LA TORRE DE PAPEL

Revista-libro de literatura, arte, ciencia y filosofía

CUENTOS de Jorge Asís, Marco Denevi, Marta Lynch, Luis Alberto Murray y Ana María Shúa.

ENSAYOS de René Char (Hugo, Rimbaud y Heidegger), Luis Franco (Dostoyevski), Enrique de Gandía (el Islam en la Divina Comedia), y Fernando Rosemberg (ascenso y decadencia de Cortázar).

POEMAS de Rodolfo Alonso, Georges Brassens, Nyda Cuniberti, Thomas S. Eliot, Roberto Juarroz y antología de los nuevos poetas argentinos.

ENTREVISTAS de Francisco Herrera a Ana Godel (la austeridad de la belleza) y Carlos D. Martínez a Lygia Fagundes Telles (literatura brasileña).

ARTES PLASTICAS por Osiris Chiérico (Salvador Dalí) y Hugo Monzón (Juan C. Distéfano).

MUSICA por Pompeyo Camps (el caso Piazzolla).

CINE por Jorge Couselo (mediocridad y censura).

TEATRO por Osvaldo Pellettieri (*El puente* de Gorostiza y su influencia posterior).

NOTAS BIBLIOGRAFICAS sobre Jorge Asís, Silvina Bullrich, Beatriz Guido, Enrique Molina, Carlos Fuentes, Anaïs Nin, Ernesto Sábato, J. R. Tolkien, Manuel Vázquez Montalbán, Erich Fromm, Isidoro Blaisten, Henry de Montherlant, Joseph Heller, José Luis de Imaz y Julio Ardiles Gray.

N° 2 / NOVIEMBRE / 1980 BUENOS AIRES

LA TORRE DE PAPEL

Revista-libro de literatura, arte, ciencia y filosofía
Av. del Libertador 930, 2° piso, 2° cpo., T.E. 44-1498
(1001) Buenos Aires, República Argentina.

Director responsable: Mario Ferdman
Director: Francisco Herrera
Jefe de publicidad: Jorge Ferdman
Diseñador gráfico: Luis Marsón
Secretaria administrativa: Beba Ferdman

Colaboradores en este número: Rodolfo Alonso, Jorge Asís, Jorge A. Boccanera, Guillermo Boido, Georges Brassens, Pompeyo Camps, René Char, Osiris Chiérico, Jorge M. Couselo, Nyda Cuniberti, Eduardo D'Anna, Marco Denevi, Hugo Diz, Thomas S. Eliot, Mario Ferdman, Hellén Ferro, Luis Franco, Daniel Freidemberg, Enrique de Gandía, Ana Godel, Irene Gruss, Daniel Gutman, Francisco Herrera, Rodolfo Juarroz, Tamara Kamenzain, Santiago Kovadloff, Marta Lynch, Carlos D. Martínez, Hugo Monzón, Francisco "Pancho" Muñoz, Luis Alberto Murray, Osvaldo Pellettieri, Jorge Ricardo, Fernando Rosemberg, Jorge A. Sánchez, Ana María Shúa, Lygia F. Telles, Jorge Viera, Juan C. Villafañe y Enrique D. Zattara, Carlos Garaycochea.

SUMARIO

CUENTOS

El autor de La manifestación, Don Abdel Zalim, el burlador de Domínico, La familia tipo, Los reventados, Fe de ratas y Flores robadas en los jardines de Quilmes *(El primero, cuentos y los demás novelas) es, posiblemente, el más leído entre los escritores argentinos de entre treinta y cuarenta años. Sobre su narrativa —un aporte vital, colorido y fundante de nuevas mitologías para la picaresca porteña— es posible hallar nuevas aproximaciones en sección* LIBROS *de este número de* "La Torre de Papel".

JORGE ASIS

FABULA DEL ESCRITOR Y EL EMPRESARIO

En el epílogo de cierta reunión, que presumía de festejo, a la hora de los sillones relajados y el cigarrillo demorado, se registró un diálogo cínicamente tenso que tuve oportunidad de escuchar, casi inadvertido en una puntita y con el último whisky. Fue un encontronazo memorable de dos universos no necesariamente opuestos, dos jóvenes —llamémoslos así— de entre 32 y 35 años. Uno, un empresario particularmente próspero; el otro, un escritor particularmente resentido. La anfitriona, una amiga inexplicable, trataba de equilibrar el clima, espeso por un hilo intenso de hipocresía. El empresario y el escritor no se conocían, pero la prosperidad y el resentimiento ya se captaban en el aire, y preludiaban una riña verbal que difícilmente pueda olvidar. Todos estábamos descalzos, hacía demasiado calor, el silencio perturbaba y mi amiga inexplicable no sabía cómo mantener una cordialidad que se había tajeado.

De pronto, incentivado por la anfitriona, el empresario, un tipo macanudo, seguro, contó que tenía doce departamentos; algunos —después me lo contó mi amiga— se los había dejado el padre, al morir, pero por lo menos la mitad los había adquirido solito, en los últimos cuatro años, gracias a su visión y a sus dividendos. Yo lo miraba al escritor, lo notaba caído, y no sé por qué intuí que se estaba cargando; será tal vez porque lo conozco, que se siente segurísimo de sí mismo cuando habla de novelas, teorías, posturas, concepciones del mundo y esas cosas, pero que vive en una casa alquilada y su

notoriedad nunca le alcanzó para, aunque sea, juntar un anticipo. El quiere hacer creer que el dinero no le interesa, que son opciones, pero yo nunca le creí, y con sólo mirarlo comprobaba que tenía razón. El rico, mientras tanto, hablaba de sus pertenencias sin maldad, aunque nunca es delicado contar plata delante de los pobres. Tan poca maldad tenía, que cuando se enteró que el gallo de enfrente era escritor, le dijo que lo conocía de nombre, y que le encantaría tener un libro suyo. Aquí se arma, sospeché. Porque, en realidad, se tiró el lance para que le obsequiara un ejemplar, dedicado.

—No puedo —dijo el escritor—. Porque de mi última novela tengo nada más que doce ejemplares. Y sabés, tardé como cuatro años en escribirla.

Hablaba con serenidad. Como yo de esto entiendo algo, puedo decir que el escritor del que hablo puede vender, en la Argentina, como cinco mil ejemplares, pongamos con benevolencia diez mil. Que sus derechos son el diez por ciento del precio de tapa, su libro se vende a un millón, es decir que con un éxito inconcebible podrá recaudar —con la escasa premura que tienen para pagar las editoriales— unos mil palos, o sea la cuarta parte del departamento de un ambiente.

—Cuatro años, como te decía —siguió el escritor—. Cuatro años que pude haberlos invertido en otros oficios que podían haberme dado dinero para comprar departamentos. Entonces, si yo, que tengo doce libros, te regalo uno, y vos, que tenés doce departamentos, no me regalás uno, es porque sos una mala persona.

El insólito razonamiento, de tan simple, me dejó perplejo. El joven empresario ya se sentía molesto, atinaba a sonreir, mi amiga no sabía dónde ponerse, ofrecía más whisky, café.

—¿Entendés entonces porqué no te lo regalo? —preguntó, y el empresario parecía atrapado en una red, me dije en cualquier momento lo insulta, él sabe mucho de números pero ocurría una cuestión de palabras.— Porque vos perfectamente podés comprar lo que tengo yo, y yo no puedo comprar lo que tenés vos. Lo que pasa es que vos querés tener los doce departamentos y también un libro mío, dedicado y decir después que tenés doce departamentos y aparte a mí, como amigo. No se puede pedir todo en la vida.

Una flaca trajo más café, la anfitriona se puso a hablar de Europa, quería mostrar diapositivas, quería. . .

—Pero igual, viejo, te lo voy a regalar.

—No hace falta, voy a ir a una librería.

No sé por qué, pero me pareció que se sentían con culpa los dos. El café era necesario, se lo elogié a la flaca, que se sentó a mi lado, y a los cinco minutos conversábamos sobre la pareja, Kramer versus Kramer y esas cosas.

Marco Denevi irrumpió en nuestra literatura con Rosaura a las diez, *que en 1955 obtuvo el Premio Kraft de novela. Dos años más tarde, su obra* Los expedientes, *estrenada en el Teatro Cervantes, fue premiada por la Comisión Nacional de Cultura. En 1960 su cuento* Ceremonia secreta *ganó el concurso interamericano de la revista* Life *entre 3.149 trabajos presentados. Aunque su mundo narrativo es rico y variado, se diría especialmente afín a dos problemáticas. Una sería la exploración de ciertas zonas de la vida social —a menudo simbolizadas en la burocracia— sumidas en la hipocresía, la incomunicación y los convencionalismos absurdos. Otra, la de la ambigüedad de lo real, la posible preeminencia de lo ilusorio y las consecuencias de la inconsulta circulación entre esos dos planos: sustitución de personajes, cambios de personalidad, imposturas, fraudes y "falsificaciones" de vigencia tan probable como la inapreensible verdad.*

MARCO DENEVI

EXTRAÑAS DESAPARICIONES

TERESILDA PALOMEQUE, O EL INSONDABLE LABERINTO

La casa donde nació Teresilda tenía cuarenta habitaciones y ocho jardines.

Después los padres de Teresilda murieron. Murieron sus hermanos, todos jóvenes y célibes porque adolecían de una secreta picadura de la sangre. Murieron sus hermanas, todas casadas con hijos.

Pero Teresilda se mantuvo incólume y soltera y siguió viviendo sola en la mansión de las cuarenta habitaciones y los ocho jardines.

Deambulaba por los aposentos, se asomaba a balcones y belvederes, recorría galerías y pasillos, subía a terrazas y azoteas, bajaba a sótanos y bodegas, abría puertas y ventanas, ascendía y descendía escaleras, mariposeaba entre los muebles y se paseaba por los jardines.

Las personas de la vecindad no podían creer que fuese una sola Teresilda la que iba y venía por la insondable mansión. Sospechaban que se había multiplicado por cien Teresildas todas iguales y todas atareadas como hormigas en vísperas de lluvia.

Una vez al mes los sobrinos la visitaban para aliviarle algún marfil o una tetera inglesa. Cuando Teresilda cumplió los sesenta años empezaron:

—Por Dios, tía Teresilda. Es absurdo, por no decir peligroso y hasta criminal, que vivas sola en este tremendo caserón. El día menos pensado caerás muerta de fatiga.

Y agregaban, no sin cierta brutalidad, producto de la preocupación:

—Si es que antes no entran ladrones y te estrangulan o te clavan un cuchillo en el pecho.

Por fin Teresilda se convenció de que de golpe se sentía muy cansada de tanto lidiar con el caserón y muy asustada de los ladrones. Inmediatamente los sobrinos se encargaron de todos los trámites.

Una mañana supo que iba a una escribanía y que firmaba al pie de engorrosas escrituras. Y una tarde se enteró de que se mudaba a un departamento de la calle Vidt, llevándose consigo los muebles indispensables porque para qué más, tía Teresilda, por Dios.

Los sobrinos se fueron a repartirse el resto del mobiliario. Entonces ella, otra vez sola, quiso reanudar las veloces correrías de hormiga amenazada por el mal tiempo.

Dio un paso y tropezó con una pared. Dio otro paso y chocó contra otra pared. Cambió la dirección y se llevó por delante un mueble. Giró y la detuvo otro mueble. Volvió a girar y embistió una puerta.

Abrió la puerta y vio que no era una puerta para avanzar sino para retroceder. Retrocedió y se golpeó en una ventana. Quiso asomarse a la ventana y comprobó que la ventana no tenía lado de afuera sino los dos lados de adentro.

Miró y miró y donde miraba se le hacían pedazos los ojos.

Entendió que estaba atrapada en un laberinto. La rodeaban los vericuetos de una arquitectura caótica, los ardides y delirios de un Dédalo cruel, las volteretas de un zig-zag enredado donde no encontraría la salida y moriría de hambre y de sed.

Para qué gritar: quién iba a oírla desde la remota calle Vidt.

Un mes después los sobrinos la buscaron por todo el único cuarto del departamento, la buscaron en la cocina americana y en el baño empotrado, la buscaron hasta en el pozo de aire y por más que la buscaron no la encontraron.

Quién sabe a dónde había ido a parar la pobre Teresilda Palomeque, extraviada en aquel laberinto del que no pudo zafarse.

DALMIRO PONCE, O EL ARTE DE LA FUGA

Un traspié de ortografía en la partida de nacimiento (ese Dálmiro esdrújulo) le inspiró otras erratas: con veintidos crímenes sobre la conciencia ingresó en el presidio, condenado a perpetuidad y a un año más por las dudas.

Dálmiro Ponce no toleró el añadido. La cadena perpetua vaya y pase, pero el año más no lo aguantaría, así que resolvió evadirse.

Fue torneando un plan tras otro y a todos se los estropeaba algún inconveniente de muros y de rejas o esa estúpida prohibición de cavar túneles.

Hasta que al fin tuvo una revelación cuya sencillez le arrancó lágrimas e interjecciones blasfemas: si estaba preso era porque una voluntad o una serie de voluntades (la de la policía, la del juez, la de los carceleros) se había propuesto ese odioso designio.

De modo que bastaba oponerle una voluntad contraria pero más poderosa, y él volvería a ser libre.

Se preguntó si un solo hombre es capaz de acumular más voluntad que muchos hombres puestos de acuerdo, y apostó a que él sería capaz. Se preguntó si su voluntad, sin más auxilio, que sí misma, podría prevalecer sobre voluntades que se ayudan de un presidio, y otra vez apostó a que sí.

Razonó que dentro de la prisión no había otras voluntades opuestas a la suya que la de los guardiacárceles. Pero la voluntad de un guardiacárcel sufre distracciones, se dispersa en la vigilancia de muchos condenados, se desmiembra en varios

propósitos simultáneos, uno de los cuales es que disminuya el número de presidiarios.

Su voluntad renunciaría a toda distracción, se concentraría en un solo punto.

Le llevó años juntar voluntad en cantidades suficientes como para no hacer después un papelón. La almacenaba y la mantenía intacta, oculta, de modo que en todo lo demás fue un hombre indiferente o sumiso. Se convirtió en el condenado modelo, execrado por los otros reclusos, que no le perdonaban tanta docilidad y que alguna vez lo hicieron víctima de vilipendios infames.

Dálmiro Ponce lo soportó todo, con blandura de esclavo, decidido como estaba a no gastar su voluntad como no fuese en la determinación de fugarse.

Cuando calculó que su voluntad ya sobrepujaba cualquier voluntad antónima aunque se parapetase tras un presidio, se puso de pie en el calabozo y gritó: – ¡Soy libre!

Thomas de Quincey se pasó la vida preparándose a morir como él lo resolviera. Un día lo decidió pero no se murió nada. Dálmiro Ponce tenía más carácter: aunque registraron minuciosamente la prisión, no dieron con el fugitivo.

LA SEÑORITA DAFNIS ENNIS, O LA NOCHE DE BODAS DE UNA MUJER MUY DECENTE

Cierto, se llamaba Dafnis Ennis, pero todo el mundo le decía señorita Dafnis o señorita Ennis para no trabarse de lengua ni tentarse de risa.

