecida su imagen en muchas memorias, quizás mi recuerdo sea la última forma de su vida.

C.MASTRONARDI, *Memorias de un provinciano*, p.136

Conviene comenzar nuestra modesta biografía de "C. Irgen Lynch" por la reunión de sus hipóstasis.^[1] El primer encuentro debió ocurrir, a través de la común amistad de Jorge Luis Borges,^[2] a mediados de 1936: No antes, porque Mastronardi no estaba en Buenos Aires;^[3] no después, porque uno de sus poemas fue incluido en la revista *Destiempo*, que Borges y Bioy Casares dirigían a través del secretario Pissavini, en octubre de 1936. Bioy Casares, en busca de su madurez literaria, emprendía entonces los cuentos de Luis Greve, muerto y, junto a Borges, la efímera producción del joven Bustos Domecq; Mastronardi, catorce años mayor, colaboraba en *El Diario*, de Buenos Aires, y escribía los versos de *Conocimiento de la noche*.^[4]

Por su temperamento reservado, las amistades de Mastronardi estaban hechas de silencios y de largas separaciones.^[5] No fue excepción la que lo unió a Bioy Casares: algunas fotografías y un reducido epistolario son los escasos documentos que la atestiguan.

Un epistolario supone o exige distancias. En aquellos años (la guerra vedaba Europa), Mar del Plata y Pardo eran las únicas ausencias de Bioy Casares; Mastronardi era tenazmente sedentario. Tal vez haya más cartas, anteriores, considerando que Bioy Casares pasó varias temporadas, de 1936 a 1940, en la estancia familiar, en Pardo. De existir, probablemente reflejaran, hacia 1938, los pormenores de la proyectada edición -con el sello *Destiempo*- de *La Rosa Infinita* de Mastronardi. Todas las que conservamos nos remiten al verano de 1942 y a Mar del Plata.

Desde 1941, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares recibieron en "Villa Silvina", su casa de Mar del Plata,^[6] a Borges, a César Dabove, a Juan Rodolfo Wilcock, a Manuel Peyrou, finalmente a Mastronardi.

Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Carlos Mastronardi en «Villa Silvina». Mar del Plata, verano de 1942.



«C. Irgen Lynch»

una colaboración literaria entre Adolfo Bioy Casares y Carlos Mastronardi

En una carta de febrero de 1941, Borges había confiado a Bioy Casares el viaje inminente de Mastronardi "que marplateará el catorce o el trece". Mastronardi, menos previsible, no marplateó ese febrero y cuando resolvió hacerlo, hacia marzo, los Bioy no podían recibirlo. "Constantemente lo esperábamos- le escribió el 7 de marzo

Bioy Casares-. Lo mejor de las lecturas, los momentos literarios de las conversaciones, [...] avivaban la espera. Pero contra nuestros deseos, ya a lo último, usted nos hizo creer en otra constancia -su constancia en no venir". La carta concluía con una nueva invitación.

www.anhira.com.ar



Mastronardi decidió -debió- aceptar en 1942. Esta aceptación fue tan excepcional que en sus *Memorias* recuerda ese año como aquel "en que Gombrowicz me honró con su primer saludo, [...] envié a la revista *Sur* algunos comentarios bibliográficos y Bioy Casares me llevó al mar". [7] Según explica, "señalo este último hecho porque las playas no entraban en mis planes y habitualmente no salía de Buenos Aires". [8] Tras gestiones para una licencia en *El Diario* [9], viajó a mediados de marzo, llegó el 17 y permaneció hasta principios de abril. [10]

No es difícil imaginar que el arribo de Mastronardi, reservado y poco dispuesto al mar, exigiera el juguete literario. La presencia inmediata de Borges y el ejemplo de "Bustos Domecq" habrán sido, indudablemente, estímulos adicionales. Los Bioy habían recibido a Borges en febrero: ese mes, "Bustos Domecq" había terminado dos nuevos cuentos. [11] En la carta que anuncia su viaje, Mastronardi dice haber leído "con agrado continuo" "Las doce figuras del mundo" (aparecido en enero en la revista *Sur*) y agrega: "ya hablaremos largamente de Albert [i.e., el detective de "El jardín de senderos que se bifurcan" de Borges] y de Parodi"

Si estos impulsos propiciaron el cuento policial, otras razones, menos contingentes, lo justifican. Dentro de sus limitaciones, el género resulta particularmente adecuado para iniciar una colaboración: impone un mínimo de lógica y permite la censura en favor de la coherencia del relato. Por otra parte, una simple enumeración demuestra la presencia permanente y la importancia del género -el rigor constructivo, la necesidad que ordena cada detalle-, en esta etapa de la obra de Bioy Casares, desde las ficciones declaradamente sujetas a sus leyes hasta las organizadas sobre una arquitectura policial menos ostensible: *La navaja del muerto* (novela policial y fantástica, 1939); *El problema de la torre china* (novela policial y fantástica, 1939-40); *La invención de Morel* (1937-40); *Plan de evasión* (1941-5); los cuentos de *La trama celeste* (1942-8) -en especial "El perjurio de la nieve"-; las colaboraciones de "Bustos Domecq" -*Seis problemas para don Isidro Parodi* (1941-42); *Un modelo para la muerte* (1943-5)-; la novela *Los que aman, odian* (1946), compartida con Silvina Ocampo. [12] Mastronardi, aunque poeta maduro, era un narrador inexperto; Bioy Casares, en cambio, era el autor de *La invención de Morel* y escribía *Plan de evasión* desde mediados de 1941. Es razonable suponer que Mastronardi se dejara guiar en su elección por el más joven pero experimentado Bioy Casares.

Dos o tres semanas después, cuando Mastronardi regresó a Buenos Aires, el cuento estaba terminado. Ninguno confiaba, sin embargo, en los resultados obtenidos y en abril se expusieron mutuamente sus reservas:

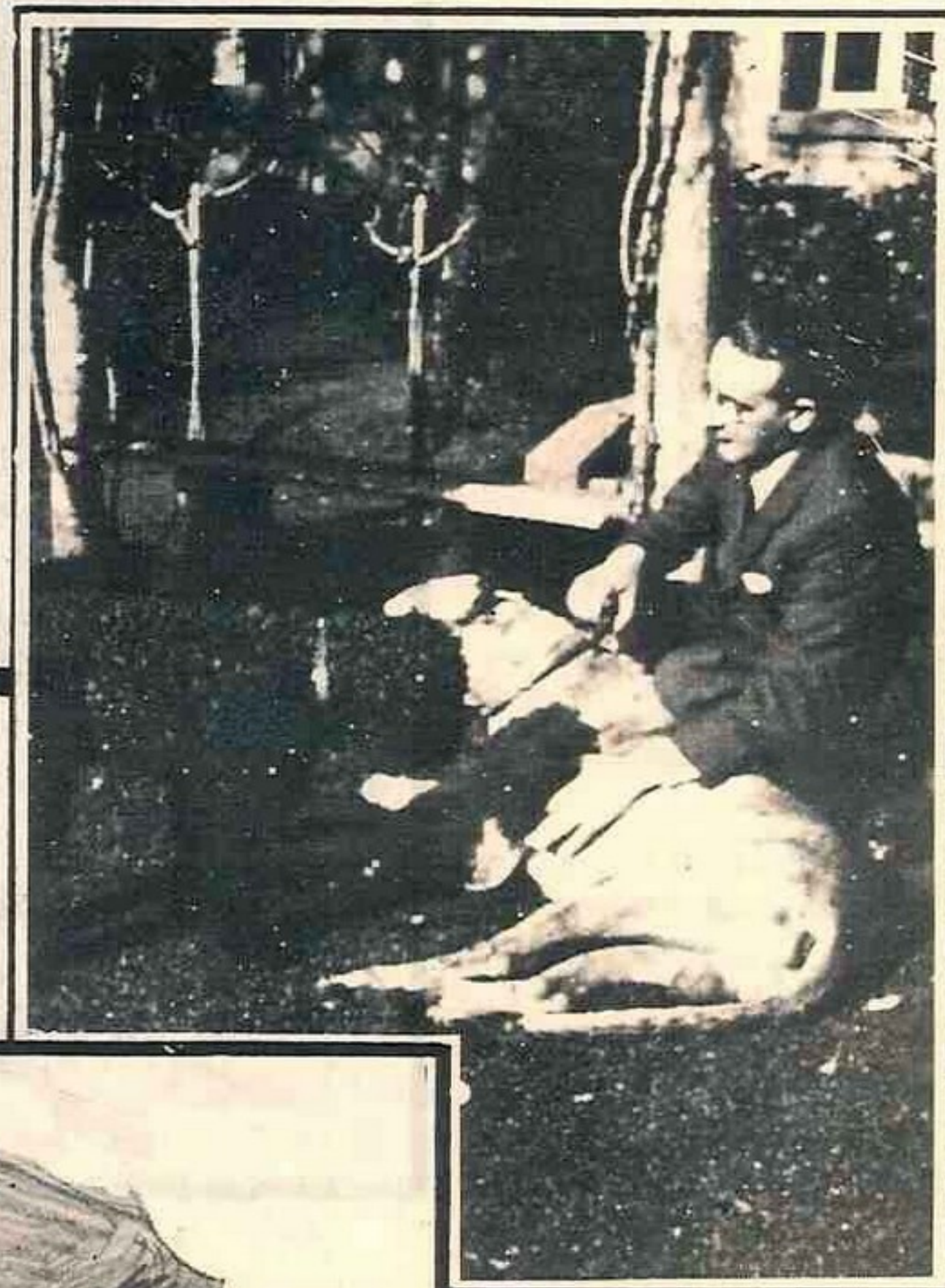
"No he revisado el cuento policial -dice Mastronardi, en una carta del 5 ó del 12-. Estoy un poco avergonzado de las frases por mí deslizadas. ¿Cree usted que podremos colaborar otra vez?"

argumento -excelente- se pierde un poco entre las bromas [...]. Espero para el invierno una fecunda y, para mí, agradabilísima, labor de Irgen Lynch".