También ella procuraba eludir la cacofonía y cuando alguien le preguntaba por su nombre habría respondido, si le hubieran dado tiempo: –De nombre Dafnis y de apellido Ennis con doble ene como la ciudad.

Pero no le daban tiempo.

No es que la señorita Dafnis sufriese de demoras de elocución. Pasaba que no podía hablar, así, de buenas a primeras, sino que necesitaba que cada frase y hasta cada palabra flotase aislada en el silencio como una estrella en la negrura del espacio intersidéreo.

Desgraciadamente la gente hace, de la conversación, un bochinche de fuegos de artificio que estallan todos juntos y se apagan en seguida. Cuando la señorita Dafnis se disponía a abrir la boca, los otros ya se habían ido y ella debia permanecer callada, mirando dolorosamente el vacío, mientras pensaba que se ha perdido el arte de las pláticas y de los coloquios y que el diálogo socrático y mayéutico ha quedado reducido a una puja de monólogos dichos a toda prisa.

A los veinte años quiso ser monja. A los treinta todavía no había conseguido manifestarle esa aspiración a su madre, matrona de charla veloz y conducta disipada por el apuro.

Entre tanto la señorita Dafnis cobró un aire conventual. Tenía el pelo cortado al rape, papada y ojos reventones sin

pestañas. Era alta y corpulenta. Su rostro irradiaba beneplácito. Usaba vestidos muy amplios, largos hasta los tobillos, color café o color ratón y con mangas bobas. No se maquillaba. No lucía ningún adorno, salvo un arroz de oro en el lóbulo de la oreja. Caminaba pausada y majestuosamente, apoyando toda la planta del pie como para probar la resistencia del pavimento.

Su principal rasgo espiritual era este: si alguien, no importa quién, la ofendía con una palabra hiriente, con un gesto grosero o con una actitud descomedida, la señorita Dafnis se levantaba y lo dejaba plantado.

Sus amistades la creían una mujer un poco lunática que, a despecho del buen carácter, de la fisonomía apacible y de la fina educación, ocultaba caprichos y susceptibilidades de solterona. A menudo, cuando la veían levantarse e irse sin saludar siquiera, murmuraban: —¿Qué mosca le picó a esa?

Pero la señorita Dafnis no era una mujer lunática sino una mujer muy decente que no estaba dispuesta a permitir que le faltasen al respeto.

Así las cosas, un tal Joaquín Reventós pidió su mano. Entre él y la señora Ennis, hechos los dos un vendaval, lo concertaron todo, incluso la fecha de la boda.

En seis meses de noviazgo la señorita Dafnis no encontró un resquicio por donde entrometerse en la conversación y explicar, con palabras por las que después no tuviera remordimientos, sus intenciones de no contraer matrimonio con el señor Joaquín Raventós y profesar en cambio como monja clarisa.

Ese Joaquín Raventós era un sujeto flaco, bajito, nervioso, aquejado de calvicie, de traje negro y de verborrea. Cada vez que la señorita Dafnis empezaba a despegar los labios, él ya se había despedido y andaba viajando en tranvía rumbo a la pensión donde se hospedaba.

La señorita Dafnis pospuso sus razones hasta que Joaquín o la señora Ennis o por lo menos el jefe del Registro Civil se sentaran a oírla, pero todos parecían atacados por la tarántula y ella seguía esperando el intervalo de silencio donde ubicar su negativa a casarse con el señor Raventós.

Una noche la señorita Dafnis, recatada dentro de un vasto camisón de nanzú, leía un libro, cuando de pronto vio que se abría la puerta y que Joaquín entraba en su dormitorio de mujer muy decente. Vio que él vestía un inverecundo piyamas y que muequeaba una sonrisa de crapulosa libídine. Lo oyó pronunciar esta impudicia:

—Dafnis, vamos a acostarnos.

Se sintió mortalmente injuriada. Entonces, según su costumbre, se levantó y lo dejó plantado.

Pero en vista de que ese pernicioso Joaquín Raventós en paños menores le obstaculizaba el camino de la puerta, la señorita Dafnis salió pausada y majestuosamente por el ropero.

El corrió a revolver los trajes colgados de las perchas y a vociferar:

—Vuelve, que soy tu marido y en este país no hay divorcio.

Demasiado tarde. La señorita Dafnis, ultrajada hasta el caracú de los huesos, se había ido para no volver.

La ciudad de Ennis, como es sabido, está en Irlanda.

CONGRESO NACIONAL DE LITERATURA ARGENTINA

Del 14 al 17 de agosto se desarrollaron en Tucumán las jornadas del Congreso Nacional de Literatura Argentina, organizado por el Departamento de Literatura de la Dirección General de Cultura de esa provincia. Estuvieron presentes más de cuatrocientos profesores, críticos y escritores de todo el país. Las sesiones fueron presididas por los miembros de la comisión directiva del congreso: Emilio Carilla, Enrique Anderson Imbert, David Lagmanovich y María Delia Paladini. Fueron presentados y leídos los trabajos que a continuación enumeramos, dentro del tema general: *La literatura argentina 1940-1980.*

Cristina S. Piña: *El tema del doble en la poesía de Alejandra Pizarnik;* Susana Cayuela de Uez; *Tres poemas "arte poética";* Alba Omil: *Olga Orozco y la elaboración poética;* Angélica B. Lacunza: *El compadre como crisis de identidad en* Juan Nadie *de Miguel Etchebarne;* Eloísa Mrad y María Mercedes Borkosky: *Francisco Luis Bernárdez y la soledad existencial. Una cosmovisión cristiana;* Federico Peltzer: *Tres poetas casi omitidos;* Graciela S. Puente: *La palabra en la noche de Borges;* Carlos A. Poleman: *Las ruinas circulares;* Zulema S. de Feldman: *Jorge Luis Borges y la biografía de Tadeo Isidoro Cruz;* María Torre de Germani: *Sobre una posible retórica de la ficción en* Ficciones; María Esther S. de Cywiner: *Borges y "El aleph";* Carmen Perilli de Garmendia: *Dios en la poesía de Jorge Luis Borges;* Marta Lena Paz: *Sentido de lo tragicómico en el teatro de Juan Carlos Ghiano;* Marta Susana Pereyra: *Requiem para un viernes a la noche, de Germán Rozenmacher: enfoque semiótico;* Alejandro Gustavo Fontenla: *Dos novelas del setenta;* Alfredo Rubione: *Aproximación a la vanguardia del setenta: "Literal";* María Elena de las Carreras: *El uso de la primera persona narrativa en la novelística de Manuel Mujica Láinez;* Alma Novella Marani: *El renacimiento en Manuel Mujica Láinez;* Fernando Rosemberg: *Los cuentos y relatos de Bernardo Kordon;* Silvia C. Moreno: *Ironía y tragedia en los cuentos de Rodolfo Modern;* Leonor Arias Saravia: *Bernardo Canal Feijóo o el reverso de la antinomia sarmientina;* Federica Domínguez Calavita: *Dos tratamientos de la intriga típica en ocho cuentos infantiles contemporáneos;* Elisa T. Calabrese: *Una palabra acerca del silencio:* La razón del topo, *de Federico Peltzer;* Ana María Camblong de Báez: *Macedonio Fernández: relaciones textuales mas-hedónicas;* Sonia Lizarriturri y Teresita Mauro: *Lo fantástico en un cuento de Mario Lancelotti:* Laura Pollastri: *Fantasía y realismo mágico en dos cuentos de* El país del humo *de Sara Gallardo;* Ester de Izaguirre: *La ascensión y la caída en los cuentos de Enrique Anderson Imbert;* Alicia Bellomo y Aída Frías de Zavaleta: *Anderson Imbert y el humor;* María del Carmen Tacconi: *La estructuración de significados en un cuento de Enrique Anderson Imbert;* Raquel Guzmán de Dallacaminá: *Acercamiento a la poesía de Manuel J. Castilla;* Elba Amado y María del Pilar Moreno: *Un aspecto en la lírica de Manuel J. Castilla;* Margarita Strasser de Rodríguez: *Elaboración de la fantasía en un cuento de Julio Ardiles Gray;* Nilda Flaviá de Fernández: *Realidad e imaginación en la narrativa de Julio Ardiles Gray;* Honoria Zelaya de Nader: *La problemática del tiempo en tres autores del Noroeste;* Rosa de De la Vega: *"Huaira Puca": una novela del Norte;* María E. Virla: *Tres voces líricas del Norte.*

Después de cada exposición se podía debatir el tema tratado o formular preguntas. En el debate que siguió a la mesa redonda con que se clausuraron las reuniones, una concurrente manifestó su desencanto por el hecho de que no se hubieran estudiado figuras importantes como Sábato, Cortázar y Viñas. Un miembro de la comisión directiva respondió preguntándole por qué no había presentado ella un trabajo sobre alguno de esos autores.

Con sus novelas La alfombra roja *(1962),* Al vencedor *(1965),* La señora Ordóñez *(1968) y sus* Cuentos tristes *(1967) y* Cuentos de colores *(1972), Marta Lynch se ubica holgadamente en la primera fila de los narradores argentinos. Los dos cuentos que publicamos aquí son un anticipo de* Los años de fuego, *que editará* Sudamericana. *Ambos suponen perfectos desarrollos de la temática amorosa.* Intimidad, *una metáfora de la alternancia dialéctica eros-tánatos, enfrenta con terrible lucidez el contraste entre el esplendor de la carne y su claudicación ante el tiempo.* Como un sol *alude —ya desde el título— a la alegría, la plenitud y la embriaguez que ese esplendor produce, aún en los aledaños de un ritual compulsivo y patológico.*

MARTA LYNCH

INTIMIDAD

Siempre la sorprende lo portentoso de ese sentimiento. Viene corriéndola como un animal feroz, disputándole la vida. La asombra el gusto que siente por la piel de vello escaso, por la perfección de una nariz graciosa. ¡Oh, tiene un aire resueltamente juvenil! Un suave olor a nueces brota de su pelo ensortijado y negro. Tendidos, a su lado, desmayadamente, expone con impúdica inocencia el torso flaco, los hombros bien construidos y ese melancólico desgano que retoma casi enseguida del amor.

Hablan en voz baja, retozan con salud envidiable, intercambian las ternezas misteriosas con que uno y otra pueden reconocerse entre todos los seres que habitan la tierra. El milagro de la fidelidad se resuelve entonces en el tono de una sola voz y la forma particular con que un hombre besa a una mujer. En un sentido o en otro: solamente ellos.

Y la sorprende cuánto ama a su moreno amor, aquel modesto conjunto de flacura, dulzura inesperada y empuje varonil. Un hombre, pues. La asombra que se quieran tanto desde mucho tiempo atrás. La asombra el empecinamiento al buscarse, el resplandor de cada encuentro y, sobre todo, el admirable conjunto de dientes parejos bajo los labios ascéticos-sensuales, su par de ojos color sepia y las cortonas pestañas que velan el reflujo del apasionamiento. Es irritante, terrorífico y hermoso. Está presa en un intrincado nudo de afecto y atracción. No va a salir de él. Cree no querer salir aun cuando a veces se pregunta por el gusto de la libertad. Sumisa al

hombre que le despierta tanto amor está plena y llena de admiración. Admira cuanto tiene admirable aquel hombre todavía joven. Piel, ojos velados, voz dulcísima. Con las yemas de los dedos palpa los músculos alargados del brazo, roza los fuertes muslos, hace recorrer la sensación por las pantorrillas hasta los pies que son finos y delgados, el dedo mayor sobresaliente. Son hermosas piernas de joven luchador, de gladiador de biblioteca. Y el amor que siente por ese cuerpo que se vuelve hacia ella, completándola, es un incendio voraz y llamativo sobre algún monte del Sur.

Cuando el hombre moreno se levanta, ella estira perezosamente los brazos y las piernas. Está dulce, gozosa, displicente. El tiempo es una ecuación encerrada en una pieza y el mundo acaba de salir entre las sábanas. El mundo es un individuo atractivo en alto grado que ella ama por la suma acumulada de virtudes. Ama. Suspira en su paraíso. Revisa con molicie las molduras de un techo alquilado. Afuera, una tórtola da las tres notas del canto que fue fondo de la escena amorosa. Las tres notas musicales de la buena tórtola.

Escucha el ruido del agua que se desliza por el lavatorio. Los ruidos familiares de una compañía adorable que realiza actos rituales: la ducha caliente y luego fría; el pelo revuelto bajo la toalla impecable, el pase del peine. Goza imaginándolo: mojado como un niño atrapado por la lluvia, sacudiéndose como un cachorro; escudriñando en el espejo los rastros de una calvicie imposible. ¡Cuánto ama ella a su moreno amor! Goza escuchando agua, grifos, pisadas, el leve conturreo del vals que elige para adormecerla. Revolviéndose sobre las sábanas, cierra los ojos complacida, ahita de un placer cautivador. Vuelve a los años infantiles. Traviesa, quiere conocer los íntimos secretos, la trivialidad de ese cuerpo amado, de la voz que ama todavía más, reponiéndose bajo la lluvia.

La muchacha curiosa sale de la cama. Silenciosamente recorre la habitación y tratando de ocultar la risa, espía. La luz del cuarto de baño está encendida. La puerta que da acceso es como un límite de tiempo o como el borde de un pozo demasiado hondo que devora piedras y devuelve ecos. En cuclillas y desnuda, lo contempla con la boca estúpida por la sumisión. Luego del asombro, sobrevendrá el terror. El viejo es horriblemente flaco. Sus clavículas, bajo el amarillo pellejo, resaltan en el pecho flojo. Hacia adelante, el torso es una despareja cadena de huesos que marcan la forma que alguna vez —muy pronto— precisará la muerte. Las piernas, tensas, casi no pueden mantenerse en equilibrio; sólo los nudos oscuros que abultan cada pantorrilla muestran que la sangre sigue en movimiento. Las mejillas se tocan por la mucosa interior, en la mitad de lo que fue una boca. ¡Cuánto besó, cuánto mintió, cuánto adoró con ella! Ahora, bajo los apagados ojos casi ciegos, un nido de arrugas pellizcan la piel que cae a partir de las sienes. La frente no sostiene más que dos grandes medialunas de pelo hirsuto —todavía rizado— y gris. Bajo el ombligo un vientre vencido se apoya en cada muslo flaco; su sexo abulta apenas.

El viejo contempla la caparazón en el espejo y controla con expresión diabólica un tiempo que pasó vaciando su garganta de voz, su corazón de amor, sus grandes ojos de dulzuras. Cierta triste estupidez contrae el cuerpo en el que sobresalen venas, nudos, huesos, articulaciones herrumbradas, piel sobrante y terco empecinamiento. Trata de vivir la cosa. Grazna al canturrear. No puede levantar el brazo, encrespar el pubis, mitigar su ruina natural. La muchacha se arrastra hacia la cama, manoteando como ciega, preguntándose por aquel desconocido que, anticipándose, entró a la habitación donde ella ama a su moreno amor con una pasión que la persigue disputándole la vida. Como un perro.

Y mientras se muere de terror y trata de no mirar, ve reaparecer, una toalla alrededor de la cintura esbelta, de morena y fragante piel, al hombre amado; flaco el torso, el vello escaso, la perfección de la nariz graciosa. Un olor a nueces brota de su pelo ensortijado y negro y está tendido ya, desmayadamente, dispuesto al nuevo abrazo, los hombros bien construídos y el melancólico desgano. Está tocándola ya, cuando ella lanza el primer grito.

COMO UN SOL

Casi no se habían sentido. Digamos que se entreveían. Un roce, la simple refracción de la mirada era una tarde sobre la que tendrían que recapacitar. Huían disparados como dardos; torcían, empecinadamente, rumbos disparatados por oposición. Se veían como en la planchada de un barco en el que secretos y modernos mecanismos ocultan al instante de partir. A las disparadas. Como un viento que cierra una ventana dando término al verano. Como una tarde de sol en los primeros días de marzo: luminosa, intensa y breve. Así es como vivían.

Durante algún tiempo jugaron a la normalidad; pero eran tan excéntricos los dos como para que el tablero con las fichas —blancas, negras— fuera rápidamente desechado. Y volvían a las entrevistas a las que se aferraban buscando una periodicidad tan constante como el bombeo del corazón. Lentamente, iban formando una pareja extravagante, casi invisible para los demás. Aquellos que advertían la maniobra, se enfurecían de celos o de temor. Porque hay palabras temibles: lo sabemos. Palabras como siempre o ciertamente o será o amor. Y era tanta la ansiedad recíproca que al punto de encontrarse ya estaban como desesperados para concertar la cita del día siguiente, para asegurarse esa cuota casi mínima y siempre mágica en que recibían, uno de la otra, la alegría necesaria, un espacio de vida que era propio y siempre irrenunciable, que debía estar al margen de los caminos antagónicos y de los agravios de un contorno hostil. Como buceadores de las horas

que faltaban hasta el nuevo encuentro, se precipitaban sobre lápices y cuadernos de citas, memorizaban encuentros y deberes, obligaciones divorciadas que llevaban sus vidas a lugares diferentes. Ya era un hola y adios, nerviosos, mechados con sonrisas y ternezas más adivinadas que concretas; un revuelo de hojas de escritorio y un reflejo en la ventana a través de la cual Buenos Aires, vive, muchos pisos más abajo, risueña a veces, feroz casi siempre, extrañamente sumisa para ellos, como un inmenso gato doméstico que se acurruca para la caricia. Tras esos vidrios, se ponía el sol. Extendíase un cielo azul. Un par de estrellas visibles en el ángulo izquierdo de la primer ventana. Todo azul, Y también dorado: la tarde, el otoño, ambos. Y siempre, idéntica ansiedad para descontar la cita que les devolvería al mágico roce con que satisfacían una necesidad mucho más honda que su apresuramiento al saludarse, o al decirse adiós. Que no podía ser adiós sino hasta el día siguiente en que tampoco ocurriría el encuentro total por el que clamaban sus cuerpos con esa timidez con que suelen exigirse los hechos importantes. Una visión apenas. Una ráfaga como el vestido de gasa azul con que ella descubre sus hombros tostados por el sol y esa mueca risueña y varonil de un hombre atascado en sus obligaciones de vida, vida que es casi un frenesí. Un instante rapidísimo para verla hermosa como él la necesita y para verlo, tan seguro y tímido, tan receptivo que los deseos de correr y de abrazarse van licuándose en la prisa de llegar —curiosos, ávidos— hasta el día siguiente, al que quieren tener fuertemente tomado por las riendas, como una cuota nueva de presencia que es un sol.

Y acaso, ni siquiera conocían bien el desenlace. Confusamente deducían que si dos corren por caminos que en algún punto convergen, esos brazos fortísimos aprisionarán por último la fragilidad del otro cuerpo.

Pero no es ni siquiera esa constancia lo que importa. Sólo comprobar que están, que puede llamarse a eso compañía, separados sólo por un par de metros sobre los cuales van y vienen miradas y ternezas, verdades que lentamente forman la historia de los dos, un cuento que alguna vez habrán de contarse o en versiones separadas. Y eso es lo peor. Los términos de una precariedad que ella teme más que él y de un tiempo frente al cual ella se echa a llorar. Lentamente van adquiriendo la costumbre de verse personas de una ciudad común en la que viven tan lejos como en dos galaxias apartadas; pero los motores poderosos están puestos a marchar de modo que las distancias son salvadas cada día. Antes de decir qué tal hay que asegurarse de mañana porque de alguna manera la felicidad es una ráfaga, toda voluptuosidad, tan viva como ese color de Buenos Aires que espera atrás. Asegurarse de que mañana será también como hoy o como anteayer cuando los ojos dijeron tantas cosas con tanta rapidez como un milagro de la cibernética, computadoras que concentraron palabras amorosas, caricias que arrastran los objetos de una

mesa que se extiende como barricada. No hay vacío que no salven quienes se beben diariamente, transmitiéndose armonías, o coherencias fantásticas: un nombre arrastrado desde la infancia, un enemigo común, los ojos subversivos que atraviesan la gasa azul y las ·ngas de un saco de hombre, una camisa que oculta el pecho donde ella quiere reclinarse, un eco discretísimo de las voces con que se van confesando, rápidos, veloces como la época, un contorno de amor parecido a todo amor.

Exasperados, colmados o expectantes, no alcanzan casi al goce inmediato de esta tarde ante la urgencia de otra tarde que van ganando a un tiempo enemigo, a una naturaleza esquiva, glotona y vana que deja morir —casi siempre— lo que más deseó. Sin degustar la complacencia mutua, exigen una fidelidad del día siguiente; si hoy ya sos parte de mi alegría, debo asegurarme otra cuota y las demás. Y este remolino de vida y de obsesiva dependencia los hace ponerse a trabajar encarnizadamente, combinando fechas imposibles, horarios encontrados, tachando intrusos, coincidiendo alegremente en la dosis a ingerir. Es un recreo. Una vacación cortísima que irrumpe en la vida de los dos y es apetecible y luminosa e intensa como el golpe de mar, como es el sol.

Y casi no llevan sobre sí experiencia alguna. Un beso ardiente escurriéndose frente a la hora marcada en el reloj y el nuevo libro de las citas. Una mano sobre otra que repite las mil y unas noches de la piel. Una piel que se responde. Que los combina bien (suponen) porque ellos no han hecho más que asegurarse el regalo que les trae una entrevista donde el hola depende de la hora en que se verán mañana y donde ambos saben que la hora y el hola de mañana significa una discreta fórmula de la eternidad.

Luis Alberto Murray nació en Buenos Aires hace *cincuenta y siete años; ejerce el periodismo (actualmente en* "Clarín"*) desde 1940. Publicó varios libros de poesía, una antología de humorismo argentino,* Invenciones *(relatos de humor negro),* Pro y contra de Alberdi *y* Pro y contra de Sarmiento.

LUIS ALBERTO MURRAY

SOBRE UN CASO DE FIDELIDAD CONYUGAL DURANTE EL SUEÑO

I

NOTICIA PREVIA

Con o sin el inapreciable auxilio de Aristóteles —a quien bautizó en Cristo con diecisiete siglos de retroactividad, al rescatarlo del subsuelo musulmán en que lo había sumido Averroes— Santo Tomás de Aquino, en cuya sólida persona se encarnó toda la ciencia, cuando el término aludía a algo más que la producción seriada de envases para bebidas gaseosas, se ocupó de tantas cosas, y tan exhaustivamente, que es imposible no toparse con él cada vez que nos planteamos un caso de conciencia.

Así el Doctor Angélico es consultado sobre la licitud o ilicitud de tal o cual acto, y el grado en que ellas pueden ser evaluadas. Cuanto se vincula con el sexo está en su obra supremamente detallado, y constituye una masa colosal de dictámenes.

Luego de examinar un caso de sueño erótico, el aquinense absuelve al sujeto de la experiencia —seguramente relatada bajo secreto de confesión— considerándolo inocente de lo que, en estado de vigilia, hubiera suscitado cuando menos su reprimenda. En dicho sueño se le aparecía al durmiente la mujer de un vecino y, de más está decirlo, perpetraban juntos algunas travesuras.

Los tiempos y los usos humanos han cambiado hasta tal punto que lo extraordinario resulta, ahora, la fidelidad con-

yugal. Hoy, el Angel de las Escuelas se ocuparía, como de asunto raro y digno de análisis, del caso de un buen señor que declarara haber tenido un sueño con, hacia o sobre su propia esposa.

Es lo que hace, sin pretensiones teológicas, el autor del poema-informe que se leerá en la tercera parte de esta serie. Inexplicablemente, a nuestro juicio, N.N. ha preferido cedernos su texto, manteniéndose en el anonimato. Quizá porque, en la actualidad, manifestarse monógamo y confesarse casado resulta casi escandaloso para el común de las gentes, que lo toma como una suerte de aberración.

II

VINDICACION GENERAL DEL SUEÑO

El sueño, casi siempre presidido por un espléndido sol negro, o en su defecto por la luna usual, aunque tenga lugar en pleno día, es más tantálico, por así decirlo, que la vigilia, tan erróneamente identificada con la realidad, toda la realidad.

El o los principales personajes, entre los cuales puede aparecer alguno que, de pronto, reconocemos ser nosotros mismos, nos hacen señas al parecer demasiado lentas, pero el engaño, si lo hay, es exclusivamente nuestro: cuando, con algún signo más o menos torpe, aunque lo supongamos rápido, queremos comunicar que aceptamos no sólo el primer aviso, o carta de intención, sino también todas las cláusulas del contrato, sobreviene lo que en términos vulgares se conoce como despertar.

Y no es que el sueño huya de nosotros, como suele decirse, sino que, resignado a nuestras limitaciones, sin misericordia pero también sin violencia, nos devuelve a la vasta cárcel modelo donde 2 más 2 son 4 y seguirán siéndolo —a juicio de personas de reconocida seriedad— toda la perra vida.

Es que interminablemente hemos sido adiestrados, como focas de circo, para rechazar las seducciones del sueño, no siempre ni por fuerza hedónicas, pero sí más ricas que las de la vigilia, en tanto y en cuanto en el curso del primero apenas funcionan (a Dios gracias) los mecanismos represores vigentes en el área, por llamarla de algún modo, racional.

De no ser así, aceptaríamos en masa, con gozoso y total acatamiento, lo que las leyes oníricas, tan admirablemente intuídas por la Religión; tan distintas de las que rigen la Trigonometría, el Codigo de Comercio y los Banquetes del Rotary Club, nos proponen, con fosforescente cortesía o patético desafío: toda clase de aventuras, detrás de las cuales no es obligatorio que siempre esté el Diablo. Y lo haríamos de una vez y por el resto de nuestra vida, como se asume el martirio: sin previo compromiso de "retorno a la normalidad".

Pero algunos debe haber que logren no renunciar al sueño, hacerse fuertes en él; llegar a cumplir varias de sus reglas de juego. Caso muy raro, si es que existe, pues como todos sabemos basta una sola concesión a la rutina de lo consciente, por breve que ella fuere, para que el sueño, placentero, desagradable o espantoso, estalle silenciosamente en fragmentos tan pequeños que sólo nos permiten verificar, luego, que hemos soñado "algo"; como quien colocase sobre un piano de cola algunos cristales de vulgar cocaína y al día siguiente se encontrara con un hermoso copo de ceniza volcánica. ("Durante la noche, completamente borracho —dice el actor Peter O'Toole— creí ver en el jardín de mi casa, a través de los vidrios, un montón de hojas secas. A la mañana comprobé que se trataba de un ángel").

Lo de soñar varias veces más o menos lo mismo —como episodios de una serie de televisión— es una convención literaria si se quiere venerable, como que en ella se basa en parte el "Libro de las Mil y Una Noches", pero el fenómeno en sí no existe en el otro lado y es mentira o metáfora en éste. En cuanto a soñar "en colores", no es exclusivo de Ernesto Sábato.

Los que, como decíamos, logran quedarse en un sueño, no salir de él, rescatados de la vigilia en virtud de quién sabe qué inefable pacto, se dividen en dos géneros, a saber:

Uno, el más numeroso, comprende a aquellos cuyos cuerpos son hallados, definitivamente fríos, luego de la ignota, incomunicable experiencia. "Ha muerto sin saberlo, durante el sueño", dicen entonces el médico, el escribano, el esposo o la esposa conformes —a veces demasiados conformes— porque "ha dejado de sufrir". Con eso quieren significar que el sujeto del caso había estado durmiendo, no retozando sin limitaciones, en un inmenso lecho refrescado por lotos y asfodelos, con los millares de huríes que Mahoma (hombre de sueños monumentales y riñones de hierro) aseguró a cada uno de sus fieles, guardándose, eso sí, el secreto de las coordenadas de su Paraíso.

El otro grupo, harto escaso, es el de los que desaparecen del todo; vale decir, sin dejar el cuerpo en esta orilla de la cuestión. Constituyen la única explicación de ciertas repentinas ausencias jamás elucidadas y quizás, en otro sentido, casos de aplicación urgente, anticipada y excepcional del concepto católico del Purgatorio. Dios no se toma el trabajo de dejar huellas para los Sherlock Holmes de la teología. Cada vez que se le da la Real Gana de allegar un alma a Su Gloria, la rapta. San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús supieron algo al respecto.

"Las últimas noticias de Melanchton dicen que el brujo y uno de los hombres sin cara lo llevaron hacia los médanos, y que ahora es como un sirviente de los demonios", afirma Swedenborg en un texto célebre reiteradamente exprimido, destilado y sometido, por Borges, a la acción sucesiva del

vinagre aromático, el ácido úrico y la crema a la vainilla. ¿Los demonios? ¿Sólo ellos, terriblemente bellos y repulsivos, hacen de las suyas en esa Atlántida oscilante y fugitiva de la cual, acaso, los más enterados prefieren no regresar?

Por supuesto, queda en pie la cuestión de si es posible retornar vivos y no con una mísera viruta de sueño, como nos sucede a diario, sino con el recuerdo de todo él; de su argumento, su montaje, su banda sonora, su escenografía. Es decir, con la totalidad de un sueño que valiera la pena registrar desde su comienzo hasta su fin, no precipitado por la intervención policial de lo consciente.

Porque también (si hace falta decirlo) soñamos tonterías e incluso circunstancias de orden contencioso-administrativo. "Procuro refugiarme en el sueño, dejar a un lado las vulgaridades cotidinas —escribe en su *Diario* Jules Renard— y he pasado toda la noche soñando que no encontraba mi sombrero". Pese a su agudeza, Renard (que en francés significa zorro) no advertía que aquello le ocurría como justo castigo a su inclinación a refugiarse en el sueño, no a revivirlo.

Parecería, pues, que de ese planeta sin límites y órbita aleatoria no se vuelve igual que del Cielo, como imaginara Coleridge, con una flora desconocida; menos aún con la descripción completa o versión taquigráfica o grabada del sueño. Ni siquiera pudo hacerlo Dante, que sin embargo iba al Infierno y volvía de él cada vez que se le antojaba. De ahí que todo testimonio al respecto deba confesar, antes que nada, que apenas se asienta en unas motas de polvo de demolición, en un pétalo seco y traslúcido; en la huella de un pez en el agua. El sueño de un sueño, como lo que viene a continuación.