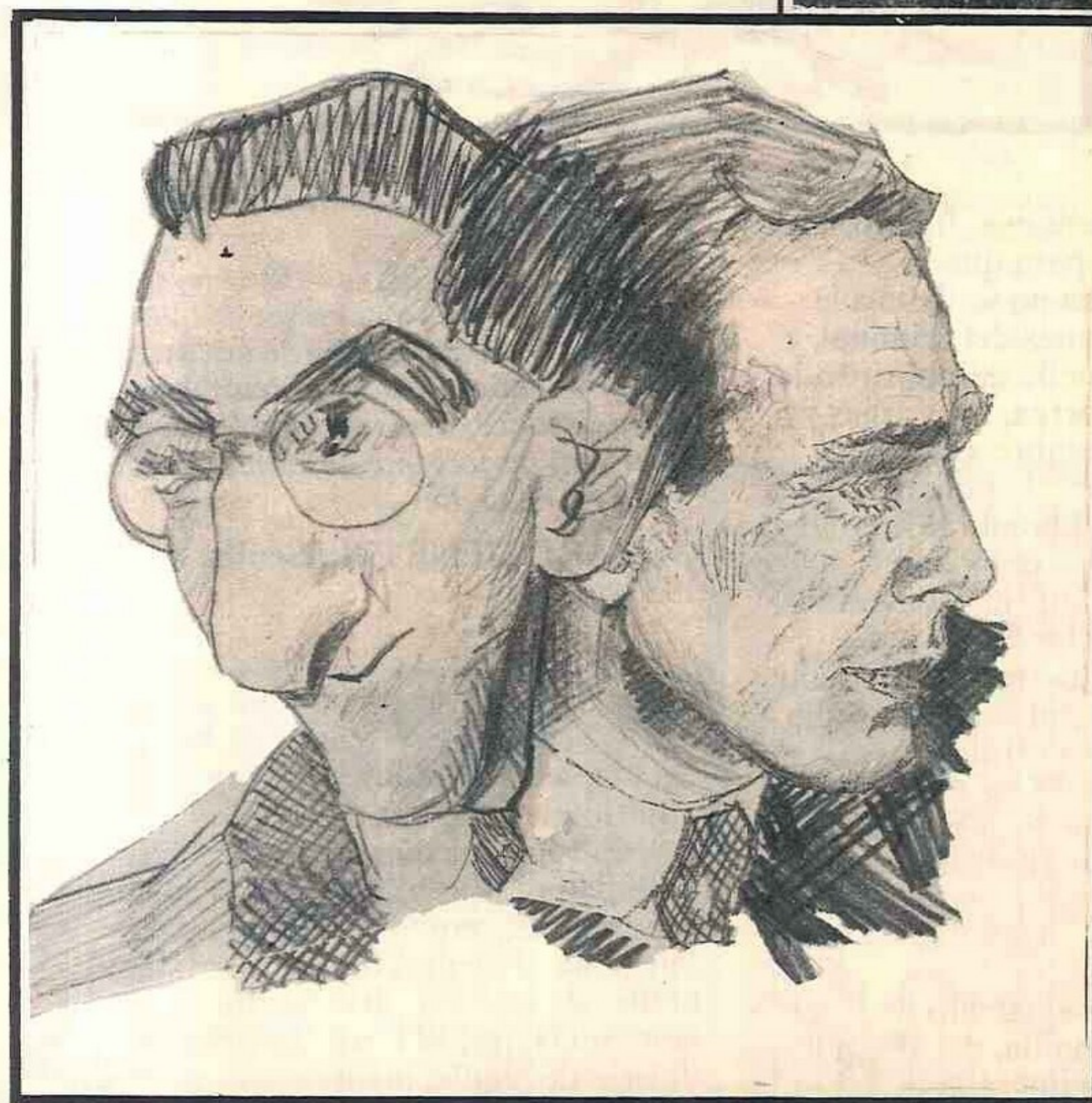
Estas dudas, vergüenzas y desánimos postergaron a "Irgen Lynch" hasta principios del año siguiente. Borges y Bioy Casares preparaban entonces una antología que sería publicada, tras una severa revisión, con el título de *Los mejores cuentos policiales*. Tres cartas prueban que Bioy Casares -con escaso entusiasmo y aparentemente sin el auxilio de Mastronardi- corrigió el cuento en Mar del Plata y envió una copia a Borges -en Buenos Aires- para su eventual inclusión en la antología. Las dos primeras son de Bioy Casares; la tercera, de Borges, que negocia en Buenos Aires con los editores.

"Te mando ahora -dice Bioy Casares en la primera, del 14 de febrero de 1943- el cuento de Irgen Lynch. Si puedes leerlo, verás que el argumento no es pésimo. Digo si puedes leerlo, porque está muy desagradablemente escrito, y porque tiene muchas correcciones manuscritas. Estas

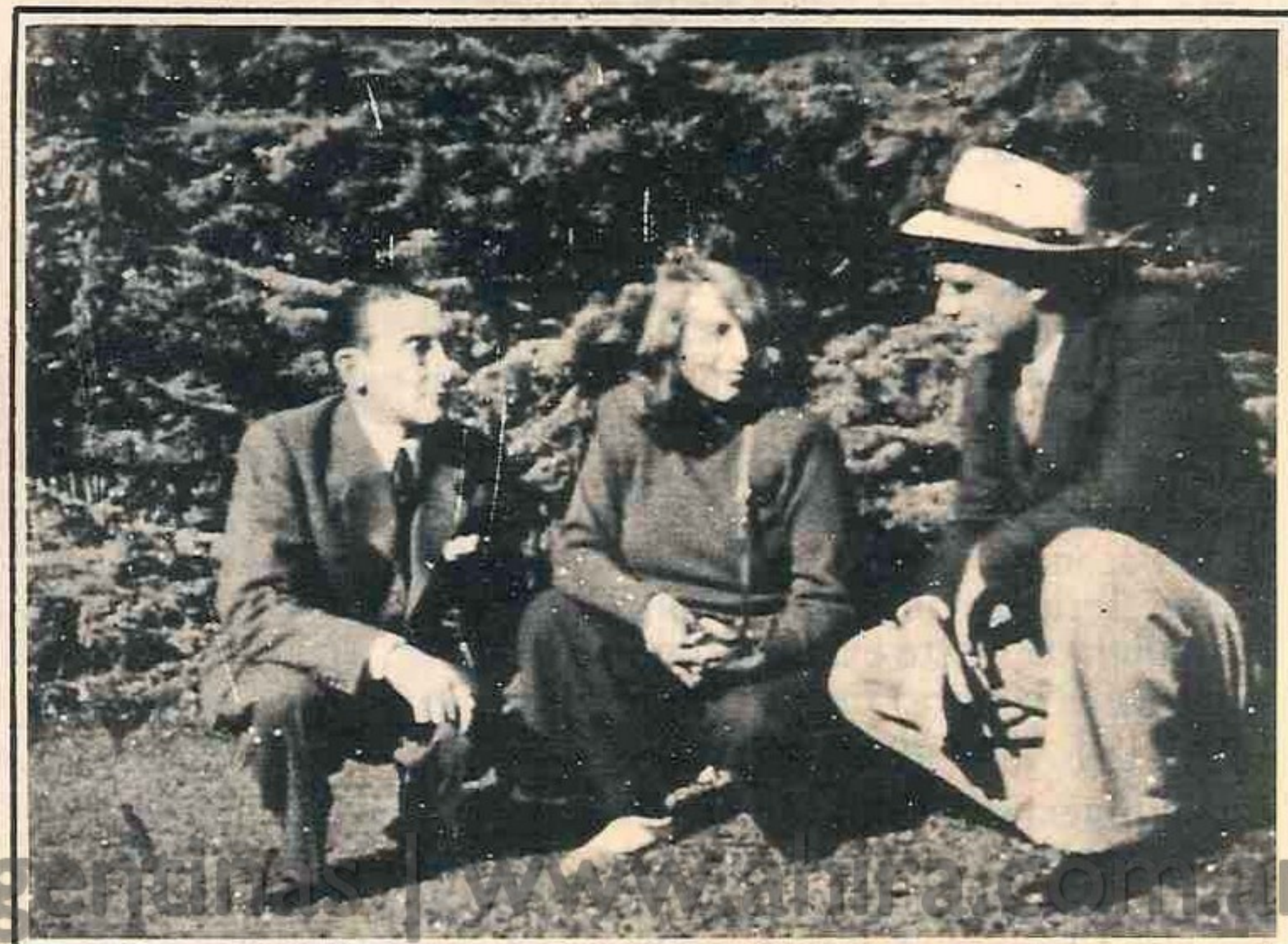
Mastronardi con Ajax y Luron, en «Villa Silvina». Mar del Plata, verano de



«C. Irgen Lynch» por Marina Vendramín y Fabián Lopardo



Carlos Mastronardi, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares en «La Silvina». Mar del Plata, verano de 1942.





generalmente son supresiones. Además, he agregado dos párrafos, para que la violación de la muchacha no se deba a la casualidad sino a los planes del criminal, y para que el detective pueda descubrir todo esto. Como había un Correa, un Vargas y un Fava, le cambié el nombre a Fava^[13]: le puse Topolián Chico (no "Topolián Viejo", porque el Oriental es un hombre de edad y no conviene que haya dos personajes viejos). No me atreví a suprimir los versos de la página 12, porque los hizo Mastronardi. Pero si te parece conveniente suprimirlos, suprimílos (tal vez tengas que modificar levemente los párrafos anteriores y siguientes). Te agradeceré todas las supresiones que hagas: todas las conversiones de frases periodísticas en frases normales".

"No te he mandado aún el cuento de Irgen Lynch -agrega en la segunda, del 16-, por ciertas dudas sobre la topografía de La Plata. Te escribo esto para evitarte inútiles ilusiones sobre su pérdida. [...] Si pasaras un mes aquí podríamos acabar el cuento de Tonio Le Fanu^[14] y escribir otro".

"He visto, el sábado -explica Borges el 15 de marzo-, a Radaelli: esta semana entregaremos la Antología, mejorada por tu excelente versión de Ellery Queen y agravada por algunas ineptias (quizá históricamente justificables) de Morrison, de la baronesa Orczy, etc. Entiendo que una misteriosa o inexistente comisión la examinará. En este examen (que no sé si llegará a la lectura) puede perecer Irgen Lynch [...]. Absit omen!"

La antología se publicó en diciembre: en su índice buscaremos vanamente a la baronesa Orczy, a Morrison y a Irgen Lynch". El cuento fue rechazado, quedó inédito y acabó por perderse.

II. El cuento

Antérieure à la naissance de l'oeuvre, la correspondance peut aussi témoigner d'une non-naissance: oeuvres avortées dont ne subsistent parfois que des traces indirectes, et quelques ébauches.

GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.344.

Las referencias al cuento contenidas en las cartas ocupan poco menos de una página. En lo que sigue enumeraremos las pocas seguridades que nos ofrecen y algunas de las suposiciones que creemos menos infundadas. Más allá de esas seguridades y suposiciones, como Virgilio ante el Paradiso, debemos detenernos: son los límites de este precario sustituto de la ignorancia, que el lector completará, por decirlo de alguna manera, a su arbitrio.

I. Las seguridades:

1. El cuento fue escrito en colaboración, en Mar del Plata, entre fines de marzo y comienzos de abril de 1942.
2. Fue firmado con el seudónimo común de "C.Irgen Lynch".
3. Una primera versión resultó insatisfactoria. Mastronardi recuerda con cierta vergüenza sus frases; Bioy Casares, el exceso de bromas.
4. Revisado a principios de 1943, se lo juzgó aceptablemente concluido a fines de febrero: en ese momento, una copia, con correcciones manuscritas, fue enviada a Borges, para su publicación en una versión primitiva de la antología *Los mejores cuentos policiales*.
5. Uno de sus episodios -el único que ha sobrevivido- consistía en la violación de una muchacha.