III

A LA LUZ DE SU CARNE

El mismo que yo soy sueña, indefenso, inmóvil.
Mi mujer aparece, se muestra, irrumpe, invade.
Es como es. Distinta. La misma. Es ella. Es otra.

Es ella. Reconozco
sus fuegos de San Telmo en la cabeza,
sus hombros que resbalan en el fragor del beso,
sus voraces axilas de intimidad volcánica.
Senos de ávido licopodio, puntas de incandescente gules;
caderas en que el aire rebota pretendiendo quedarse;
muslos de miel y arena, de mazapán y espliego,
y ese ombligo magnético que me señala, exactos,
los polos del amor.

Ahí está. Verdes chispas
crepitan en su pelo largo, lento, pesado,
de un negro doloroso para el que lo contempla.
Su mirada, a lo lejos, incendia en pleno vuelo las luciérnagas
que, sin embargo, ama, fugaz, con la inocencia
con que ama el verdugo, antes de ensangrentarlos, los brillos de
su hacha.

Ya tareas ingrávidas dulcemente la ocupan.
Siembra azafrán y lirios en bolsillos de prendas sepultadas en
áridos roperos
anclados, en desguace final por las carcomas, al borde de la
noche.
Riega tibias mandrágoras del tamaño de un dedo y gusto a lluvia,
en rincones que abonan cenizas de otros sueños que tuve y
que ella misma
pobló, si bien no entera como en éste.

Ahora, su desnudo de quemante platino se aleja de las móviles
lianas del balcón,
y, como la sonrisa de gato sin su gato que Carroll nos propone,
por un instante quedan, y lucen con luz propia, mercurialmente
lácteas,
sus nalgas que parecen, con su sombrío arroyo al medio,
dar frescor a mis sienes mientras creo que huyen.

Sufre en lo más secreto mi carne ante el reflujo tan sólo
momentáneo.
No acabó la secuencia de suntuosas imágenes que repaso y
asumo con ciega idolatría,
sin descorrer los párpados;
pero aún sobrenadan insidiosas medusas el Nilo de mi sangre y
de mi médula,
y algo en mí va a rendirse del todo al dormir vano, sin actor ni
argumento,
cuando ella reaparece, pálida, temblorosa, sonriente, pero lejos,
y entreabre sus piernas. Su mano izquierda apunta, sin pudor ni
lascivia,
el ébano explosivo del sexo que ya emite rosadas radiaciones;
su derecha hace el gesto de atraerme hacia ella por orden de la
Luna.

Ah, tanto esfuerzo exige la cópula en el sueño
como a un alga y un hongo convertirse en un liquen.

No obstante, lo logramos. Yo despierto. Ella duerme.
Cálidamente duerme, sin saber qué hemos hecho.
Porque en verdad lo hicimos, aunque ella y yo yacíamos
a distancias simétricas del medio de la cama.

¡Ah, si la muerte, un día, nos despertara juntos,

ya para siempre unidos en una sola carne,
sin alterar el gesto preciso que a los cuerpos
imponen las sagradas alquimias del amor!

VI

ACOTACION FINAL

Cuatro escritores leyeron los capítulos precedentes y opinaron al respecto.

Helvio I. Botana, católico y nada surrealista, atareado en su quinto o sexto matrimonio civil, musitó palabras de San Pablo: "Mejor casarse que quemarse".

Joaquín O. Giannuzzi, católico y algo surrealista, prefirió citar a Chesterton: "El buen católico debe ser lujurioso. Desde luego, con su legítima esposa".

Enrique Molina, surrealista y nada católico, ridiculizó el aforismo del Apostol de las Gentes y exaltó —como siempre, admirablemente— la "consulvia, paroxística belleza del acto de quemarse", acto que si embargo no definió. También dijo algo así como que "el sueño, erótico o no, logra a veces prevalecer hasta sobre instituciones tan lúgubres como el matrimonio".

Daniel Giribaldi propuso destruir los diccionarios, porque asimilan el sueño al acto de dormir. Sugirió asimismo emplear la palabra ensueño, pero esos sarcófagos del idioma la definen como "Ilusión, fantasía; extravíos de la imaginación; proyectos irrealizables o fantásticos", algo tan lamentable como hacer sinónimos el sueño y el ronquido.

Murray, por Garaycochea

Con su novela Soy paciente, *Ana María Shúa acaba de ganar el primer premio (compartido) del concurso de narrativa organizado por la* Editorial Losada. *Con el sello de* Ediciones Corregidor *próximamente aparecerá su libro de cuentos,* Los días de pesca, *del que publicamos el presente anticipo.*

ANA MARIA SHUA

OTRO

Entró antes que yo. Había algo blando en él. Una definitiva falta de resistencia. Tenía la sensación de que bastaría presionarlo (su cuerpo o su mente) para marcar profundamente mis huellas (las de mis dedos o mis palabras). Su materia cedería como un trozo de arcilla húmeda que tuviera, al mismo tiempo, una lenta cualidad elástica: tardaría horas en recuperar su globosa forma habitual.

Busqué una mesa alejada. Pedí un café. Vi como le servían una Legui chica. Poco a poco había llegado a conocer sus gustos y sus gestos. Tal como él conocía, sin duda, los míos. Todos. Desde la primera etapa, la del miedo, ya no trataba de despistarlo.

Me acuerdo una vez en el subte, por ejemplo: uno de mis primeros intentos de despiste. La línea D. Hacía mucho calor. Yo transpiraba y al mismo tiempo me molestaba el viento que entraba por la ventanilla metiéndome el pelo en la boca y en los ojos. El estaba apoyado contra una de esas puertas del fondo y fingía distraerse con el vaivén de las agarraderas. Fue un impulso, bajé en Pueyrredón y tomé el tren que iba para el otro lado, para el centro. No alcanzó a seguirme. Se cerraron las puertas del vagón sobre mi alivio y supuse que no lo vería más en todo el día. Me bajé en Tribunales y caminé hacia Cerrito. Entré en una confitería con muchas ganas de hacer pis. El baño estaba normalmente sucio. Crucé la 9 de Julio y tomé un colectivo hacia cualquier parte. Después caminé por una calle con árboles. Muchos estaban muertos: los podaban

demasiado, casi hasta el tronco. Entré en un edificio muy alto, que no conocía, y llamé el ascensor. El abrió la puerta antes que yo. Salió del ascensor y corrió por el pasillo, como si estuviera muy apurado. Mi juego ya no tenía sentido. Nada tenía que hacer en ese lugar. Desalentada, caminé tras él por la calle de árboles vivos y árboles muertos. Volví a mi casa.

Lo estudié con cuidado mientras bebía minuciosamente su Legui chica. Sus gustos eran tan empalagosos como sus gestos. Lo había visto más de una vez comprando fruta abrillantada —prefería las peras— o sacando del bolsillo caramelos rellenos que tragaba casi sin masticar, como si fueran genioles. Yo esperaba a una amiga y su llegada interrumpió mi observación. Sin embargo, mientras hablábamos de pavadas, de nuestro peso respectivo, del largo general y particular de las polleras, yo trataba de no perderlo de vista. Me interesaba especialmente el momento en que se levantaría para irse. En la etapa actual —la de observación y análisis— me proponía descubrir los elementos que conformaban nuestra relación. Por ejemplo, las invisibles circunstancias que determinaban sus repentinas desapariciones. Anotaba mentalmente todos los datos: mis últimas palabras, la temperatura, ciertas señas del mozo, algún imperceptible movimiento de la persona que estaba conmigo. En casa escribía mis observaciones en una carpeta de hojas Rivadavia. Por el momento, las anotaciones eran inconexas, insensatas, incoherentes, pero yo tenía la certeza de que no sería imposible, algún día, reconstruir el rompecabezas a partir de esas piezas vagas.

Una hoja entera estaba dedicada a la sala de espera del dentista. Nunca estábamos tan cerca como en esa sórdida capilla donde esperábamos el tormento sin esperanzas de confesión, pero la presencia de la enfermera y los otros pacientes, siempre muchos, me impedían acercarme, pasando por encima o por el costado de la mesita que solía separar nuestros sillones.

Generalmente él estaba antes y hacia crucigramas. Levantaba la cabeza cuando escuchaba abrirse la puerta, pero al verme volvía a su tarea. Una tarde memorable me preguntó, mirándome directamente a los ojos, si yo conocía un mamífero africano de dos letras. "ÑU" le dije, con infinito desprecio, sacudida por el absurdo de la situación. El y yo sabíamos que ninguno de los dos ignoraba la respuesta. En un mundo de estremecidos archipiélagos de tres letras, de horneros que son también cedazos, de césped o lengua de víbora, de ridículos poetas neozelandeses terminados en vocal, el ÑU era para ambos tan familiar como si hubiera retozado en los fondos de las casas de nuestras respectivas abuelas, arruinando rectángulos de escarola, comiendo azúcar de nuestras manos asustadas.

Aunque él llegara antes, el dentista, invariablemente, me hacía pasar primero a mí. Así nunca pude saber su nombre. Traté, a veces, de interrogar al doctor, insospechablemente

amigo. Balbuceaba mis preguntas con la boca abierta, sintiendo chorrear la saliva por las comisuras, invadiendo el babero, mojándome la camisa. Nunca logré hacerme entender. Manteniéndome así, paralizada, con la boca obligatoriamente abierta, el dentista alargaba su monólogo, hablándome de las múltiples amalgamas que definían su existencia, de cierta lejana extracción, de la sensibilidad de algunas encías, o de sus planes para el domingo.

Un detalle interesante es que nunca se me acercaba mucho. Mantenía una cómoda distancia de varios metros (hacia atrás, hacia adelante o hacia el costado), que le permitía eludir mis intentos de acercamiento. Porque hubo etapas de verdadera angustia en que quise enfrentarlo, tocarlo, hablarle, pedirle que me dejara en paz, que me perdonara, que me dijera quién lo enviaba, que mencionara mi delito para poder defenderme o que insinuara la cualidad de su castigo, para poder acostumbrarme a la idea, que me explicara por qué me observaba, me buscaba, me perseguía. Pero siempre me resultó imposible acortar o modificar la distancia que había entre nosotros: tenía una habilidad especial para calcular e imitar la velocidad de mis pasos. Yo nunca me atreví a correrlo más de media cuadra. Llamábamos mucho la atención y además no estaba totalmente segura de querer alcanzarlo. Esta duda comenzaba a surgir con los primeros pasos de la carrera y exactamente a la media cuadra había crecido tanto que me paralizaba las piernas.

Mis amigos me ofrecían la más variadas interpretaciones sobre el problema. Sus ofrecimientos eran gentiles: yo aceptaba algunos, por pura cortesía, rechazaba la mayoría. Aquel día en la confitería mi amiga terminó por darse cuenta de mis frecuentes miradas al tipo de la Legui chica. Supuso primero en voz alta, que yo estaba interesada en la bebida; después, con sorpresa, que me gustaba el hombre. Con dulce voz de madre me desaconsejó ambos: su repelente combinación le sugería la imagen de un flan al caramelo. Pasé por alto la intención, notoriamente agresiva, de criticar mis convicciones estéticas, y traté de describirle mi situación. Me interrumpió muchas veces exigiendo detalles; qué tipo de ropa usaba en tal o cual ocasión, si cruzaba o no las piernas al sentarse, si estaba armado, cómo manejaba los cubiertos, si alguna vez lo había visto leyendo el diario y, en ese caso, qué diario. Por más esfuerzos que hacía, yo no podía recordar ninguno de esos detalles y traté de defenderme diciendo que no me parecían importantes. Ella me recordó con suficiencia que yo siempre había sido distraída y poco observadora y que de esos defectos o cualidades provenían la mayor parte de mis calamidades. Para avergonzarme más y dar por terminada la discusión, se puso a describir con toda minucia el episodio aquél en que habiendo sonado el teléfono y el timbre de calle al mismo tiempo, me había acercado al aparato gritando "Un momentito" mientras le decía al que estaba del otro lado de

la puerta "Hola, hola, con qué número quiere hablar". Yo recordé con terror las grandes lagunas en las anotaciones de mi carpeta Rivadavia, y supe que jamás lograría llenarlas.

La interpretación de mi amiga era la siguiente: él no era uno solo, sino varios y yo, por negarme a usar anteojos como mi miopía lo exige, imaginaba a un tipo lo bastante consecuente como para seguirme a través de largas extensiones del tiempo y del espacio. Esos tipos, según ella, no existían.

Un compañero de trabajo me aconsejó recurrir a métodos de agresión directa. Dos individuos —tal vez tres— adecuadamente pagos, lo seguirían cuando se separara de mí y, en algún lugar oscuro, le pegarían en mi nombre. Ese expediente, aparentemente tan sencillo, chocaba, sin embargo, con dos obstáculos: por una parte, ni yo ni mi aconsejante conocíamos a ninguna persona apropiada para hacerse cargo del problema y, por otra parte, esa solución no consideraba la posibilidad de que él fuera sólo un representante, un enviado, circunstancia que yo me inclinaba a suponer más que probable.

La característica más notable de nuestros encuentros es que parecían ocurrir por casualidad. Nunca pasó, por ejemplo, que me lo encontrara esperando en la esquina al salir de mi casa. Se aparecía, en cambio, en la sala del dentista, o salía corriendo del almacén en el momento en que yo entraba, con una bolsa llena de latas de conserva. Lo veía en los colectivos llenos separado de mí por una infranqueable barrera de cuerpos y de olores, en la calle de la casa de mi tía, caminando por la vereda de enfrente, o comiendo ingredientes en un barcito de la rambla de Mar del Plata mientras yo corría hacia el mar. Precisamente en Mar del Plata nos encontramos una noche en una boite. El apretaba con sus brazos gelatinosos, que, evidentemente, no estaban hechos para apretar a nada ni a nadie, a una chica alta, de pelo corto, que me pareció un travesti o una lesbiana.

Pasé por todas las etapas: del miedo a la angustia, de la angustia a la curiosidad. A través de la curiosidad llegué finalmente al estado de observación y análisis. Así fue como descubrí, por ejemplo, su tendencia a meterse el dedo en la nariz. Se introducía apenas la punta del meñique y volvía a sacarlo muy rápidamente, frotándolo luego contra el pantalón, de costado. Sólo mirándolo con el rabillo del ojo era posible apreciar todos los detalles de la operación. Apenas se lo encaraba frontalmente —yo o cualquier otro— el riguroso orden de los movimientos se modificaba y su mano pasaba a rascar la parte superior de su cabeza o decidía colgar, inocente, al lado de su cuerpo.

Yo estaba impaciente por completar la mayor cantidad posible de datos en la carpeta Rivadavia y ya casi buscaba los encuentros, trataba de provocarlos. Volvía a los lugares donde más se me había acercado, perdía horas inútiles en algún café, inventaba caries, pero sus movimientos nunca se repetían, o se repetían azarosamente.

Todo esto me llevaba mucho tiempo. Dejé de ver a los amigos después de aquel encuentro en el café porque me di cuenta de que ese día había perdido muchísimos datos importantes por prestar atención a una conversación ridícula.

Prefería estar sola —sola con él, se entiende— para poder dedicarme seriamente a mi tarea. En el cine esta tarea resultaba muy fácil cuando él se sentaba unas filas adelante, porque así no necesitaba perderlo de vista para ver una parte de la película y, además, nadie se daba cuenta. El problema era que sólo lo veía de espaldas, y en la mayoría de los casos, no podía saber qué estaba haciendo con las manos. Cuando lo tenía sentado atrás, en cambio, sobre todo si había poca gente, bastaba darme vuelta para tenerlo bajo control. Pero la posición era muy incómoda y los otros espectadores se extrañaban. Lo ideal era tenerlo en la misma fila, a varias butacas de distancia y sin gente en el medio. Por supuesto, él se pasaba toda la película comiendo maní con chocolate.

La mañana en que tocó el timbre de mi casa, yo estaba tomando el desayuno y pensando en él mientras untaba una tostada con manteca. Untar una tostada, si a uno le importa hacerlo bien, es bastante difícil. La manteca suele estar dura y no conviene cortar un pedazo sino rasparla por encima con el cuchillo hasta que se amontone una cierta cantidad, ya deshecha, en la hoja. Recién entonces se extiende por la tostada, cubriendo bien toda la superficie, incluso los bordes. Se puede decir que se ha alcanzado la perfección cuando la manteca está distribuida en forma pareja, en una capa delgada, toda del mismo espesor, y el cuchillo queda completamente limpio. O casi.

Me levanté para atender dejando la tostada sobre el mantel y todavía con el cuchillo en la mano. Fue una sorpresa verlo: nunca se había atrevido a llegar tan cerca de mí. Con los ojos muy abiertos empezó a hablarme. Su voz era tímida y entrecortada. Primero se presentó. Su nombre, ahora, ya no tiene importancia. Al principio no sabía cómo entrar en tema. Mencionó algunos de nuestros encuentros. Recuerdo que se refirió especialmente a la sala del dentista. Después, con cierta desesperación, me pidió, en ese orden, que lo dejara en paz, que lo perdonara, que le dijera quién me enviaba, que mencionara su delito para poder defenderse o que insinuara la cualidad de su castigo, para poder acostumbrarse a la idea, que le explicara por qué lo observaba, lo buscaba, lo perseguía. En realidad estoy resumiendo y ordenando sus confusas palabras que se atropellaban haciéndose, por momentos, muy difíciles de entender. Después se fue. Recién entonces, mirándome al espejo, pude comprender hasta qué punto nos parecíamos. Nunca más lo ví en este mundo.

Luis Franco, por Luis Marsón

El autor del Libro del gay vivir *–poemario que en 1923 recibiera el espaldarazo de Lugones– nació en Catamarca en 1923. Su poesía –unos diez títulos entre* La flauta de caña *(1920)* y Constelación 2 *(1965) –es la de un exaltador de la naturaleza y de la tierra y un cantor del trabajo y del esfuerzo humanos; la caracteriza un tono pánico, eglógico, a veces épico e inconformista. Su inconformismo, unido a un exigente sentido de la ética, le hizo rechazar el ser académico de letras y profesor universitario. Algunos de sus libros en prosa son:* Pequeño diccionario de la desobediencia, Revisión de los griegos, La hembra humana, El general Paz, Biografía de la guerra, El otro Rosas, Walt Whitman, Hudson a caballo, Sarmiento y Martí, Biografía patria y Biografías animales.

LUIS FRANCO

EL SEPULCRO DE LOS VIVOS

Posiblemente, sin excluir a nadie, no haya testimonio más relevante de la miseria humana (y de todo lo que hay de majestad en el dolor y el terror) que el de ese Dante de la estepa que es el autor de *El sepulcro de los vivos* y *Los hermanos Karamazov.*

Dostoyevski nació en algo como un asilo y murió en el cuartucho de un barrio obrero. Prácticamente no tuvo infancia.

Recordemos que, acusado de conspirar contra el gobierno del zar y condenado a muerte con sus compañeros, se salvó providencialmente del patíbulo, pero no de esos seis años de horror carcelario en Siberia: purgatorio infernal por el que tal vez no haya pasado otro hombre de ciencia o de arte.

Como hombre y como artista constituye sin duda un caso único. Su padre es un médico militar, quizá un noble; su madre, una plebeya. Vive sus primeros años en un lugar moralmente desolado, que él parece no recordar, a menos que lo haga en los niños de sus novelas: Kolia o Netoshka, y sobre todo el aventajado Krasotkin, o el conmovedor Elías, el hijo de aquel capitán trágicamente indigente y borracho. Su rostro (con su alta frente, sus resaltantes pómulos eslavos, su mentón apenas adivinable bajo la fluyente barba) es ruso por los dos costados: el europeo y el mongólico.

Acomete –de algo hay que vivir– el subalterno oficio de traductor: *Eugenia Grandet*, de Balzac, *Don Carlos*, de Schiller.

En su primer libro propio, *Pobre gente,* pone tanta pasión de artista y de hombre que resulta obra de maestro. Naturalmente, él lo ignora. Con todo, envía el manuscrito al afamado poeta Nekrasov, y aunque le duele no le extraña la falta de respuesta.

Pero he aquí que un día llaman intempestivamente a su puerta; son el propio Nekrasov y un amigo que se arrojan en sus brazos, casi llorando de alegría, al comunicarle que su obra es un *capolavoro*, y así lo proclama el gran crítico Bielinski a toda Rusia: la obra sagrada del genio.

Pero he aquí que, eclipsando de golpe tan imprevisto júbilo, viene la no menos imprevista acusación de conspirador político y su condena a muerte. Nuevo golpe de viento: el zar acaba de conmutar esa pena por la de trabajos forzados en Siberia y los grillos y el knut. Si algo falta es el primer fruto de tanto sufrimiento: la epilepsia.

La liberación al cabo de seis años de absoluta soledad interior en que la única lectura permitida es la de la Biblia, de fatigas y martirios capaces de derribar a un elefante. Todo eso es lo que él vuelca, como una descarga para no perecer en *El sepulcro de los vivos.* El libro sacude a toda Rusia y se dice que el mismo zar, lloró sobre sus páginas.

Pero la fama no lo libra de su destino de tragedia. Muere su mujer, desposada no ha mucho, y su hermana, que es su mejor amigo. Su arte no le da para vivir. Trocado en galeote de la literatura (como Balzac y tantos otros) y perseguido por sus acreedores —sus deudas son sus Euménidas— escapa de Rusia. Viajará años de país en país, Alemania, Francia, Italia, Judío Errante de la miseria, sin hogar, sin amigos, sin dinero, y la epilepsia del alboroque. Solo, abismalmente solo. Wagner, Nietzsche, Helbel, Flaubert, no han oído su nombre. Sólo conoce humillaciones, burlas, las casas de empeño, las cartas a sus editores suplicando el adelanto de diez rublos, las amenazas de la casera por falta de pago del alquiler. Y, mientras, va escribiendo —entre sudor, frío y lágrimas ardientes— *Crimen y castigo, El idiota, Los endemoniados, El jugador,* obras maestras de su siglo.

Al cumplir los 52 años, puede volver a Rusia. "Sus libros le han servido de pasaporte de regreso". Ahora son *El diario de un escritor* y *Los hermanos Karamazov* "ese testamento de la nación rusa" (Zweig), esa obra titánica de la literatura de todos los tiempos.

El regreso a su patria y a la gloria, dura fugaces años. Dostoyevski muere en 1881. Los estudiantes resuelven llevar al cortejo fúnebre —como símbolo de la Rusia encadenada— los grillos que llagaron las piernas del difunto. La policía del zar intenta prohibir la manifestación, pero no se atreve.

Digamos que mientras los hombres de pensamiento o de arte, igual que los demás, temen al dolor casi como a la muerte (Oscar Wilde, después de dos años de cárcel sale convertido en una piltrafa), Dostoyevski, tanto o más que

Nietzsche, sabe enfrentarse a la soledad, la miseria y el dolor con uñas y dientes, como los leones. Dostoyevski saca del reiterado renacer de su muerte epiléptica, su fuerza más sublime, su más aguerrido aferramiento a la vida. . .

En su *Diario de un escritor,* al rememorar a Puchkin, pone en evidencia que para él, como para los grandes escritores rusos, el arte no es sólo estético, sino principalmente humano. En efecto, en Gogol, Puchkin, Lermontov, Nekrasov, Turguenev, Tolstoy, la capacidad de comulgar con el dolor ajeno —sobre todo con el del pueblo —es mayor que los de los escritores del resto de Europa. Ella llega en Dostoyevski a lo monstruoso, a lo seráfico o a lo enfermizo.

Para referirnos a los libros que representan mejor la todopoderosidad de su arte o que mejor lo retratan, debemos comenzar por *Los hermanos Karamazov.* Quien tenga hoy paciencia para releer el inmenso libro, sentirá de nuevo, como a través de ninguna otra lectura, que no hay purgatorio como el de este valle de lágrimas, que es a la vez nuestro infierno y nuestro paraíso.

Al mismo tiempo que Dostoyevski nos pasea por todos los círculos del horror humano, estrangulando nuestro corazón con sus puños de gigante, puede llevarnos de golpe a las cimas más celestes del éxtasis. Pero no nos engañemos. El arte de Dostoyevski se parece a la tromba o al vómito de piedras derretidas que arrojan los volcanes en actividad. Y la contradicción está en él en mayor escala que en los demás hombres porque es la esencia misma de la vida del mundo. Sí, la nebulosa política lo rodeó siempre, y su concepción de Dios y de la inmortalidad no es siempre muy convincente. Quizás el pasaje más dramático de *Los hermanos Karamazov* es el ofrecido por el esbozo de poema de Iván, cuando un hereje encerrado en una mazmorra inquisitorial de España es visitado por el Gran Inquisidor, que descubre en la penumbra el nimbo y el rostro de Jesucristo, a quien reprocha el haber vuelto a este mundo, pues ya el cristianismo militante está representado por la Inquisición y el Papa, no por la palabra del Evangelio.

Dostoyevski piensa que la problemática de la existencia de Dios y la inmortalidad debe ser la más angustiante de nuestra vida. Eso en total desacuerdo con los dos espíritus más avizores de su época: Stendhal y Nietzsche ¿qué el Dios de Dostoyevski no es el de las confesiones religiosas? Pero a ratos esa confesión parece confundirse con la del mujik. En realidad lo infinito se confunde en él con su amor a la humanidad. Y todavía a ratos —no nos extrañemos— su fe parece perderse en un insondable hambre de vida. "La única desdicha irremediable es la de estar muerto".

Se ha dicho de él que "nadie acertó a encontrar tal cantidad de vida en un mínimo de espacio y tiempo". Y él mismo confiesa: "Para mí no hay nada más fantástico que lo real".

Insistimos en que para Dostoyevski lo habitual es la contra-

dicción dialéctica o choque inestable de los contrarios como lo advirtió Heráclito: "Nada es, todo deviene". Opina un crítico que rivaliza con Rembrant y otros grandes de la paleta en el arte del contraste creador entre la sombra y la luz. La potencia centrípeta de los elementos que maneja llega a volver irrespirable el aire antes de la explosión del rayo, es decir, cuando toda la electricidad de la atmósfera se descarga sobre nosotros.

Todo ello es cierto, pero también lo es que la fraternidad humana universal que es su pabellón de guerra resulta utópica, pues con harta frecuencia da la espalda a la realidad envolvente de la historia que rige desde antes del hombre de las cavernas hasta hoy. En cualquier caso su musa es la sombría belleza de la noche y del destino humano.

Se tiene a Dostoyevski por el gran continuador de la psicología en espiral iniciada por Shakespeare, y tal vez por el mayor sonsacador de la esfinge humana, por encima de la filosofía teologal de Kierkegaard, Max Scheller, Heidegger y los existencialistas consecuentes que quieren establecer como base de la metafísica no la antropología filosófica, sino la ontología fundamental. En última instancia Dostoyevski parece pensar que la soledad del alma humana no se llena con Dios ni con Absoluto: se llena con humanidad. Hoy la visión de Husserl parece en cierto modo continuar la suya, cuando sostiene que el esfuerzo del hombre histórico por averiguar la esencia de su ser no es una pregunta de seminario teológico o filosófico, sino algo terriblemente urgente y práctico.

Terminamos esta descosida página sobre Dostoyevski a propósito de *El sepulcro de los vivos* (Esa *Divina Comedia* de la estepa, más viviente y dolorosa que la del italiano) consignando algunos atisbos no del todo inoportunos hoy día. En primer lugar, por esa galería de espanto en que se trabaja con la frente marcada a hierro candente y los pies engrillados y en que los azotes por cualquier infracción pueden subir de doscientos a mil, si el favorecido por pedagogos más desalmados que los alumnos no cae sin levante, desfilan pensionistas como Akim, Gazin, Sirotkin, Orlov, Korienev, Ossip, Formitch Suchilov, monstruos al parecer, pero que no lo son porque no han perdido del todo la capacidad de risa o llanto, de compasión o justicia, ni la añoranza de la libertad y el hogar, y otro pudo haber sido su destino de no haberse educado en esa Sorbona del vicio y el crimen que es la miseria, la ignorancia y el reformatorio que deforma.

Desde otro punto de vista, el formidable libro demuestra dos cosas: la primera, que el arte, pese a la opinión de las academias, obedece a leyes eternamente nuevas que parecen las mismas en toda época, pero que no lo son; en segundo término, que la literatura es mágicamente realista, vale decir, que sale menos de las bibliotecas o de los sueños baldíos del autor, que de la experiencia del mundo: ese duo de tragedia e idilio que es la vida.

A principios de este siglo, Gorki dijo algo que a los grandes colegas rusos que vinieron antes que él se les quedó en el tintero. Aludiendo sin duda a Puchkin, Gogol, Turguenev, Tolstoy, Chejov y al mismo Dostoyevski, declaró por boca de Satín, uno de sus personajes: "Quien tenga un corazón débil o se nutra de jugos extraños, precisa de la mentira, que infunde valor o brinda un paliativo. Pero quien es señor de sí mismo no vive del sudor ajeno; ¿qué necesidad tiene de ella? La mentira es el credo de los siervos y los amos. La verdad es la divinidad del hombre libre".

EDITORIALES

• Dirigida por Rodolfo Fogwill —quien ganó recientemente, por unanimidad, el Primer Premio del concurso de cuentos de Coca-Cola—, acaba de constituirse Ediciones Tierra Baldía. Parece auspicioso el que sus cuatro primeros títulos estén dedicados a la poesía nacional, una pariente pobre en una familia que ha conocido tiempos mejores. Ellos son: *Majestad, etc.*, de Oscar Steimberg, *Poemas*, de Osvaldo Lamborghini, *El efecto de realidad*, del director de la editorial, y *Austria-Hungría*, de Néstor Perlongher. Con el mismo sello ha reaparecido *Lenguajes* —revista argentina de semiótica—, que incluye trabajos de Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg, Oscar Traversa, Eliseo Verón y Alicia Páez. Los próximos libros de *Tierra Baldía* serán de Carlos Vladimirsky, Cesáreo Verde, Teresa de Avila, Juan de la Cruz, Jacobo Fijman, Gregorio Mato, Leónidas Lamborghini, Caetano Velhoso, Vicente Huidobro, Leopoldo Lugones, Karol Wojtyla y Martín Micharvegas.