6. Había no menos de seis personajes: Correa, Vargas, Fava (luego Topolián Chico), el Oriental, un detective y una muchacha (quizá la víctima).

7. Transcurría total o parcialmente en la ciudad de La Plata.^[15]

8. En la página 12 había versos de Mastronardi, cuya supresión no afectaba el desarrollo de la historia.

9. Bioy Casares habla de "los planes del criminal": el crimen había sido cometido por una sola persona, con cierta premeditación.^[16]

II. Las suposiciones:

1. El tono del cuento era similar al de las ficciones policiales de Bioy Casares. Al reseñar en 1947 *Un modelo para la muerte*, que Borges y Bioy Casares escribirían entre 1943 y 1945, Mastronardi señala (recordando su propia colaboración?) que "las simétricas y finas concepciones de Borges han gravitado sobre Suárez Lynch" mientras que "sus procedimientos alusivos denotan el valioso influjo de Bioy Casares"^[17]. Diferencia así dos componentes bien definidos: el argumento -"las simétricas y finas concepciones"- que atribuye a Borges; el tono -"sus procedimientos alusivos"- que atribuye a Bioy Casares.

Una marcada unidad de tono -léase sucesivamente "El perjurio de la nieve",^[18] *Un modelo para la muerte*, los *Seis problemas* y *Los que aman, odian*- caracteriza las ficciones policiales de Bioy Casares. Descubrimos ese tono cuando escribe solo, cuando escribe con Borges o cuando escribe con Silvina Ocampo: es difícil creerlo ausente en su colaboración con Mastronardi.

2. El tono del cuento era paródico. "Las bromas", las "frases periodísticas", dicen las cartas, habrían sido la causa del fracaso del cuento: parece evidente que su tono era paródico. El uso de seudónimo (cuya función liberadora nos recuerda Bioy Casares^[19]) refuerza esta suposición. Su mismo origen descubre indudables afinidades, si no en la letra al menos en el espíritu, con los inmediatos cuentos de Parodi: a la manera de "H. Bustos Domecq", remite a las familias de los autores. Lynch es el apellido de la abuela materna de Bioy Casares; Irgen, el anagrama de Negri, apellido materno de Mastronardi.^[20]

3. Estaba escrito en primera persona. Siendo el tono paródico, sería razonable suponer que la narración estuviera hecha en primera persona. Por un lado, la primera persona, como explica el propio Bioy Casares, "introduce un nuevo personaje, el relator, que puede ser más o menos histriónico, y que permite ciertos juegos en la relación de la trama".^[21] Por otro, no contradiría la tendencia observable en sus narraciones de la época, generalmente paródicas, hechas siempre en primera persona.

4. Uno de sus personajes era escritor. Si esta lógica "del factor común" fuera consistente, deberíamos encontrar también el personaje escritor o vinculado a las letras habitual en las obras de Bioy Casares, aun en sus colaboraciones. Al mismo tiempo, por la presencia de los versos de la página 12 inferimos que parte del cuento aparecía en forma de carta, relación o informe: véanse los que Bioy Casares intercala en "El perjurio de la nieve".



5. La extensión del cuento no era inferior a las 15 ó 20 páginas, tamaño carta. El tamaño: es el de toda la correspondencia -mecanografiada- de Bioy Casares desde Mar del Plata. La extensión: Bioy Casares afirma que los versos de Mastronardi están en la página 12, lo que sugiere que no es la última (diría "la última página") ni una de las últimas (diría "al final del cuento"). Dado que pueden suprimirse sin menoscabo del relato, no deberían estar al final, que ofrecería la solución del crimen. Supondremos que, como mínimo, el cuento tendría unas 20 páginas tamaño carta, no menos de 4800 palabras (asumiendo unos treinta renglones por página y unas ocho palabras por renglón).

6. El argumento era de Mastronardi. Si es probable que el tono general del cuento revelara influencias de Bioy Casares, sin perjuicio de que Mastronardi aportara sus bromas (como Borges o Silvina Ocampo aportarían las suyas a sus respectivas colaboraciones, sin que el tono dejara de ser el de Bioy Casares), puede presumirse que el argumento fuera de Mastronardi.

En su carta del 25 de abril, Bioy Casares dice que no deben culpar al argumento, que es "excelente": si fuera propio, el elogio sería incomprensible, sobre todo cuando procura tranquilizar a Mastronardi acerca de su responsabilidad en el fracaso común. Nótese cómo lo valora ante un tercero -Borges.

Aceptando que fuera de Mastronardi, quisiéramos saber qué tipo de argumentos prefería. "Los más nobles efectos dramáticos -leemos en su estudio sobre Valéry- son aquellos que provienen de un tenso poderío, de un anhelo invisible que nos mueve hacia un objeto situado por encima o por debajo de nosotros. [...] Suele interesarnos el hombre digno y piadoso que una vez descende hasta el crimen: otra es nuestra reacción ante el homicida reiterado, estadístico". [22]

Mastronardi no dejó cuentos ni novelas, sólo esbozos de historias en sus Cuadernos [23]. Se los revisará inútilmente en busca de argumentos similares -con excepción, tal vez, del "cuento de Aurelio Retamar", cuya trama es ajena a nuestros propósitos. Sus Memorias, sin embargo, refieren esta curiosa anécdota, que parece un ejemplo de los "nobles efectos dramáticos" que pondera:

("También [...] mantuve trato [hacia los años veinte] con un vecino que vivía [en el barrio de Belgrano] en una casita con jardín delantero. Desde el principio vi en él [...] a un buen criollo que andaba en la mala. Hombre de agradable apariencia, pero reconcentrado y taciturno, creo que no tenía más de cuarenta años, pero me parecía gastado por un secreto infortunio. Recuerdo sus facciones inteligentes y su voz un poco tenue, como dispuesta a la confidencia. Caminamos algunas veces bajo las estrellas. Lo sentía disponible, solitario, sin destino. Se hubiera dicho que en la holgura de la noche encontraba serenidad y consuelo. Me dijo que era uruguayo, pero que había vivido en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, donde estaba su mujer. Agregó que aún no había determinado la fecha de su regreso. En el curso de la conversación, que parecía tender a lo personal, para corresponderle de algún modo, le confíe que me gustaba el cultivo de las letras. Como quien vuelve a una preocupación invencible, se detuvo un

momento silencioso y después me dijo con dulzura: -Usted quiere ser escritor. Bueno: yo le voy a contar un argumento que puede serle útil. Pero hablaré otro día, porque aún me falta la parte final. Si llega a escribirlo, no olvide que nací en Cerro Largo.

Sus misteriosas palabras me dejaron perplejo. Dos meses después, mi apacible interlocutor mató a su mujer, sobre cuya conducta me llegaron versiones divergentes." [24]

Reconoceremos, esperanzados, afinidades con lo que sabemos del cuento -uno de los personajes se llama "el Oriental"; una mujer es violada, quizá asesinada; el crimen es premeditado; la historia transcurre en La Plata, es decir, en la provincia de Buenos Aires-. Mastronardi nos ha ahorrado felizmente la decepción del argumento detallado.

7. No hubo más de tres ejemplares: En su carta de abril de 1942, Mastronardi habla del cuento como si acabara de releerlo: seguramente tiene una copia. Como no sabía escribir a máquina [25] y la extensión del cuento no sería inferior a las veinte páginas, es improbable que haya hecho -a mano- copias adicionales.

Después de corregirlo en 1943, Bioy Casares pudo hacer un nuevo ejemplar por duplicado: uno para Borges, otro para sí. Sus excusas por las "abundantes correcciones manuscritas que dificultan la lectura" demuestran, por el contrario, que le envió su copia.

Habría habido, así, un original manuscrito y no más de dos copias mecanografiadas. La de Mastronardi, si no antes, habrá desaparecido en la dispersión de sus papeles, ocurrida a su muerte, en 1976. La de Borges, que fue de Bioy Casares, habrá integrado la carpeta que la "misteriosa o inexistente comisión editorial" examinó y expurgó para siempre.

Perdidas las únicas copias, buscado infructuosamente el manuscrito en Mar del Plata y Buenos Aires, el cuento sólo subsiste en el catálogo de algún moderno Thomas Browne.

III. Irgen Lynch revisitado

A diferencia de "Bustos Domecq", que después de un comienzo vacilante afirmó su existencia y escribió casi sin interrupciones durante más de tres décadas, "Irgen Lynch" resultó tan efímero como el impulso que lo había motivado. El estilo, no el argumento, parece haber sido el responsable.

Dado que hemos supuesto que su tono había recibido una fuerte influencia de Bioy Casares, el lector puede preguntarse -recordándolo presente en su colaboración con Silvina Ocampo o en "Bustos Domecq"- por qué fracasó en "Irgen Lynch". La respuesta debe buscarse probablemente en los escritos respectivos de Borges, Silvina Ocampo y Mastronardi.

Toda colaboración que tienda hacia lo paródico encierra el riesgo permanente del private joke y del exceso; requiere, por tanto, un adecuado equilibrio entre los autores: "Cuando Bioy y yo escribimos [Un modelo para la muerte] -recuerda Borges-, resolvimos no volver a escribir más en ese estilo [...] porque el cuento es una serie de bromas sobre bromas de otras bromas, de

modo que habíamos llegado a una suerte de humorismo ridículo". [26] Unida al ánimo paródico de las ficciones policiales de Bioy Casares, la prosa de Mastronardi, con su peligrosa inclinación hacia las adjetivaciones inusitadas y hacia los hallazgos, dificultaba ese equilibrio y -quizá fatalmente- condenaba a "Irgen Lynch" al fracaso.

En una carta de 1958, ya sin la memoria de su nombre, Bioy Casares se permitió evocarlo lacónicamente con palabras que constituyen su esencia y su epitafio: "Con Mastronardi, hace años, escribí un cuento del que perdí la pista". [27]

NOTAS

[1] La biografía de Carlos Mastronardi, la menos conocida de las dos hipótesis, "pobre de hazañas y excentricidades" [S.YURKIEVICH, Carlos Mastronardi, Bs As, ECA, 1962, p.7], parece reducirse a sus libros: nacido en Gualeguay en 1900, deja Entre Ríos hacia 1920 para estudiar abogacía en Buenos Aires; abandona esos estudios; ejerce el periodismo; frecuenta las reuniones martinfierristas; publica poemas sujetos primero al "influjo barroco de Lugones" [J.L.BORGES, "Evocación de Carlos Mastronardi", en Clarín (Bs As), 17/4/86], luego a un ultraísmo moderado; regresa a Gualeguay en 1928; descubre a Valéry; se establece definitivamente en Buenos Aires en 1936, dedicado al periodismo; publica sus poemas maduros, de rigor clásico; los revisa incesantemente; muere en 1976. Véase S.YURKIEVICH, Op.cit., pp.7-41; C. MASTRONARDI, Memorias de un provinciano [en lo sucesivo M], Bs As, ECA, 1967, passim; la "evocación" de Borges citada y la de Bioy Casares [Bioy Casares a la hora de escribir, Barcelona, Tusquets, 1989, pp.122-123].