• Entre las novedades que publicará próximamente la Editorial Rodolfo Alonso se destacan *Fundamento filosófico de la Historia como Ciencia*, de Eduardo Morón Alcain, y *Así vieron a Rosas los ingleses*, de Andrew Graham-Yooll.

El mismo sello anuncia también que tendrá a su cargo la distribución exclusiva de las siguientes novedades de Libros de América: *Animalerías*, aforismos de Marilina Réboca, y *La silla en el agua*, poemas de Teddy Wilkins.

• *Galerna* acaba de publicar *El Tigresito de Momprasén*, novela de Pacho O'Donell, y anuncia que sus próximos títulos serán *El adjetivo y sus arrugas*, artículos y ensayos de Alejo Carpentier, *El vacío musical*, poemas de Miguel Loeb, *Grandes reportajes*, de José Tcherkaski, *Yo sobreviví 789 días con Joseph Mengele*, testimonio del polaco Enrique Prezewoznik (quien reside en la Argentina) y *La manifestación* (cuentos), reedición del primer libro en prosa de Jorge Asís.

Enrique de Gandía es miembro de la Academia Nacional de Historia y de la de Ciencias Morales y Políticas. Se ha especializado en temas de historia argentina e hispanoamericana. Entre su extensa producción se destaca la Historia de las ideas políticas en la Argentina, *obra en quince tomos de los que ya han aparecido seis.*

ENRIQUE DE GANDIA

EL ISLAM EN LA DIVINA COMEDIA

La Historia es el relato y la descripción del tiempo: de los hechos que han trascendido en el pasado y de las culturas que han vivido en la tierra. Los hechos y las culturas son obra del hombre. La Historia es el Hombre. Por ello los historiadores, cuando refieren sucesos y analizan culturas, juzgan al hombre. Este juicio no es el mismo en todos los siglos. Cada siglo tiene su mentalidad y su manera de ver el pasado, y dentro de cada siglo los hombres dividen sus juicios de acuerdo con sus ideas políticas, filosóficas y religiosas. La historia es una, vista desde el Occidente y es otra, muy distinta, contemplada desde el Oriente. Las guerras que para unos historiadores son justas, para otros son injustas. Las religiones que para unos pueblos tienen una inspiración divina, para otros son diabólicas. La historia no puede ser imparcial, ni objetiva, ni absolutamente justa, por la sencilla razón que nadie puede desprenderse de sus ojos ni de su corazón, ni nadie sabe cuál es la verdadera justicia. No obstante, hay en la historia un hilo conductor que guía a los historiadores a través de los tiempos, de las filosofías y de las religiones. Es el hilo, el principio, el consentimiento general de lo que puede llamarse humano. Ciertos hombres son monstruos en todos los tiempos y en todas las religiones, y otros, aunque vivan en culturas muy diferentes y religiones opuestas, merecen el respeto y la admiración de todos los tiempos. Son los hombres que entran en la historia, que pertenecen a ella en el futuro. La humanidad los hace suyos para condenarlos o para elogiarlos por

los siglos de los siglos. Muy rara vez las investigaciones, los descubrimientos de pruebas sensacionales, cambian estos juicios más duros que la piedra. Lo indudable es que con ellos y las innumerables maneras de ver y juzgar hombres, culturas y acontecimientos damos vida a lo que se llama historia universal.

Heródoto, cuatro siglos antes de Cristo, fue el primer historiador que intentó escribir una historia universal. Quiso salvar el pasado: leyendas, hechos, costumbres. Es la visión de un pagano, objetivo, en extremo, que consigna, a veces deslumbrado, lo que ve, lo que oye, lo que sabe. Ochocientos años después de Heródoto, San Agustín contempla también el mundo. Lo hace como teólogo. No es un historiador, es un catequista. No le interesan las costumbres del hombre; quiere salvar su alma. El hombre es uno, obra de Dios, que no debe perderse. Junto a San Agustín, un discípulo suyo, Pablo Orosio, español, de Terragona, compuso el primer gran ensayo de historia universal. Estamos en el siglo V. Pronto aparecerá San Benito, con su consigna de trabajar y estudiar. Orosio siente el peso de las culturas que se acumulan en España: la ibera, la romana, la cristiana. Aún no había nacido Mahoma.

El imperio romano vivía sus últimos estertores. El cristianismo se extendía cada vez con más fuerza. Su fin era conquistar toda la tierra, y la tierra se extendía hasta Groenlandia, donde estaba Thule, que, según Séneca no era la última tierra. Hoy se sospecha que los romanos tenían conocimiento de la existencia de América. No sabemos, tampoco, si los hombres de Alejandro de Macedonia, desde la India, no siguieron avanzando hasta las costas de América. En el Perú se han encontrado esculturas de rostros típicamente europeos. La conciencia de que la tierra era inmensa y tenía una sola historia era firme. Igualmente segura era la noción de su redondez. No se ignoraba, desde Eratóstenes, la medida de su circunferencia. Después de Orosio, la Edad Media cristiana avanza en su visión de la historia universal. Hay que extender sobre ella el cristianismo. Los árabes han comenzado, en el siglo VII, a expandirse hacia los cuatro puntos cardinales. Empieza la gran carrera, entre musulmanes y cristianos, por el dominio de la tierra. El hombre que quiere competir con los árabes en esta carrera es un poeta y un soñador. Es un hijo de Pedro Bernardone que se llama Francisco y ha nacido en Asís. Ama a los pobres, que considera sus hermanos, y habla a los pájaros y a los peces. Dice que hay que cumplir el mandato de Cristo a los apóstoles: salir a los caminos lejanos, a predicar a las gentes. Europa está encerrada entre misterios y temores. Ha vivido siglos oscuros. El latín está dando origen a nuevas lenguas, y en especial, al *dolce stil nuovo* que se habla en el centro y en el sud de Italia. Francisco es el fundador de la predicación popular en Italia. Los peregrinos iban a los santuarios de Roma, Jerusalén y Santiago de Compostela.

Había que ir más allá, a las tierras de los infieles, a disputar la fe a los musulmanes y a las religiones del Oriente. Francisco emprendió por el primero la nueva misión que esperaba el cristianismo: la evangelización del mundo. Los cruzados se adelantaban en el Oriente con las espadas. El lo haría con la cruz, con la palabra de amor y de fe que apacigua y convence. Los franciscanos fueron llamados, por el papa Inocencio III, que confirmó la orden, *frates predicatores.* Quiso dar el ejemplo y marchar a Siria, con los cruzados, pero naufragó en Dalmacia y volvió a Italia. Entonces se dirigió en un viaje penosísimo, a Santiago de Compostela. Allí recibió la inspiración de enviar sus frailes a los confines de la tierra. La decisión fue tomada en el capítulo general de la Porciúncula, el 16 de mayo de 1219. Irían misioneros franciscanos a Marruecos, a Túnez y a Oriente. Al mismo tiempo, la regla de San Francisco ordenaba a los superiores que no contradijesen y diesen licencia a los frailes que quisiesen marchar a las tierras de los sarracenos y otros infieles. Habían nacido las misiones. Los franciscanos empezaron a dirigirse a España, al Norte de Africa, al Oriente. En Marruecos se produjeron los primeros martirios. El mismo San Francisco quiso ir a Egipto y en septiembre de 1219 llegó a la presencia de Soldán. Pasó a Jerusalén y luego volvió a Italia. Pero en los años siguientes, los franciscanos se atrevieron a cruzar la barrera musulmana y penetrar en los caminos lejanos y misteriosos del Oriente. Eran las rutas de la seda, del tiempo de los griegos, y de las especies. Sus relaciones descubrieron maravillas hasta entonces inconcebidas. El mundo no era solamente la vieja Europa encerrada en sus muros de piedra. El mundo era la tierra. La historia tenía otra historia más allá de las fronteras del antiguo imperio romano. No hacemos la crónica de las expediciones franciscanas al Asia remota e inaccesible. En otras páginas la hemos tratado. Queremos expresar que en tiempos de San Francisco y de Marco Polo se formó el concepto de la historia universal con una amplitud geográfica hasta entonces no imaginada. Las rutas abiertas por los franciscanos italianos fueron seguidos por otros monjes y misioneros. También las recorrieron viajeros árabes, como Ibn Batuta, en el siglo XIV. Los comerciantes inundaron los caminos. Las peregrinaciones ya no eran religiosas, sino comerciales. La Edad Media es imaginación. Revive la historia clásica, los milagros de los primeros siglos, los viajes sorprendentes. La literatura es el espejo de estas convicciones. En ella se agitan historias fantásticas y episodios maravillosos. Al mismo tiempo, el mundo se ensancha con visiones que no eran posibles en la antigüedad. La época clásica, con su mitología, es un recuerdo arqueológico. El cristianismo de los primeros siglos es algo que ha pasado y ha sido superado. Existe un mundo nuevo, de luchas entre los cristianos y los musulmanes. Entran en juego las cruzadas. Los ejércitos se disputan el sepulcro de Cristo y el dominio de la tierra. La

historia es larga. Tiene una expansión ecuménica y un carácter universal. Los cronistas se dedican a las historias de los reyes, de los papas, de los señores, de lo conventos. Sólo un poeta, un político, un hombre de estudio, advierte que la historia tiene alcances remotos, que la historia es presente y también pasado y que todo ella merece ser juzgada, de acuerdo con la justicia más elevada, en una obra que abarque a todos los hombres que han sobresalido en la tierra y a todos los tiempos, desde el origen del mundo. Este poeta, este erudito, es Dante Alighieri.

Dante surge en la creación poética y en la visión de la historia, en la Edad Media, como un caso único, de excepción. Sus antecedentes sólo pueden señalarse en la poesía italiana en forma apenas perceptible. Miguel Asin Palacios, arabista español de ingeniosas intuiciones, quiso encontrar inspiraciones de Dante en los relatos musulmanes de viajes al mundo de los muertos. El camino al infierno, o sea, a las regiones inferiores, donde moran los muertos, era señalado en planos que se dejaban en las tumbas egipcias para que los muertos hallasen fácilmente la ruta de su morada eterna. En Grecia era popular el mito del músico Orfeo que descendió a los infiernos en busca de su esposa Eurídice. Sabido es que ella no pudo salir del mundo de los muertos porque miró hacia atrás, como la mujer de Lot. Platón, en el *Fedón*, hizo una descripción sorprendente e intrincada de la geografía del infierno. El contacto de los vivos con los muertos se encuentra en distintas partes de la Biblia y fue un motivo corriente en la Edad Media. Giacomino de Verone, pequeño poeta de la segunda mitad del siglo XIII, describió un paraíso y un infierno en sus poemas *De Ierusalem celesti* y *De Babilonia civitate infernali*. Estaba de moda, en aquellos momentos, hablar del mundo del más allá. Otro poeta del siglo XIII, Bonvesin, en su *Libro delle tre scritture*, habla del infierno en la escritura negra, de la pasión de Cristo en la roja y del paraíso en la dorada. Bonvesin se empeña, en su lengua milanesa, en describir un infierno realmente pavoroso. Los diablos son deformes y negros, de figuras horribles. Dacopone de Todi, antiguo abogado, se hizo franciscano rígido, espiritual, cuando descubrió la santidad de su mujer, muerta en el derrumbe de una casa, y se entregó a una lucha feroz contra el papa Bonifacio VIII y las costumbres de su tiempo. Es, en algunos aspectos, un precursor de Dante, por el fondo histórico en que desenvuelve su poesía; pero Dante, a pesar de estos antecesores, surge en el mundo del mil trescientos como un poeta nuevo, de una dulzura y de una fuerza incomparables. Se eleva sobre las repeticiones y vulgaridades del ciclo carolingio, ampliamente difundido en Italia, del ciclo bretón, menos popular, por lo aristocrático, y de las leyendas clásicas, propias de eruditos. Dante no vuelve sus ojos a la antigüedad, siempre evocada y admirada en la Edad Media; no halla sus inspiraciones en fuentes fáciles de señalar. Es el creador

supremo, el teólogo, el filósofo y, sobre todo, es un historiador enamorado, en una serenidad divina de amor, que busca a su Beatríz muerta, como un nuevo Orfeo, como un viajero árabe en el mundo de los muertos, a través de la historia universal.

Hemos dicho historia universal. Nosotros vemos en Dante, en el máximo poeta del dulce estilo nuevo —así denominado por él en el canto XXIV, 57, del *Purgatorio*— al primer historiador que en la culminación de la Edad Media extiende su mirada al pasado y nos da de la humanidad entera una visión y una sentencia. Esta resurrección de la historia antigua y, sobre todo, de su época, va unida a la idealización más grande que se ha hecho de la mujer en todos los tiempos y en todas las poesías. Dante llevó la mujer elegante y aristocrática de la escuela siciliana a la mujer divinizada y llena de vida del dulce estilo nuevo. Ella, Beatriz Fortinari, es como Virgilio en el Infierno y en el Purgatorio, su guía en el Paraíso. Y este viaje por el mundo de ultratumba, esta peregrinación que sólo concibieron los griegos y los árabes, es, a la vez, la historia universal más completa que se escribió después de Heródoto, cinco siglos antes de Cristo, y de Paulo Orosio, otros cinco siglos después de Cristo.

Dante historiador y juez de la humanidad sobresale entre los poetas y los cronistas de la Edad Media que vivían envueltos en temores, en milagros, en imaginaciones inverosímiles. No pensemos que los siglos medievales son únicamente terrores y visiones del infierno. En ellos vive también una lírica burlesca y sensual. No olvidemos que un hombre que conoció a Dante y fue, en su tiempo, su mayor comentador —tanto que dio el nombre de divina a la Comedia— el gran Boccaccio, nos dejó los cien cuentos más realistas y anticlericales, por no decir antireligiosos, de la literatura universal. Dante fue un realista insuperable, no fue nunca un sensual. Y como historiador no tiene en sus siglos, ni mucho después, quien haya ido más allá en el tiempo y haya juzgado con más acierto a los protagonistas del mundo antiguo y del mundo en que él vivía.

La historia en la Edad Media no era la historia crítica y documental de nuestro tiempo. Se nutría en las obras de los antiguos —las pocas obras que podía conocer—, en los Padres de la Iglesia y en los nacientes doctores de la Iglesia. Tenía el ejemplo, el recuerdo, el relato, de las gestas contemporáneas, que llegaban a los historiadores a través de los archivos. Las *Sumas* de Santo Tomás y su pequeño libro *Del régimen de los príncipes* eran fuentes obligadas. Dante fue un lector intenso de Santo Tomás. Ahora bien: Santo Tomás es un glosador y comentarista de Aristóteles. El pensamiento clásico llegó a Dante a través de Santo Tomás, de las historias del español Pablo Orosio, de la *Eneida* de Virgilio, de la *Farsalia* de Lucano y de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Otras obras, sin duda, consultó Dante no siempre fáciles de

identificar y a veces imposible. Lo que no puede dudarse es que fue un erudito de lecturas amplísimas, muy superiores a las que nosotros deducimos. Dominaba el Antiguo y el Nuevo Testamento, los filósofos medievales y las leyendas que florecían en su siglo. Esta alusión a las leyendas tiene su importancia porque se basó en algunas para expresar juicios que la historia documentada no confirma.

El viaje de Dante es bien conocido. El infierno es una vorágine que se halla debajo de Jerusalén. Círculos concéntricos, cada vez más estrechos, encierran a los seres que deben purgar, por la eternidad, sus culpas y sus vicios. Hay un anti infierno en donde se encuentran los inconcientes, los que no saben del bien ni del mal. En el primer círculo está el limbo para las almas buenas que han muerto sin recibir el bautismo. En el segundo círculo sufren los lujuriosos y luego vienen otros círculos, hasta el de los traidores, sumergidos en el hielo, donde Dante vio a Lucifer.

En las antípodas de Jerusalén, en una isla perdida en la inmensidad del mar, hay una montaña que es el Purgatorio. A la salida del Purgatorio, Dante encuentra la floresta del Paraíso donde todo es luz. Y así pasa frente a San Pedro, a San Jacobo, a San Juan, hasta que llega al final de su viaje, al cielo empíreo.

Dante ha sido visto, con justicia, como el protagonista de la *Commedia*. Se ha dicho que es su biografía. Lo es, en efecto, pero también es el juicio de un historiador sobre el pasado del mundo. Y, además, la obra de un gran psicólogo. Este juzgador maravilloso no se equivoca en sus juicios, tanto de sus contemporáneos como de hombres lejanos, salvo en los casos en que es engañado por oscuras leyendas. Lleva su mundo a la eternidad de la ultratumba y en ella señala a los hombres más notables de la historia humana. Sabemos muy bien que Dante es un católico perfecto. Los intentos de algunos críticos, empeñados en encontrar en sus palabras alguna herejía, no han sido confirmados. Ahora bien: como perfecto católico es supremamente justo. Los hombres valen por lo que han sido, no por su religión. Por ello su guía es Virgilio, que no conoció a Cristo, y por ello coloca en el limbo, donde no hay premios ni castigos, a filósofos notabilísimos de la antigüedad.

La unión de la cultura y de la tradición judaica, pagana y católica fue propuesta por Orígenes de Alejandría, en la primera mitad del siglo III, y por otros padres de la Iglesia. Era lógico que la sabiduría del Antiguo Testamento, prefiguración del Nuevo, y de filósofos como Platón, Aristóteles, Cicerón, Séneca y otros, se uniesen en la formación de una nueva cultura y de una nueva justicia bajo la guía divina de Cristo. La doctrina cristiana no rehusaba lo bueno y lo bello, que no contradecía sus principios, sino que se ajustaba a todos ellos, aún de quienes habían nacido antes del Salvador.

Lo que sorprende en Dante y en la Edad Media es que tribute su homenaje y exhiba una alta reverencia a filósofos musulmanes y apenas dedique unas palabras a esos movimientos guerreros, feroces y monumentales, que han llenado tantas crónicas y tantos tomos de historiadores modernos: a las cruzadas de los cristianos en contra de los musulmanes.

Dante es un escritor florentino; es un hombre lleno de italianidad. Su cultura es italiana. Su ideal supremo es la unidad de Italia. Por ello hunde en el infierno a Bonifacio VIII e interpreta el apocalipsis como una profecía sobre la decadencia de la Iglesia. El pensamiento de Dante es el juicio de Italia sobre los hombres del islamismo. Más le interesaron Saladino, Averróes y Avicena, que el feudalismo, la caballería, las cruzadas, los grandes papas y los tiempos precristianos.

Estamos, ahora, con Dante, en el primer círculo del Infierno: el Limbo. Aquí viven su eternidad los párvulos inocentes, los patriarcas, los hombres ilustres. Dante sintió un gran dolor en el pecho al encontrar en el Limbo tanta gente digna de la celeste bienaventuranza. Vio a Homero, poeta soberano, a Horacio, a Ovidio, a Lucano, a Electra, a Héctor, a Eneas. Y continúa utilizando la traducción más perfecta, la de Mitre:

> Y vi a Camila, y vi a Pentesiles,
> a la otra parte, y vide al rey Latino
> que con su hija Lavinia se parea.
>
> Y vide a Bruto, que expelió a Tarquino;
> Lucrecia y Julia y Marcia, y a Cornelia;
> y solo, aparte, estaba Saladino.
>
> Y ante la luz, que mi mirada auxilia,
> vi al maestro, que el saber derrama,
> sentado, en filosófica familia:
>
> todos le admiran, le honran, se le aclama,
> de Platón y de Sócrates cercado,
> y de Zenón, y otros de excelsa fama;
>
> Demócrito, que al caso todo ha dado;
> Diógenes, Anaxágoras y Tales,
> y Heráclito, de Empédocles al lado;
>
> Diescórides, en ciencias naturales,
> el gran observador; y vide a Orfeo,
> y a Tulio y Livio y Séneca, morales:
>
> el sabio Euclides, cabe a Tolomeo;
> Hipócrates, Galeno y Avizena,
> y Averróes, de la ciencia corifeo.

Nadie más en el Limbo. No debe extrañar, repetimos, que Dante haya encontrado en él a personas de la antigüedad, famosas por muchos motivos, y a los sabios de Grecia y de Roma. Eran hombres anteriores a Cristo. En cambio, Avicena y Averróes, sabios de comienzos del siglo XII y del pleno siglo XIII, eran casi contemporáneos de Dante. Avicena había comentado magistralmente a Aristóteles, y Averróes, médico y jurista, nacido en Zaragoza y muerto en 1198, discípulo del sevillano Avenzoar, también comentarista eximio de Aristóteles, había sido condenado por Roma y por la Universidad de París por sus doctrinas materialistas y panteístas. Más aún: Dante no dice exactamente de Averróes lo que tradujo Mitre:

> Y Averróes, de la ciencia corifeo.

Dice algo semejante, pero que encierra un elogio precisamente a ese comentario llamado grande:

> Averrois, che il gran comento feo.

Averróes, el que hizo el gran comentario. En tiempos de Dante decíase de Averróes que era el maestro de la incredulidad. Dante, en el *Convivio* (IV, 13), la obra que él consideraba sabia, escrita en la época de su serenidad, llama a Averróes el comentador por antonomasia. Averróes, en efecto, había leído a Aristóteles en traducciones siríacas y había compuesto tres comentarios: el grande, el mediano y el análisis o paráfrasis. El método de su gran comentario es el que siguió Santo Tomás en su comentario latino a las obras de Aristóteles. Agregamos que Dante, en el *Convivio*, cita a menudo a Avicena y lo considera un médico célebre entre los célebres médicos.

El tercer musulmán mencionado hasta este momento, en el Limbo, por Dante, es el famoso Saladino. Lo vio solo, apartado de todos: figura egregia, digna de su aislamiento. También lo recuerda Dante en el *Convivio* (IV, 11). Había sido sultán de Egipto y de Siria. Había conquistado Jerusalén, quitándosela a los cristianos y vencido a los caballeros de la tercera cruzada. Muerto en el año 1193, había dejado un recuerdo, rayano en la leyenda, de generosidad, de caballerosidad, de nobleza y de liberalidad. Los cristianos lo habían respetado por su bondad. Dante lo recordó con alto respeto.

Este respeto es, precisamente, el que se advierte en toda la obra de Dante hacia los hombres del mundo islámico, tanto históricos como de su tiempo. Cuando encuentra en el círculo segundo del infierno, donde están los pecadores carnales y Francesca da Rimini refiere su triste historia a la emperatriz Semiramis, dice que reinó en la tierra "donde hoy el trono de Soldán se asienta". El Soldán o sultán dominaba en el 1300 también en Egipto y en Siria. Sabido es que el imperio osmanlí, en lengua turca, u otomana, fue así llamado por su

fundador, el gran Omán u Otmán, que tomó el título de sultán en el año 1299 y murió en 1326. Dante empezó a escribir la *Divina Comedia* posiblemente en torno al año 1307. En 1313 había terminado el Infierno y el Purgatorio. Eran los años del pleno y magnífico dominio del Soldán Otmán, el fundador del imperio otomano.

Este juez de la humanidad, este Dante que no teme enviar papas a los infiernos, tiene por el soldán de Egipto, ante el cual se había presentado San Francisco en su intento de evangelizar el Oriente, un respeto que no muestra para sus enemigos políticos. Dante es concreto. Juzga con un sentido ético y religioso que no se halla en ningún otro poeta de la humanidad. Sólo una vez, cuando divisó la ciudad de Dite, del infierno, dijo a Virgilio:

> Ya veo sus mezquitas. . .
> en el fondo del valle, enrojecidas,
> cual si saliera del ardiente fuego.

Era lógico que no emplease otro término. Las mezquitas, para él, eran los templos de los no cristianos. Pero no encuentra a ningún musulmán en el círculo destinado a los herejes. Quienes tienen otra religión y creen en ella sinceramente están libres de las penas infernales. Hay una excepción: encierra en un sepulcro, de los destinados a los herejes, a Epicuro y a sus secuaces que creen cierto "que el alma muere con el muerto muerto". En el canto décimo séptimo, donde halla al monstruo Gerión, imagen del fraude, dice que tenía en el dorso y en el pecho tejidos maravillosamente pintados. Y para dar una idea de su perfección expresa:

> Turcos y tártaros, nunca más pintados,
> paños lucieron, ni tijera Aracna,
> con más primor los suyos matizados.

En otro canto, el vigésimo séptimo, habló con Guido de Montefeltro, consejero de Bonifacio VIII, y lo oyó decir que el papa hizo la guerra a los hombres de Roma, no a los sarracenos ni a los judíos. Es la única mención que hay de una posible lucha con los sarracenos y los judíos en el poema de Dante.

Vamos, por fin, a encontrarnos con una visión pavorosa. Es una de las que causan más espanto. Dante está en el círculo octavo del infierno y en el aro noveno. Allí están los cismáticos, los que dividieron la Iglesia católica. Aparece, entre otros, Beltrán del Bermio, con la cabeza en la mano, como una linterna: imagen que se repite, siglos más tarde, en los fantasmas ingleses. Y está Mahoma, el creador del Mahometismo, de la religión musulmana. Tenía el cuerpo abierto desde la barba hasta el vientre.

Su corazón se muestra a descubierto;
sus intestinos cuelgan, y es su saco
de excremento, depósito entreabierto.

Le seguía a través del aire opaco,
y al mirarme exclamó, rasgando el pecho:
"Ve cómo las entrañas me reseco.

"Mira a Mahoma aquí, todo deshecho:
más adelante Alí sigue llorando,
y su cabeza abierta es un desecho.

¿Por qué Mahoma está en el infierno y no están otros musulmanes famosos, que descansan tranquilos en el Limbo? ¿Por qué este castigo tan horrendo a un hombre que creó una religión cuyos adeptos Dante respeta y hasta mira con admiración? La explicación es simple. Dante no ataca a ningún musulmán por ser musulmán. Encierra a Mahoma en el círculo horrendo de los cismáticos porque creyó ciertas las leyendas medievales que en su siglo corrían en torno a la vida de Mahoma. Decíase que había sido cristiano o discípulo de un cristiano; clérigo, cardenal y próximo a ser papa. Un cismático, un hereje, un traidor semejante no podía encontrarse más que en ese lugar. Allí, el yermo de Mahoma, casado con Fátima, la hija predilecta, estaba con él, con la cabeza abierta. Si Dante hubiera sabido que todo lo que en su tiempo se decía de Mahoma era un conjunto de leyendas a cual más absurda, no nos lo habría mostrado con el cuerpo abierto, arrancándose las entrañas. Los cismáticos eran los que desgarraban la unidad de la Iglesia. Por ello Mahoma se desgarraba a sí mismo. En cuanto a fra Bolcino era un heresiarca del tiempo de Dante que predicaba la vuelta a un cristianismo primitivo, la unión de los sexos para todos los seres vivientes y la creencia en Dios sin votos ni el control de la Iglesia. Fue muerto con tenazas enrojecidas al fuego que le arrancaban las carnes y descarnaban los huesos.

En el Purgatorio Dante halla en el aro sexto, donde moran los golosos, a Foresio Bonsti y recuerda, con él, a las damas florentinas que usan trajes provocativos. Entonces se pregunta:

¿Cuáles bárbaras, cuáles sarracinas,
fue preciso obligar, para ir cubiertas
fuerza de espirituales disciolinas?

Las mujeres florentinas, según Dante, eran unas desfachatadas. En cambio, las mujeres bárbaras y las sarracenas no necesitaban fuerzas espirituales ni otras disciplinas para ir cubiertas. Es otro elogio a la educación musulmana.

En el canto sexto del Paraíso, Dante conoce la presencia augusta del emperador Justiniano. Fue el emperador jurista,

muerto en el año 565, que combatió a los vándalos y a los persas. Dante dice de él que

. . .aterró a los árabes tenaces
que de Aníbal en pos, vanos pasaron,
la alpestre roca. ¡Oh, Po! donde reposas.

Los árabes fueron aterrados, pero antes habían seguido los pasos de Aníbal y habían superado las rocas de los Alpes.

Por último, en el canto décimo del Paraíso, Dante saluda a San Alberto Magno y a su discípulo Santo Tomás de Aquino. Fue el comentador de Aristóteles con el método de Averróes. En el Limbo, Dante elogio a Averróes y a Avicena, y en el Paraíso elogia al teólogo que más siguió los comentarios de Averróes sobre Aristóteles.

La figura de San Francisco fue para Dante excepcional. Refiere su historia en el canto undécimo del Paraíso y recuerda cómo, arrastrado por la sed del martirio, predicó a Cristo y a los otros que lo siguieron, es decir, la doctrina de los apóstoles, ante la presencia del "Soldán superba". Es siempre la admiración de Dante hacia la magnificencia del Soldán de Egipto, el fundador del imperio otomano.

No hay otras alusiones al mundo islámico en la obra inmortal del poeta florentino. No obstante, comprobamos un hecho que los comentaristas de Dante no han señalado: el pueblo otomano, islámico, musulmán, es el que Dante menciona con mayor respeto. Salvo la persona de Mahoma, que creyó un cristiano renegado, de acuerdo con las leyendas de la Edad Media, tuvo por Saladino y los sabios árabes, Avicena y Averróes —este último modelo y guía de Santo Tomás, su gran maestro— una admiración comparable a la que demostró por los sabios griegos y los poetas latinos. Es porque su mente, profundamente tomista, se remontó a las fuentes del gran teólogo de Aquino: Aristóteles interpretado por Averróes. Dante, historiador y juez de la humanidad entera, con una audacia que lo convertía en semidios, colocó a los sabios árabes en el Limbo, junto a los genios más grandes del mundo antiguo, y elevó a la gloria el nombre de Averróes, el autor del gran comentario que trajo el pensamiento de Aristóteles a la mente de Santo Tomás, el más excelso de los teólogos cristianos y su maestro dilecto. Dante comprendió que los árabes habían sido el puente entre la antigüedad y su tiempo. Por ello tanto los admiró y colocó a Saladino y al Soldán de Egipto entre los monarcas más extraordinarios de la historia humana. Este es el juicio que la filosofía árabe mereció del hombre que, por tercera vez en el transcurso de los siglos, se atrevió a escribir una historia universal: la primera, en realidad, que sentenció a los hombres que del mundo de los vivos habían pasado al mundo de los muertos.