[2] "Conocí a Mastronardi [...] por intermedio de Borges" (Adolfo Bioy Casares, en ULLA, N., Aventuras de la imaginación; De la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares, Bs As, Corregidor, 1990, p.133).

[3] Mastronardi llegó a Buenos Aires en el otoño de 1936. Véase M, p.289.

[4] "Si no me equivoco, [Mastronardi] ya estaba escribiendo "Luz de provincia" cuando lo conocí" (Bioy Casares a la hora de escribir, p.122). Para sus años de periodista en El Diario, véase M, pp.289-305.

[5] "Con Mastronardi profesamos una curiosa amistad. Una amistad que no necesitó de la frecuencia: a veces pasamos un año sin vernos, pero no significaba una sombra en nuestro trato" (J.L.BORGES, "Evocación de Carlos Mastronardi"). Cf. F.SORRENTINO, Siete conversaciones con Jorge Luis Borges, Bs As, Casa Pardo, 1974, p.92: "El hecho es que yo puedo ver dos veces por año a Carlos Mastronardi y eso no empaña nuestra amistad en modo alguno". E.Sábato, que enumera los concurrentes a las comidas en casa de los Bioy, habla de la infaltable presencia de Borges, de Wilcock, de Bianco, de los Canto; de Mastronardi, en cambio, dice que iba sólo "a veces" ["Bianco en el recuerdo de Sábato", reportaje de O.H.Villordo, en La Nación (Bs As), 26/4/87].

[6] "Villa Silvina", antes "Villa Urquiza", en el barrio Los Troncos, fue adquirida por Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares en 1941. Véase R.O.COVA, "Historia de la casa" en Catálogo Expodec 1991; Villa Silvina, 1991, p.5.

[7] M, p.317.

[8] Op.cit., loc.cit.

[9] "Recibí el generoso telegrama de ustedes. Demoré la contestación para iniciar trámites de liberación en "El Diario" y poder enviarles precisiones sobre la fecha de mi viaje" (C.MASTRONARDI, Carta a Bioy Casares, de febrero de 1942).

[10] "El martes llegó Mastronardi y desde entonces hay buenos discursos (a pesar de mi



colaboración)" (Carta de Bioy Casares a César Dabove, del sábado 21 de marzo de 1942). Mastronardi publicaba en *El Diario*, con el seudónimo de "Luis Montiel" [Véase M, p.302] la sección "Estampas de la vida porteña". Esta sección no apareció desde el 19 de marzo hasta el 6 de abril de 1942, consecuencia probable de la licencia marplatense de Mastronardi. El 10 de abril, en la sección "Vida social" de *El Diario* (p.8, col.7) se publicó este curioso suelto anónimo: "En Villa Silvina, el señor Adolfo Bioy Casares y su esposa, doña Silvina Ocampo, ofrecieron un almuerzo en honor de la señora Ernestina Herrera y de don Guillermo Apollinaire. Brindó la demostración, con expresivas palabras, el doctor George Moore".

[11] "Las noches de Goliadkin", que terminaron el 5 y "El Dios de los toros", que terminaron el 22.

[12] Para una pequeña poética de estas obras remito al lector a los siguientes trabajos: (a) J.L.BORGES, *Reseña de Le Roman Policier* de R.Caillois, en *Sur* (Bs As), n°91, abr.1942, pp.56-57; (b) A. BIOY CASARES, *Reseña de El jardín de senderos que se bifurcan* de J.L.Borges, en *Sur* (Bs As), n°92, may.1942, pp.60-65; (c) J.L. BORGES y A.BIOY CASARES, "Presentación" de la colección *El Séptimo Círculo*, en *Repertorio bibliográfico EMECÉ*; Catálogo General Perpetuo, VII, Bs As, Emecé, 1946 ca.; (d) Encuesta publicada en *Vea y Lea* (Bs As), 22/12/49, a la que responden J.L.Borges, A. Bioy Casares, Silvina Ocampo y Manuel Peyrou; (e) C.MASTRONARDI, "Nuevas tendencias de la novela policial", en *Sur* (Bs As), n°171, en.1949, pp.76-81.

[13] Para el criterio de diferenciar claramente

entre sí a los personajes, típico de la estética de Bioy Casares, véase *Bioy Casares a la hora de escribir*, p.73: "Hay que distinguir un personaje de otro. Si uno se llama Eduardo, más vale que el otro no se llame Ricardo y la amiga, Bernarda".

[14] Es decir, *Un modelo para la muerte*, concluido en 1945 y publicado en 1946 con el seudónimo de "B.Suárez Lynch".

[15] La importancia de la topografía, ¿sugiere quizá desplazamientos a través de la ciudad? Alfredo Grieco me ha señalado la importancia de La Plata -ciudad de las diagonales- en un relato con persecuciones.

[16] Cf. H.HAYCRAFT, *Murder for Pleasure; The Life and Times of the Detective Story*, London, Peter Davies, 1942, p.254: "The unities of fictional detection demand a single principal criminal and a single principal detective."

[17] "Ingenio y fantasía se adunan en *Un modelo para la muerte*", en *El Diario* (Bs As), 10/2/47.

[18] "Sentimos presente [la influencia de "Bustos Domecq"] -escribió Mastronardi a propósito de *La trama celeste*- en "El perjurio de la nieve", vale decir, en el único cuento policial que integra el libro". [Reseña en *Sur* (Bs As), n°179, sept.1949, pp.72-75].

[19] "Un seudónimo, por transparente que sea, cumple una función liberadora. Y es el seudónimo de X; en principio, no hay motivo para suponer que las opiniones y el estilo de Y sean las opiniones y el estilo de X. Cuando firma Y, X [...] ya no es el autor cuidadoso de su prestigio: es un pensamiento sin más amo que la verdad, es un texto solo" ("Ensayistas ingleses", en *La otra aventura*, Bs As, Galerna, 1968, p.64).

[20] Carlos Mastronardi publicó con el nombre Carlos Mastronardi Negri sus poemas "Mañanas provinciales" en *Nosotros* (Bs As), n°193, jun.1925, pp.250-253. El mismo nombre aparece en una pequeña nota biográfica en su *Tierra amanecida*, Bs As, Editorial Latina, 1926, p.6. Para una genealogía detallada de Mastronardi véase UMBERTO CIANCIOLO, *Poética e poesia di Carlos Mastronardi*, Bs As, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, 1959, p.33.

[21] *Bioy Casares a la hora de escribir*, p.71.

[22] *Valéry o la infinitud del método*, Bs As, Raigal, 1954, p.28.

[23] Para sus esbozos de argumentos véase *Cuadernos de vivir y pensar* (1930-1970), Bs As, Academia Argentina de Letras, 1984, pp.132-3 ("el gaucho y el rancho"); pp.131-2 (un "pseudo-Perjurio de la nieve"); pp.158-9 ("cuento de Chico Rei"); p.162 ("cuento del erudito y los papeles"); pp.162-4 ("cuento de Aurelio Retamar").

[24] M, 196-197.

[25] En 1942-3, Mastronardi no sabía escribir a máquina. Como recuerda en M, p.305, fue "uno de los últimos en adoptar la máquina de escribir" en la redacción de *El Diario*.

[26] F.SORRENTINO, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Bs As, Casa Pardo, 1973, p.101.

[27] Carta a H.Prieto, abril de 1958.

DANIEL MARTINO

Nació en Buenos Aires en 1961.

Licenciado en Administración (UBA, 1984)

Beca NCR 1986 para

Estudiantes avanzados.

Beca SADE-SACCIFIM 1986 para desarrollo Profesional.

Completa sus Licenciaturas en Historia y en Economía.

Desde 1986 estudia la obra de Adolfo Bioy Casares.

Publicó *ABC de Adolfo Bioy Casares* (dos ediciones: Emecé, 1989 y Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991) y una edición crítica de *La invención de Morel* (Emecé, 1991).



En 1991 fue Comisario del Premio Cervantes: Editó el *Album* dedicado a Adolfo Bioy Casares y organizó conferencias y exposiciones en Madrid.

Sus artículos fueron publicados en *La Nación*

(Buenos Aires), *Diario 16* (Madrid) y *O Estado de Sao Paulo*.

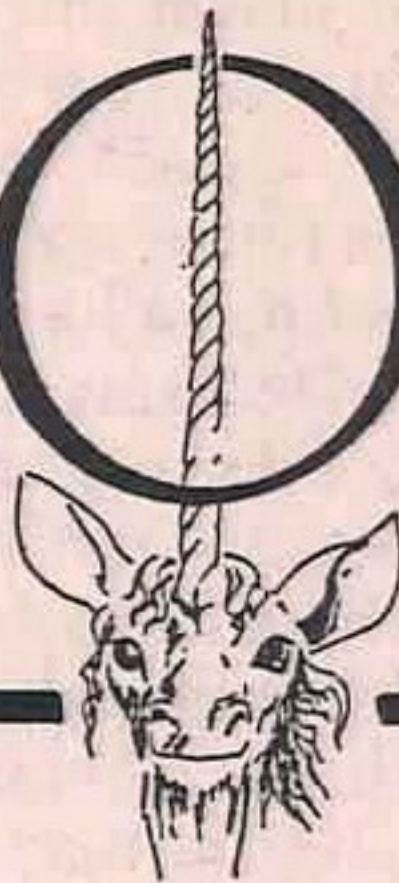
Actualmente revisa una *Bibliografía razonada* de la obra de Bioy Casares y prepara, entre cosas, una edición de los poemas completos de Silvina Ocampo.

"Irgen Lynch: Una colaboración inédita de Adolfo Bioy Casares" fue presentado en las jornadas de Homenaje a A.B.C. organizadas por el ICI de Montevideo y la Academia Nacional de Letras de Uruguay en agosto de 1991.

DO&LEP
Revista literaria

UNICORNIO

año 1~nº 2



un caballo con suerte

LA NARRATIVA EROTICA

Literatura y sexualidad

La escritura de la sexualidad y la sexualidad de la escritura recorren, en este estudio, siglos de historia: incluyendo a el ineludible Sade, pasando por autores de principio de siglo como Lawrence, Apollinaire, Anaïs Nin, Miller y Bataille, hasta nuestras escritoras Steimberg, Mercado y Torres Molina; Cristina Piña va siguiendo los cursos y sutiles fronteras entre la literatura erótica, la obscena y la pornográfica.





...del deseo que no tiene historia, ni fisiología; sólo comparable a las palabras y al texto que se organizan y desorganizan en un juego permanente y eterno, sin final.

TUNUNA MERCADO

Si atendemos a la singular cantidad de textos literarios que hoy en día toman como centro de su representación la experiencia sexual, así como los que reflexionan, no sólo sobre la sexualidad sino sobre la literatura erótica misma, podríamos engañarnos pensando que la atención artística y reflexiva a la sexualidad es un fenómeno propio de nuestra época, a partir del cual nos diferenciaríamos radicalmente de los períodos anteriores. Nada más erróneo, sin embargo, en tanto literatura erótica ha existido, dentro de la tradición occidental, desde el mundo griego, desarrollándose como una corriente paralela y con diversos grados de clandestinidad respecto de la literatura centrada en otras experiencias humanas.

Sin embargo, lo que sí aparece como específico de nuestra época es una transformación del estatuto conferido a dicho tipo de textos, así como la nueva clase de legitimidad reclamada para ellos, tanto por parte de los escritores como de los pensadores y críticos que de ellos se han ocupado y se ocupan. Para que dicha transformación resulte perceptible, es preciso que hagamos algunas consideraciones históricas.

Tanto en el mundo grecolatino como en el medieval y el renacentista la representación literaria de la sexualidad estaba libre de la censura y la prohibición contra la cual tuvieron que luchar los escritores de fines del siglo XIX y principios del XX, instaurada desde fines del siglo XVIII. En efecto, si bien en el mundo grecolatino no se la admitía dentro del género noble - que incluía la epopeya y la tragedia -, ocupaba un lugar en el género familiar, junto con la comedia, el cuento y la poesía elegíaca, satírica y epigramática, y sus cultores tenían una legitimidad y reconocimiento similares a los de quienes se consagraban al cultivo de otros géneros, cuando no transitaban de uno a otro, pensemos, si no, en Ovidio, Petronio, Apuleyo, Marcial y Juvenal.

De igual forma, en la Edad Media y el Renacimiento el erotismo impregna tanto la lírica en lengua romance y en latín como las farsas, los cuentos, las novelas, y los diálogos, configurando una tradición cómica-seria que recoge nombres como Boccaccio, Aretino, Rabelais, Brantôme, Ronsard y tantos otros.

En rigor, como lo señala Alexandrian en su *Historia de la Literatura Erótica*¹ - libro utilísimo desde

el punto de vista de la enorme información que maneja, pero singularmente pobre desde el punto de vista teórico-crítico y, en otro sentido, de un abrumador y casi cómico machismo -, la represión a la literatura erótica comenzó a hacerse efectiva a partir de la Reforma del Siglo XVII, en la atmósfera de las guerras entre católicos y protestantes. A partir de ese momento, se produce un lento pero progresivo avance del puritanismo en las costumbres y, a partir de 1623 en Francia, consolidándose con mayor fuerza en 1682, se inicia el ataque y la censura de los libros eróticos. Pero, es preciso señalarlo, durante dicho período la censura es ante todo de tipo político-religiosa más que relativa a la exhibición de la sexualidad, por lo cual muchos libros "galantes" la sortean, salvo que ataquen - como es bastante común en los libelos anticlericales - a la institución eclesiástica o a figuras de la corte. Así, sólo a fines del Siglo XVII la represión se apoya concretamente en premisas morales. Una censura que, si bien se consolida en Italia durante ese siglo por motivos eminentemente religiosos y opera desde mucho antes en España, en virtud de la vigilancia de la Inquisición -cuya existencia prácticamente anuló toda producción erótica en lengua castellana hasta fecha tan tardía como 1870, momento en que se escribe *Travesuras del amor*, primera novela pornográfica española-, sólo se hace efectiva a fines del Siglo XVIII en Inglaterra, merced a edicto de 1797 del rey Jorge III.

Ahora bien, esta prohibición de base político-religiosa que, a partir de mediados del Siglo XVIII se va extendiendo por los países europeos hasta consolidarse definitivamente a fines del Siglo XVIII y principios del XIX, tiene un doble efecto cuyo análisis puede permitirnos recortar la especificidad de la literatura erótica en el siglo XX, así como aproximarnos a una explicación del porqué del sinnúmero de discursos explicativos, justificativos y categorizadores que respecto de ella se han generado.

Ante todo, la remisión de los libros centrados en la experiencia sexual al nivel de lo clandestino y lo prohibido, si por un lado multiplica su producción -en un

fenómeno que le da la razón a Michel Foucault en su interpretación del poder como una instancia que no sólo reprime sino que incita la producción discursiva y de prácticas concretas, ya que el siglo XIX es precisamente el siglo del gran mercado inglés de literatura pornográfica y del desarrollo de la peculiar figura del coleccionista de *dirty books* -, por el otro afecta a su carácter literario mismo, así como a las condiciones y los sujetos de su producción. Porque al aislarse la representación del intercambio sexual como lo interdicto, las producciones que se opongan a tal censura se remitirán exclusivamente a la multiplicación de tales actos, dejando de lado el nivel estético de representación que tenían durante siglos anteriores; al ceñirse la demanda a un determinado y único contenido, correlativamente los productores se desplazarán del campo de los escritores incluidos dentro del sistema literario, al de los productores de *dirty books*, estableciéndose así una distinción que para nosotros tiene una vigencia singular pero que no rige para los textos eróticos anteriores: la que separa entre la *pornografía*, como producción diseñada sólo para despertar las sensaciones sexuales del consumidor y al margen de toda configuración estética (suerte de *afrodisiaco* escrito) y la *literatura erótica*, como producción que, en la escritura y a partir de cánones estéticos vigentes en el sistema literario, alude a la sexualidad.

Esta división, que se mantendrá hasta fines del siglo XIX y principios del XX y que arranca la sexualidad del campo de lo literario, reservándola, despojada de toda elaboración textual, para el circuito de la circulación clandestina entre coleccionistas, determina, a su vez, que no volvamos a encontrar prácticamente a ningún escritor integrado al sistema literario dentro del campo de producción de los libros clandestinos o prohibidos. Asimismo, y como consecuencia lógica, que la *literatura erótica* desaparezca según su configuración vigente hasta el siglo XVII. La sexualidad, en su inscripción literaria, se presenta exclusivamente como erotismo despojado de referencias carnales

«La represión a la literatura erótica comenzó a hacerse efectiva a partir de la Reforma del siglo XVII, en la atmósfera de las guerras entre católicos y protestantes.»

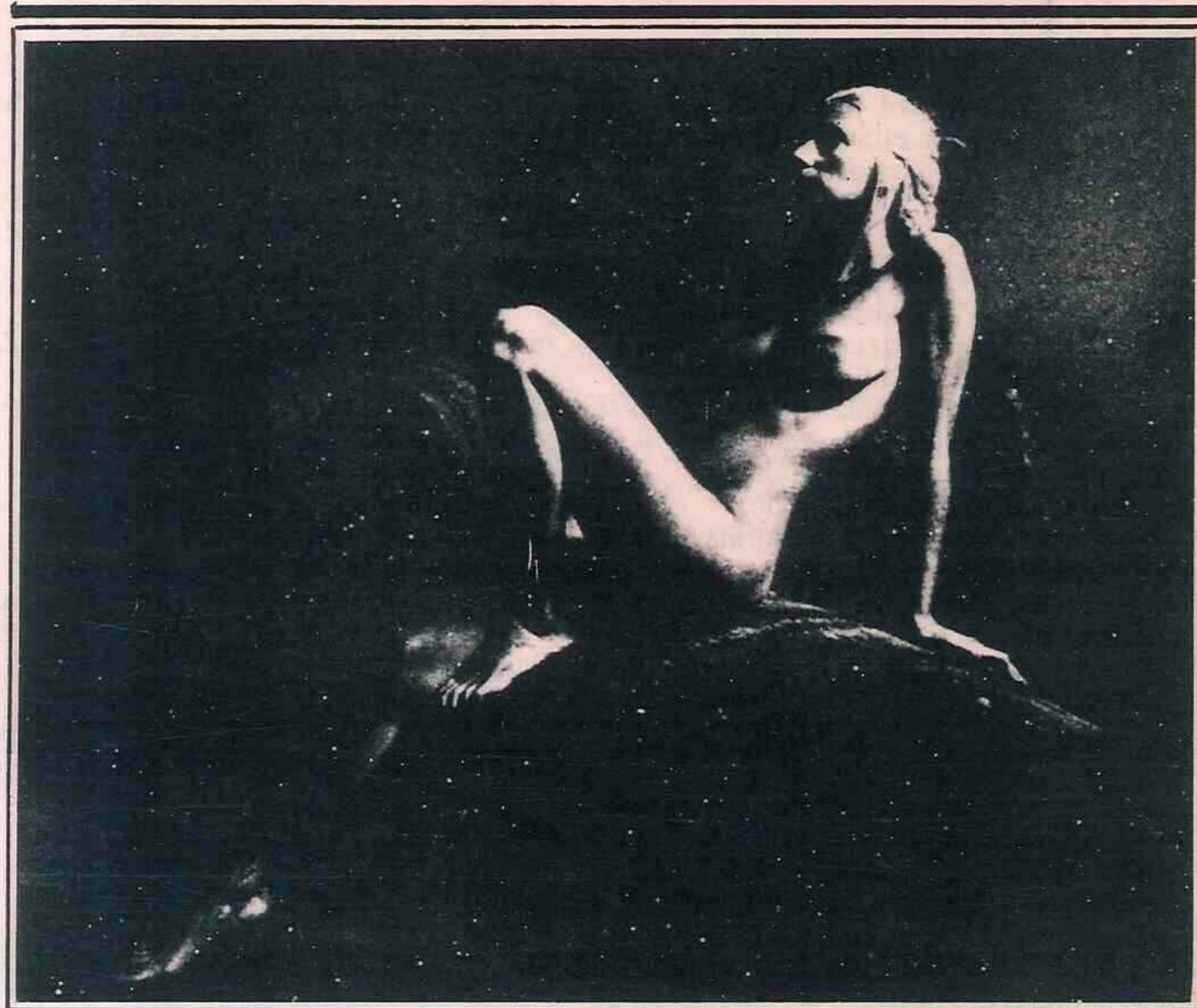


concretas, asimilado al amor y la pasión o condenado a la elipsis y el eufemismo.

Por su parte, la pornografía, regida por su nueva funcionalidad sólo afrodisíaca, va reduciendo su estructuración a la de la mera reiteración de episodios sexuales regidos por un principio acumulativo, siguiendo el esquema constructivo sea de la novela de aventuras -pero sexuales, claro-, sea de las memorias, sea de los diálogos, género éste típico de la literatura libertina, con su carga pedagógico-filosófica. En todas estas modalidades, la narración rapsódica está rellena por detalladas descripciones, construidas a partir de las palabras obscenas y groseras de las que los textos inscriptos dentro del sistema literario canónico se han expurgado.

Si la consolidación de una línea divisoria entre literatura erótica y pornografía (conceptos a los que luego volveré a partir de su consolidación teórica en la reflexión de principios de siglo de autores como Lawrence y Miller, Anaïs Nin más adelante y por fin los teóricos que en ellos se centraron) a partir de la incidencia de la censura se opera a lo largo del siglo XIX, igualmente, desde mi punto de vista, y a partir de los escritos del Marqués de Sade, se configura una nueva articulación de la sexualidad como intrínsecamente vinculada con la muerte y conducente a ella, la cual tendrá efectos fundamentales en la concepción moderna de la sexualidad, tanto como consecuencias en la literatura erótica de los siglos XIX y XX. Acerca de lo primero, si bien desde el medioevo se ha producido, en el imaginario occidental, la relación entre erotismo y muerte -pensemos en las grandes parejas paradigmáticas de amantes como Tristán e Isolda, Paolo y Francesca, Romeo y Julieta-, a partir de Sade se puede decir que el "morir de amor" premoderno pasa al "matar de amor" moderno, el cual tendrá, dentro de la literatura construida a partir de Sade, su plasmación privilegiada en la figura del vampiro que se configura durante el siglo XIX y en la cual el elemento erótico-sexual está, si bien amortiguado, indudablemente presente, tal como lo ha señalado Ernest Jones.

Si bien parece imposible enfrentarse a Sade prescindiendo de la recuperación de su figura y sus escritos realizada por el psicoanálisis, el surrealismo, el existencialismo y el estructuralismo sucesivamente, me parece importante intentar pensar la especificidad de su obra como encrucijada discursiva entre teología (o mejor, anti-teología), filosofía, pedagogía y literatura, así como destacar que su representación de la sexualidad asociada a la muerte sigue los cánones de acumulación-repetición propios de los libros clandestinos, los cuales se adecuan singularmente bien a su ritmo de alternancia entre escenas de sexo/tortura/muerte y discursos filosóficos. Dicha pluralidad discursiva, desde mi punto de vista, es el factor decisivo de su apropiación, en nuestro siglo, por parte de discursos tan diferentes como la filosofía, el psicoanálisis y la crítica literaria, así como lo que marca, en el nivel lingüístico, la impronta brutalmente transgresora y subversiva de su obra. Porque no sólo resulta difícil asimilar a Sade por el



«...a partir de Sade se puede decir que el "morir de amor" premoderno pasa al "matar de amor" moderno, el cual tendrá su plasmación privilegiada en la figura del vampiro.»

desafuero de su reversión de la moral iluminista, la religión y el concepto de Naturaleza y su instauración de una eternidad de dolor y de horror -según la fascinante interpretación de Lacan-, sino por el desarreglo de los códigos lingüísticos que opera en la textualidad de su época.

Esta articulación sexo/muerte que opera Sade en su forma más extrema, se incorporará al sistema literario como "sensibilidad morbosa" que se complace en la presentación de la virtud destruida por la corrupción, pero elude la alusión directa a la sexualidad, tanto en la novela gótica inglesa, el irracionalismo satánico y el erotismo tanático del Romanticismo y los relatos vampíricos, como en la voluptuosidad destructiva que, de Baudelaire a los decadentistas, domina el fin del siglo XIX.

Es decir que, a fines del siglo XVIII, tanto como la literatura erótica según se la había practicado de la antigüedad a la Reforma desaparece en virtud de la censura, metamorfoseándose en las diferentes formas del erotismo elíptico y exacerbado que acuna el siglo XIX, se recorta la categoría de lo pornográfico y se abre la de lo obsceno, no ya en el sentido

de la utilización de palabras groseras y de "bajos fondos", sino como articulación de sexo y muerte, según la reversión sadiana de la tradición erótica occidental. De la última de éstas, se hará cargo, desde el discurso psicoanalítico, el Freud de Más allá del principio del placer.

Creo que, en este punto, es imprescindible vincular la reivindicación de la representación de la sexualidad para la literatura que emprenden ciertos escritores del siglo XX - Lawrence, Miller y Nin en el ámbito anglosajón, los surrealistas en el francés-, con la reivindicación de la sexualidad que realiza Freud como instancia explicativa de la conducta y la cultura humanas. Tanto como el creador del psicoanálisis recupera la sexualidad para el discurso médico-científico, confiriéndole una legitimidad que ataca abiertamente la censura institucional-religiosa que la había reprimido medicalizándola y criminalizándola a lo largo de casi dos siglos, los escritores de principio de siglo, profundamente impresionados por sus teorías, en las que descubren un principio de liberación frente a la alianza poder-iglesia, reivindican el campo de la sexualidad para el arte. Asimismo, en sus



textos se percibe el impulso que Michel Foucault aisló como propio del discurso psicoanalítico respecto de la sexualidad: hacerle decir la **verdad** respecto del hombre, verdad que estaría inscrita en el deseo y a la cual se accedería a través de su liberación.⁴

Dicha reivindicación se cumple, en mi opinión, desde una perspectiva doble: por un lado, D.H. Lawrence la articula a partir de la distinción tajante entre erotismo y pornografía; por el otro, el surrealismo francés, fundamentalmente a través de Bataille y en menor medida Henry Miller, lo hace adoptando la vinculación sexo/muerte de Sade y esgrimiendo lo obsceno como forma radical del erotismo. (Al respecto, recuerdo que los surrealistas rebautizaron a Sade como "el divino marqués", quien junto con Rimbaud y Lautréamont constituyó el contexto imaginario del movimiento).

A través de su tarea, tanto creativa como ensayística, la sexualidad se reinscribe en la literatura como instancia legítima de representación al par que siguiendo su línea de reflexión legalizadora de su práctica, empieza a desarrollarse una indagación desde diversos ángulos en las categorías ya esbozadas de lo erótico, lo pornográfico y lo obsceno, la cual responde a la proliferación de manifestaciones artísticas -ya que el impulso de recuperación de la sexualidad como materia artística se registra igualmente en las artes plásticas y el cine-, así como a la revitalizada industria pornográfica que, a partir de los años sesenta alcanza el carácter de verdadero fenómeno social.

A partir de tales reflexiones -entre las que cabe citar, además de la de

Lawrence⁵, Miller⁶ y Bataille⁷, las de Susan Sontag⁸ y diversos psicoanalistas⁹ y filósofos actuales¹⁰ - se perfila la determinación categorial que nuestro siglo ha realizado acerca de dichas tres instancias de representación de la sexualidad en la escritura, las cuales paso a plantear, según mi propia rearticulación de ellas.

Acerca de la **pornografía**, cuyas raíces etimológicas nos remiten a la lengua griega (pornos: prostitución; grafía: escritura) pero que no existía en ella sino se trata de un neologismo creado en 1769 por Restif de la Bretonne al titular **El pornógrafo** a una de sus obras¹¹, los textos que caen dentro de su campo están diseñados exclusivamente para despertar las sensaciones sexuales del consumidor, al margen de toda intencionalidad estética. Quien quizás haya insistido más en este aspecto sea la ensayista norteamericana Susan Sontag en dos de sus consagrados al tema -**On Style y The Pornographic Imagination**- , al subrayar la hegemonía de la función excitante sobre la estética. Ello, a su vez, determina el lugar del consumidor como el de mero espectador pasivo de lo dicho, sin posibilidad de una respuesta imaginaria a lo que el texto pornográfico le ofrece, ya que lo que se busca no es que la fantasía o la imaginación del lector complete la escena representada, sino que su reacción sea puramente física, sin mediación estético-intelectual alguna. Este rasgo de la pornografía determina dos características tanto de su configuración escritural como de su efecto: en cuanto a la primera, la pornografía tiene como marca el **decirlo todo, mostrarlo todo**, saturando y obstruyendo la actividad imaginaria del lector, en favor de la reacción física. Ello, a su vez, explica su radical an-esteticismo, ya

que a partir de esa mostración hiperbólica, anula la posibilidad de toda metáfora, principio rector del arte. En otro sentido, y en cuanto a su efecto, la pornografía está marcada por un principio de **aburrimiento** a partir de la mecánica repetitiva que la anima, la sucesividad por la que se yuxtaponen sus episodios. En efecto, si el lector no se **engancha** a partir de la respuesta física -la cual determina, por otra parte, una recepción intermitente o, en el más efectivo de los casos, interrumpida-, sólo le cabe hartarse ante la monótona sucesión de variantes sexuales -posiciones, participantes, aditamentos, lugares-, las cuales, por otra parte, levantan una fantasía de vitalidad inhumana, inagotable y ciega que roza lo grotesco o lo monstruoso, en la cual, además, sólo se manifiesta la frialdad del autómatas (ya que quien ha de "calentarse" es el lector).

Frente a la pornografía, lo **obsceno** adquiere fundamentalmente dos sentidos: uno que alude a la suciedad y la grosería del gesto, la expresión y la utilización de términos lingüísticos considerados tabúes, según señala Aldo Pellegrini¹², y otro, por el cual personalmente me inclino, se refiere a su etimología, según la plantea Lawrence (ob-scena: fuera de escena) y la desarrolla el psicoanalista argentino Carlos Pérez, el cual alude al gesto de traer a la escena de la escritura lo irrepresentable del sexo, aquello que está fuera de la escena de la conciencia y que se vincula con el tabú sexual, con las fantasías reprimidas y originarias de lo imaginario, las cuales, según lo señaló Bataille y luego Lacan y Kristeva¹³ se conectan con la muerte. Esta vinculación, en lo obsceno, entre sexo y muerte, remite a otro sentido de la palabra, lo siniestro, ominoso o fatal, en virtud del



Anaïs Nin



cual, tanto como la pornografía nos remite a la excitación directa o al hartazgo por obturación de lo imaginario, lo obsceno nos enfrenta con el goce máximo, en tanto que dolor operante más allá del principio del placer, al forzar el acceso a ese innombrable objeto perdido del deseo. El lector enfrentado con lo obsceno entra así en contacto con su propio goce, registrando la compleja articulación de fascinación y rechazo que produce, de captura y angustia. Acerca de esto último, cabe hacer una reflexión que considero importante respecto de Sade. Si bien las obras del Marqués caen dentro de lo obsceno por las tantas veces mencionada articulación de sexo y muerte, la representación por él elegida, que sigue los cánones de la pornografía, produce una especie de cortocircuito de la recepción pues el lector, al par que queda fascinado y horrorizado por el franqueamiento del tabú, en virtud de su mecánica hiperbólica y monótona de repetición propia de la pornografía, termina aburriéndose de esa especie de histeria representativa, donde no cabe jamás la belleza. Semejante cruce casi paralizante, reitera el principio transgresivo que antes señalé en su articulación discursiva, haciendo aún más conflictiva e inasimilable su recepción. Por el contrario, cuando nos enfrentamos con Bataille -La historia del ojo, por ejemplo- creo que podemos tener una experiencia casi pura de la obscenidad en el sentido que la he definido aquí.

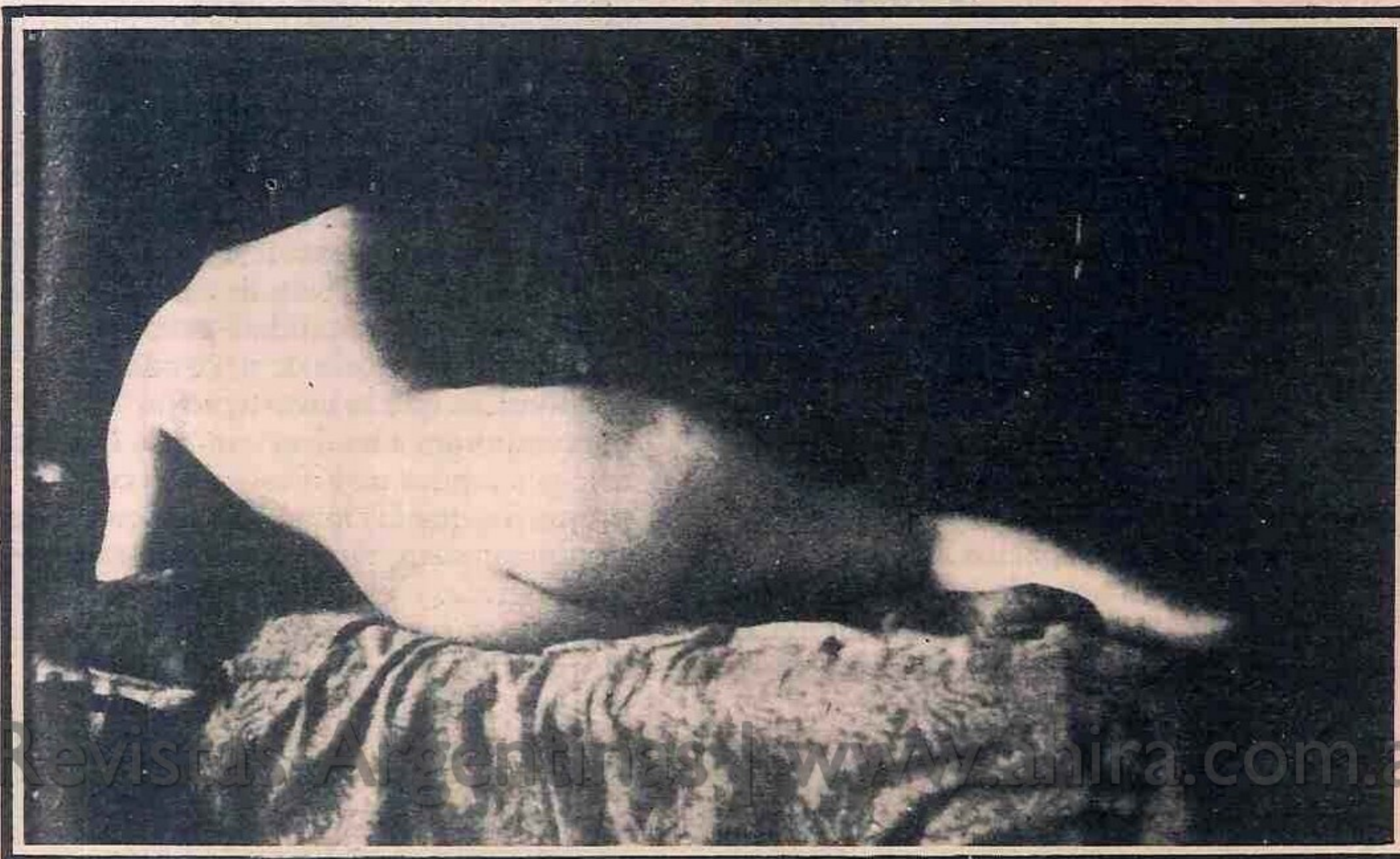
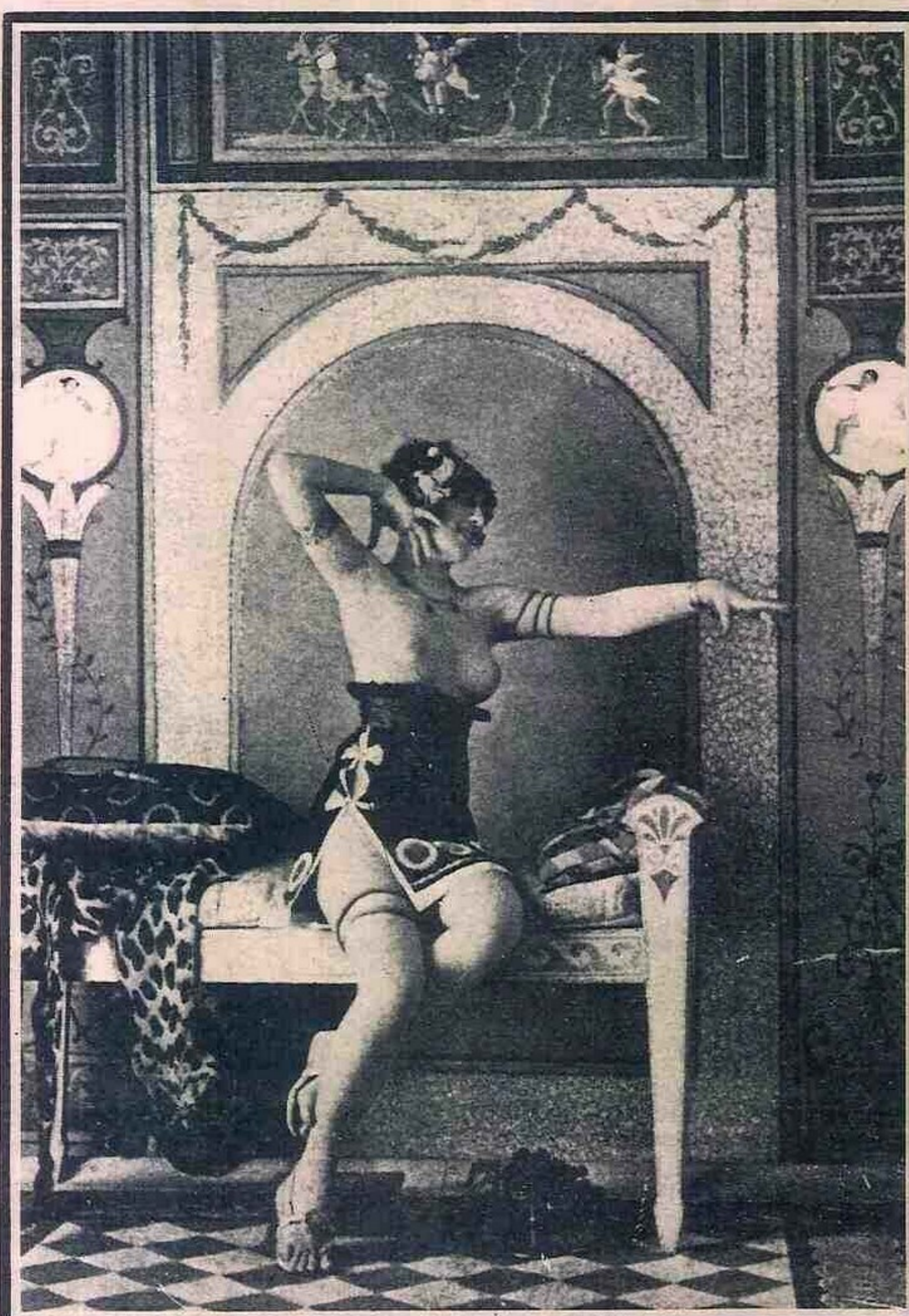
Por fin, el erotismo está asociado a lo estético de la representación, al gesto de asumir la sexualidad en la escritura, recurriendo en consecuencia al escamoteo de lo evidente en tanto, a partir de la mediación estética, es esencialmente metafórico, velado y apela a nuestra imaginación para completarse. Dicha participación estética, que le permite circular al deseo e investir eróticamente el lenguaje, es lo que engendra placer, un placer que si bien es en primer lugar estético, como lo señala la Sontag, por lo general encierra una respuesta sexual estetizada.

En este punto, una vez delineadas las tres instancias, me parece importante señalar que si bien estas categorías a veces se dan puras, por lo general se cruzan entre sí, diseñando las diversas formas del erotismo de nuestro siglo.

En otro sentido, el tránsito de lo ilegal y lo no literario a la literatura como sistema canónico, les impuso a los escritores que articularon el paso el desafío de transformar los cánones de presentación propios del género pornográfico, convirtiendo su principio estructural de sucesión repetitiva de episodios en un diseño estético y sus meras figuras ejecutoras de la mecánica corporal, ya en personajes -cuando el canon elegido es el realista-, ya en voces trabajadas desde la escritura.

Acerca de los pasos de tal transformación, creo que mientras los autores de principios de siglo asumieron el paso de una representación pornográfica a una erótica, los surrealistas se encargaron de inscribir lo obsceno en la literatura y, en algunos casos, la aunaron con ciertos aspectos de la tradición pornográfica. Pienso, respectivamente en Lawrence,

«...la pornografía tiene como marca el decirlo todo, mostrarlo todo, saturando y obstruyendo la actividad imaginaria del lector, en favor de la reacción física. Ello, a su vez, explica su radical an-esteticismo, ya que a partir de esa mostración hiperbólica, anula la posibilidad de toda metáfora, principio rector del arte.»





Marguerite Duras



Apollinaire y Anaïs Nin, para lo primero, y en Miller, Bataille y Aragon, para lo segundo, si bien el lirismo de Aragon deja casi totalmente de lado la pornografía.

A partir de sus respectivas escrituras, creo que se configura una nueva literatura erótica / pornográfica / obscena (claramente opuesta al porno hard y soft de tan amplia difusión y producción en nuestros días), que continúa enriqueciéndose y modificándose según las transformaciones específicamente literarias del sistema.

Antes de cerrar estas reflexiones sobre la evolución y los avatares de la literatura erótica en nuestro siglo, quiero detenerme en dos aspectos apenas apuntados en mi texto: la literatura erótica femenina y la literatura erótica en lengua castellana.

Acercas de las mujeres que han abordado la sexualidad desde la escritura, hay una discreta y anémica tradición

que, partiendo de Safo en Grecia y tras pasar por algunas autoras aisladas de los siglos XV -Louise Labé- y XIX -Rachilde-, alcanza su primera articulación importante en Anaïs Nin, quien sin embargo, para legitimar la publicación de sus relatos pretendidamente pornográficos -pues están claramente mediados por una escritura literaria, la cual, además, constituye un interesante ejemplo de intento de construcción de un imaginario femenino de la sexualidad- tuvo que inventar una historia de necesidades económicas que la investigación contemporánea ha desestimado. Destaco este gesto pues manifiesta el cerco de prejuicios que las mujeres han tenido que franquear para que se las aceptara como "pornógrafas o escritoras eróticas, cerco que sólo parece haber cedido algo en las últimas décadas con la producción, de diversa calidad, de autoras como Marguerite Duras, Anne Walters o Erica Jong, y las actuales escritoras en lengua castellana, a quienes me referiré a continuación al evaluar esta última



Almudena Grandes

tradición (o falta de tradición, para ser más precisa).

Como lo señalé al comienzo, la incidencia de la Iglesia y sus instituciones represivas determinó una casi total ausencia de literatura

erótica/pornográfica/obscena dentro del contexto hispano-latinoamericano. Además, su tardía irrupción a fines del siglo XIX se vio coartada por la instauración de regímenes totalitarios tanto en España como en América Latina. Así, lo que decía Julio Cortázar en su artículo **que sepa abrir la puerta para ir a jugar**¹⁴ en plena década del sesenta era rigurosamente cierto y la lamentada tradición ausente empieza recién a armarse tímidamente en dicha década con el "boom" de la literatura latinoamericana, prolongándose en los narradores españoles del setenta y el ochenta y las narradoras latinoamericanas e ibéricas del ochenta.

Porque en el caso de las mujeres, salvo alguna que otra "escena fuerte" perpetrada por alguna escritora argentina -pienso en el comienzo de *La Señora Ordoñez* de Martha Lynch-, hasta *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik -cuya edición original es de 1965- y sus textos póstumamente editados, *La Bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa* (escritos alrededor de 1971), hay que esperar a nombres como el de la española Almudena Grandes, la portorriqueña Mayra Montero y las argentinas Susana Torres Molina, Alicia Steimberg y Tununa Mercado para que la



voz femenina se inscriba con validez y continuidad en la lengua española. Lo que resulta llamativo en sus producciones, sobre todo en la de las tres argentinas, es el despegue tanto de la obscenidad tanática dominante en los textos eróticos del surrealismo -sin duda una de las tradiciones más fuertes del siglo-, como de la pornografía. Si lo primero se logra a través del abandono directo de dicha vinculación entre sexo y muerte, lo segundo se opera a partir del humor y la parodia de la tradición erótico-pornográfica masculina (Torres Molina y Steimberg), delineándose una experiencia específicamente femenina de la sexualidad como superación de los topoi sexuales del varón, así como, en Tununa Mercado, por la incentivación del erotismo a partir de una investidura lírico-erótica del lenguaje, que alcanza una deslumbradora belleza formal.

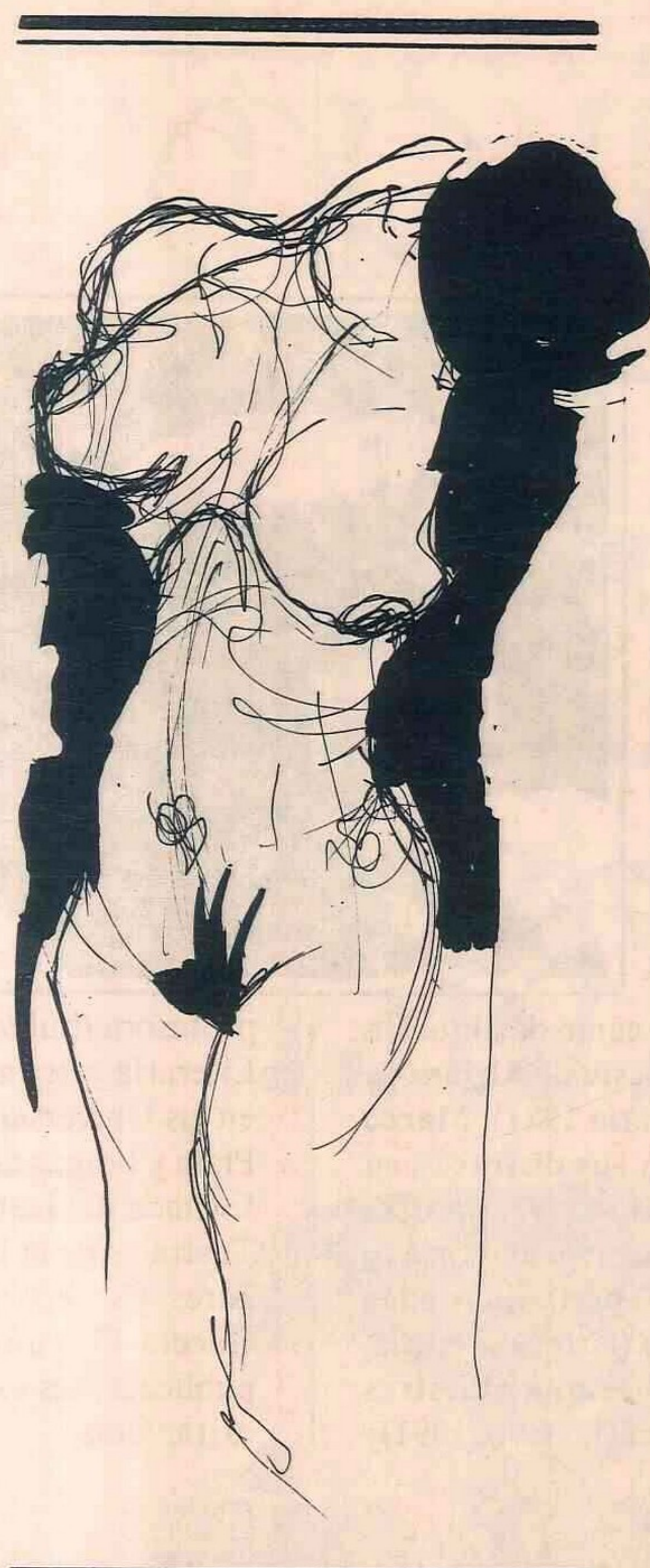
Por último, me parece importante consignar una subespecie inaugurada por el francés Jouhandeau y proseguida con singular fuerza por Jean Genet así como, dentro del mundo angloparlante, por el norteamericano William Burroughs: la de la narrativa homosexual, la cual luego alcanzó un carácter de fenómeno colectivo en Estados Unidos como narrativa gay, asociada al movimiento de liberación homosexual. Lo más interesante de esta corriente, que se extendió por Europa y tiene seguidores singularmente atractivos en la lengua castellana, es la constitución de una estética gay que, al menos en nuestra lengua, ha impulsado una escritura neobarroca, la cual ha desbordado los límites del género -literario y sexual- y que se ha recogido como canon productivo en algunos puntos de América Latina.

Quedaría, por fin, para cerrar este ya largo recuento, hacerse algunas preguntas vinculadas con el sentido de la difusión de la literatura erótica, en sus diferentes articulaciones y avatares desde el siglo XVIII, a la luz de los planteos de Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad*. ¿Será esta proliferación el resultado de una práctica regida por la peculiar manipulación del sexo ejercida por el poder? ¿Será, más que el resultado de una transgresión a las maquinaciones del poder represivo/creativo de Iglesia y Estado, una muestra de la sutil forma de nuestra sujeción al modelo de individualidad engendrada por la tradición religiosa-médica-pedagógica-psicoanalítica? ¿Será, por fin, no ya el fruto de que nos hayamos apoderado del discurso y el deseo sino la obscena máscara de la privación de nuestra libertad?

Las respuestas, si es que las hay, nos quedan a nosotros.

NOTAS

- 1. Alexandrian: *Historia de la literatura erótica*. Bs.As., Planeta, 1990.
- 2. Lacan, Jacques: "Kant con Sade" en: *Escritos 2*. Bs.As., Siglo XXI, 1985. (Pág. 744-772); *Seminario 7 - La ética del psicoanálisis*. Bs. As., Paidós, 1988.
- 3. Para todo lo relativo a la incidencia de Sade en la literatura inglesa, ver Rest, Jaime: "La locura y el método",



**«...el erotismo
está asociado a lo
estético de la
representación, al
gesto de asumir la
sexualidad en la
escritura, recurriendo
en consecuencia al
escamoteo de lo
evidente en tanto, a
partir de la
mediación estética,
es esencialmente
metafórico, velado y
apela a nuestra
imaginación
para completarse.»**

"Presentación del conde Drácula, vampiro", "El doctor James y los fantasmas" y "Crímenes de biblioteca" en: *Mundos de la imaginación*. Bs. As. Monte Avila, 1978; "Prólogo" a Sheridan Le Fanu: *Carmilla y otras alucinaciones*. Bs. As., Edic. Librerías Fausto, 1975.

- 4. Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad - 1. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI, 1987 (15^o edición); "Las relaciones de poder penetran en los cuerpos" en *Microfísica del poder*. Madrid, La piqueta, 1979 (2^o edición) Págs. 153-162.
- 5. Lawrence, D.H.: "Pornografía y obscenidad" en Lawrence, D.H. y Henry Miller: *Pornografía y obscenidad*. Barcelona, Argonauta, 1981.
- 6. Miller, Henry: "La obscenidad y la ley de reflexión" en: Lawrence, D.H. y Henry Miller: *Pornografía y obscenidad*. Barcelona, Argonauta, 1981.
- 7. Bataille, Georges: *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1979.
- 8. Sontag, Susan: "The pornographic imagination" en: *Styles of Radical Will*. New York, Delta, 1981.; "On Style" en: *Against Interpretation*. New York, Delta, 1981.
- 9. Pérez, Carlos: *Del goce creador al malestar en la cultura*. Bs. As., Paidós, 1987; Giberti, Eva: "El amor, el goce, el placer, lo obscuro, la mujer y la transgresión" en: *Actualidad psicológica* año X, Nos. 98 y 99, 1984; *Psyche* (Parte del psicoanálisis: ternura, erotismo y pornografía), Año IV, N° 29, marzo 1989.
- 10. Baudrillard, Jean: *De la seducción*. Madrid, Cátedra, 1987 (4^o edic.).
- 11. Rodríguez Arias, Miguel: "Erosografía o pornografía" en: *Psyche* (número citado en cita 9), pág. 26.
- 12. Pellegrini, Aldo: "Lo erótico y lo grado" en: Lawrence, D.H. y Miller, Henry: *Pornografía y obscenidad*. Barcelona, Argonauta, 1981.
- 13. Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, 1974.
- 14. Cortázar, Julio: "¿que sepa abrir la puerta para ir a jugar" en: *Ultimo round*. México, Siglo XXI, 1969 pág. 141-154).

**CRISTINA PIÑA.**

Poeta, crítica, traductora y docente universitaria. Ha publicado: **Oficio de máscaras** (poesía, premio Isidoro Steimberg); **Para que el ojo cante** (poesía 1983); **En desmedida sombra** (poesía 1987); **Pie de guerra**

(poesía 1990); **La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik** (Crítica literaria 1981); **Marco Denevi: la soledad y sus disfraces**, en **Ensayos de crítica literaria** (1983, primera mención concurso *Coca-Cola* en las artes y en las ciencias); **Estudio preliminar a las páginas de Olga Oroscio** (Crítica literaria, 1984); **Una epopeya silenciosa. Maestros rurales en la Argentina** (Ensayo, 1991) y



Alejandra Pizarnik
(Biografía, 1991 Colección Mujeres Argentinas Ed. Planeta). En 1982 ganó la Beca Fulbright y formó parte del International Writing Programme de la Universidad de Iowa. Actualmente es

profesora titular de Teoría y Crítica Literaria y de Introducción a la Literatura en las Universidades Nacionales de Mar del Plata y Lomas de Zamora, e Investigadora Invitada del Instituto de Investigación Teatrales de la Universidad de Buenos Aires. Es frecuente colaboradora de la *Gaceta* (Tucumán) y *La Nación*, y de publicaciones especializadas locales y extranjeras