Cortázar, por Luis Marsón

Fernando Rosemberg es profesor de literatura latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNBA. Ha publicado los libros de cuentos Los carpidores *(1959) y* Ministerio *(1967) y, como crítico,* La poesía argentina de la Revolución y de la Independencia *y trabajos sobre Alberto Blest Gana, Horacio Quiroga y Pedro Henríquez Ureña, entre muchos otros.*

FERNANDO ROSEMBERG

JULIO CORTAZAR: ASCENSO Y CAIDA DE UN NARRADOR

En 1951, cuando apareció *Bestiario,* su primer volumen de cuentos, Julio Cortázar tenía 37 años. Tres relatos ("Las puertas del cielo", "Omnibus" y "Casa tomada") de los ocho que integran el libro sugerían que algo nuevo y feliz estaba ocurriendo en nuestra literatura: el surgimiento de un talento verdadero[1]. En 1956, *Final de juego*, el segundo volumen de cuentos, confirmó rotundamente el auspicioso presagio: "La noche boca arriba" y "Axolotl" alcanzaban las cumbres más altas del género, y "Las Ménades" revelaba, entre otras virtudes, un excepcional dominio del estilo y una facultad casi mágica para trasmutar sensaciones y sentimientos en un aluvión de imágenes y metáforas de la más genuina calidad poética. Había, además, otros cuentos de excelente factura ("La puerta condenada", "Final de juego" "El móvil"), aunque, a nuestro juicio, no alcanzaran la jerarquía de los tres primeros. Ya no quedaban dudas: Julio Cortázar era un escritor notable, uno de nuestros grandes narradores.

---

[1] El crítico Manuel Durand escribió: "Sutil, delicada, zigzagueante, contradictoria, la obra de cuentista de Cortázar nos deslumbra, pero su sentido parece escapársenos entre las manos, como arena brillante, como agua inquieta y huidiza." ("Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas", en *Revista Iberoamericana* Nº 59, 1965). Tales palabras pueden aplicarse a "Omnibus" y "Casa tomada", en los que hay un visible contraste entre la objetividad de la situación y lo enigmático de su significado. En nuestra opinión el sentido del primero es psicológico (la hostilidad que despierta lo que es diferente) y el del segundo político-social (una clase social decadente es desalojada por otra).

Luego aparecieron *Las armas secretas* (1959), en el que hay relatos de primera calidad: "Cartas a mamá", "Los buenos servicios", "El perseguidor"; *Los premios* (1960), la primera novela, obra vigorosa y aguda, con una rica y feliz galería de personajes[2]; *Historias de cronopios y de famas* (1962), trabajo menor, apuntes y "cuentículos" de intención humorística, con dos breves pero desopilantes aciertos: "Correos y Telecomunicaciones" y "Conducta en los velorios"; *Rayuela* (1963), la segunda novela, discutible tal vez por su exagerado afán de novedad y experimentación pero nuevo testimonio de un talento innegable[3]; *Todos los fuegos el fuego* (1966), con relatos memorables como "La autopista del sur", "La salud de los enfermos", "La señorita Cora", "La isla a mediodía".

Esta es la obra que ha convertido a Cortázar en una de las mayores figuras de nuestra historia literaria y que le ha dado prestigio internacional. Pero, en nuestra opinión, *Todos los fuegos el fuego* es su último libro importante. Hasta entonces la calidad y la fuerza del narrador se habían sostenido en forma casi constante. A partir de allí sus energías creadores darán muestras inequívocas de agotamiento.

La vuelta al día en ochenta mundos (1967) es —como *Ultimo round* (1969)— una especie de cuaderno de notas misceláneo, un entretenimiento literario en que hay de todo:

---

[2] Antonio Pagés Larraya la consideró "un esfuerzo narrativo sin desfallecimientos que funde el misterio vital de los personajes con el sondeo poético de lo argentino." "...escrita por un ausente que parece un habitante íntimo de cada menudo proyecto de realidad nuestra, contará sin duda, no sólo en la trayectoria de la novela, sino en la del espíritu nacional." (*Ficción* N° 33-34, 1961).

[3] *Rayuela* despertó comentarios dispares en la crítica argentina. Juan Carlos Ghiano expresó: "*Rayuela*, intesamente auténtica en algunos capítulos, muy pocos, decepciona y fatiga en la totalidad." (*La Nación*, 20 de octubre de 1963) Enrique Anderson Imbert: "Gran parte de los experimentos con la sintaxis, la ortografía, la composición, los monólogos interiores son arbitrarios: es decir, no están motivados, dentro de la novela, por una concepción del mundo, una percepción del tiempo, una caracterización de los personajes, una situación vital o social. Experimentos por el gusto del experimento, como parte de una actitud desencantada, irónica, rebajadora, sobradora, disolvente, acaso resentida, ante la literatura como forma estética responsable. (...) Con todo, sólo un escritor talentoso y original podía haberse atrevido a *Rayuela*; talento, originalidad, patentes en los relámpagos de poesía que de vez en cuando se ramifican por ese tenebroso cielo." (*Historia de la literatura hispanoamericana*, México, 1965, t. II, p. 382) Federico Peltzer la considera uno de los libros más importantes de la novelística actual. ("Novela y novedad", en *La Gaceta* de Tucumán, 18 de abril de 1965). La mejor acogida la obtuvo en Estados Unidos, particularmente en medios universitarios. Carlos Fuentes señala: "*Rayuela* ha sido saludada por el *Times Literary Supplement* como 'la primera gran novela de la América Española'. No sé si esto es estrictamente cierto; lo que sí se puede afirmar es que Julio Cortázar (...) está escribiendo la prosa narrativa más revolucionaria de la lengua española (...) Para el crítico y novelista norteamericano C. D. B. Bryan, escribiendo en *The New Republic*, *Rayuela* es 'la más poderosa enciclopedia de emociones y visiones que haya producido la generación internacional de escritores de la posguerra.' El lector podrá comprobar la validez de estas afirmaciones a poco que se adentre en uno de los más ricos universos de la ficción contemporánea: el que contiene esta caja de Pandora —juego, ceniza y resurrección— que es *Rayuela*." ("La Nueva Novela Hispanoamericana", México, 1969, pág. 67).

poesía, ensayo, comentario, relato, anécdota. Esa falta de unidad, esa disgregación —agravada en *Ultimo round* por la trivialidad y el mal gusto— pudo despertarnos ciertos interrogantes: ¿no era el reflejo de un talento que empezaba a declinar?

La novela siguiente, *62. Modelo para armar* (1968) confirmó nuestros temores. Los personajes son fantasmales, desleídos, incorpóreos. La narración se interrumpe con regularidad y retoma otros personajes igualmente imprecisos en situaciones igualmente arbitrarias. Tanto en la narración como en los diálogos alternan pasajes de insignificativa trivialidad con efusiones que, al parecer, pretenden ser líricas y resultan verborrágicas, fatigantes y convencionales. El humorismo es vano. Las escenas de alcoba se repiten como recursos fáciles y obsesivos. En fin, la vacuidad es el signo de esta novela que no despierta el menor interés. Sin ese mínimo estímulo, el lector no se ve incitado a seguir el trabajoso juego de ingenio que propone su estructura. Pero la primera lectura sugiere que ese juego de ingenio no se apoya en nada más que en sí mismo. Los episodios de alcoba oscilan entre lo sencillamente morboso (como la escena de lesbianismo entre Hélene y Celia), lo morboso inverosímil (la de la anciana Frau Marta y la muchacha inglesa) y lo cursi (la de Austin y Celia). Los personajes no viven: actúan. No hacen sino beber, fumar, amarse con gran despliegue de retórica y grandilocuencia. Y entre copa y copa, o entre cigarrillo y cigarrillo, o entre abrazo y abrazo, hablan de otros personajes tan difusos como ellos mismos, o se disponen a hacerlo antes que el relato salte a otros personajes y a otra situación. Los diálogos son, por lo general, vacíos, de una vaciedad que no esconde ningún trasfondo (nosotros, al menos, no lo descubrimos). Sin embargo, cobran un tono grave, casi solemne, como los que se desarrollan en el lecho entre Hélene y Juan; poro es una solemnidad misteriosa, que no se alcanza a comprender y que pasa frente al lector sin tocarlo. Los motivos de esa gravedad no se pueden percibir porque —quizá debido a la complicada estructura del relato— el tema, es decir, el sentido de las situaciones, resulta inasible. Parece aclararse algo en las últimas páginas, pero a costa de un episodio policíaco tan convencional que resulta, en verdad, más decepcionante que toda la nebulosidad anterior.

Es posible, sin embargo, que no sea fácil juzgar una novela como *62. Modelo para armar*, que "ocurre prácticamente fuera del tiempo y del espacio histórico"[4]. Quizá se trate de una experimentación demasiado sutil, una especie de ajedrez novelístico que exige en el lector facultades y conocimientos poco comunes. Es posible[5]. Esta duda no se nos plantea de

---

[4] Julio Cortázar, carta a Roberto Fernández Retamar en *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, 1968, p. 106.

[5] Graciela de Sola, que ha estudiado la obra de Cortázar con detenimiento y

ningún modo con respecto a la posterior novela de Cortázar, *El libro de Manuel* (1973). Aquí vemos claramente al escritor barranca abajo.

Dos líneas narrativas alternan en ella: por un lado el triángulo amoroso que forman Andrés, Ludmilla y Francine; por otro los diálogos y discursos de una serie de personajes –de los cuales uno solo, Lonstein, adquiere algún relieve que lo distingue de los demás, meras sombras o simples nombres– comprometidos, según logramos comprender al final, en un plan para secuestrar al "encargado de coordinación de asuntos latinoamericanos en Europa" y exigir, a cambio de su vida, la liberación de compañeros encarcelados en varios países de América latina. La primera línea es una secuencia de proezas eróticas plenas de recursos imaginativos y descritas con tal prolijidad, acumulación y gradación de detalles que colocan el relato en el terreno de la pornografía. La segunda línea contrasta, técnicamente, con la primera: está llena de elusiones y alusiones: "el que te dije", "la Joda" (expresión que nos resulta tan simbólica y significativa como a un comentarista le pareció el título de *Ultimo round*), "el hongo", "el primer Vip" "las hormigas". Esta última categoría zoológico-antropológico-social está jerarquizada de un modo muy original e ingenioso: "el Homigón", "el hormigacho" "los hormiguetas", "los hormigudos" y "los hormigócratas", además de "los hormigordos", "los hormínimos" y "los hormigófilos". Los diálogos y discursos, tan farragosos como insubstanciales, abundan en juegos de palabras y otros rasgos de humor que asombran y deprimen y por su frivolidad y ordinariez.

Al final las dos líneas confluyen. Ludmilla se aparta de Andrés, colabora decididamente en el plan, junto a Marcos, e interviene en la lucha contra la policía cuando ésta ataca la casa en la cual el grupo subversivo mantenía cautivo al funcionario latinoamericano. Andrés, que conocía el plan pero no participaba en él, también decide, de pronto y sin saber muy bien por qué, intervenir en la acción. La policía rescata

admiración, se ha referido a esta novela en términos que parecen coincidir con nuestro juicio: "El continuo manipuleo de elementos-símbolos arriesga una pérdida de comunicación, dando a la obra características un tanto herméticas. Como en *El otro cielo*, Cortázar se sabe comprendido por los que habitan 'la zona'. Se intercalan diálogos de gran vitalidad y dinamismo– uno de los fuertes expresivos del autor–, a veces en exceso ingeniosos, brillantes, inteligentes, que por ello mismo desembocan con frecuencia en una vía muerta, en una región de ignorancia e impotencia. (...) Aquí es la presentación más o menos objetiva de hechos causales, de figuras-símbolos que valen como unidades de sentido pero que integran a la vez una escritura indescifrable en su totalidad, la que preocupa al novelista. Establecer los nexos posibles entre situaciones análogas, indagar el porqué de ciertas concomitancias, es tarea que no se propone Cortázar. Se limita a mostrar, lúcido, escéptico, conmovido y aún aterrado, una cadena de sucesos pequeños, desmadejados, ridículos en un contexto utilitario o racional, que implican a unos seres semidespiertos. Un azar ingobernable impone pautas misteriosas. Somos usados por alguien, servimos a incomprensibles fines, nos movemos –parece decir Cortázar– como muñecos, que una fuerza suprema y desconocida reúne y dispersa sin consultarnos." (*Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, 1968, pp. 131-132).

al funcionario cautivo. Al parecer, algunos guerrilleros son heridos y encarcelados; otros huyen. Dos de ellos, en el calabozo en que se encuentran, "seguían fumando callados, viendo subir el día, imaginándose las noticias latinoamericanas, fue la gran Joda, viejo, y es lo que cuenta, lo único que cuenta hasta la próxima. Seguro, dijo Heredia, Marcos hubiera pensado lo mismo, no te parece."

Los cambios de perspectiva no permiten diferenciar al autor de los personajes, pero es evidente que uno y otros se identifican en lo sustancial. De cualquier modo, hable el autor o los personajes, o aquél a través de alguno de éstos –Andrés es tal vez el que mejor lo representa–, el estilo es siempre rudimentario y el léxico procaz. Estilo y léxico están atestados de parecidas puerilidades y cursilerías. Con respecto al recurso de introducir en el relato noticias periodísticas leídas o comentadas por los personajes, el propio autor, en el prólogo, lo juzga así: "Ingenuamente esperé que esa participación incidiera más abiertamente en las conductas: después fui viendo que el relato como tal no siempre aceptaba de lleno esas irrupciones aleatorias, que merecerían una experimentación más feliz que la mía". Llamar "experimentación" a ese procedimiento es excesivo: después de John Dos Passos, ¿no resulta ya un recurso envejecido? De cualquier manera, este reconocimiento de su ingenuidad es lo más lúcido y sensato de todo el libro. Pero esas breves líneas de autocrítica se pierden en el desborde de petulancia y de infantilismo que lo inunda de principio a fin. Si a estos dos rasgos agregamos un mal gusto inconcebible, tendremos una idea aproximada de este libro lamentable.

Octaedro (1974) reúne ocho cuentos. Con ellos el autor intenta refirmar el prestigio que había logrado en el género. No lo consigue. Los dos mejores del conjunto, "Liliana llorando" y "Verano", no pasan de discretos y recuerdan demasiado temas y procedimientos de relatos anteriores (el segundo parece una nueva versión de "Bestiario", del libro homónimo). Los restantes revelan, de manera por momentos penosa, la decadencia del cuentista.

"Los pasos en las huellas" –calificado así por el autor: "Crónica algo tediosa, estilo de ejercicio más que ejercicio de estilo de un, digamos, Henry James que hubiera tomado mate en cualquier patio porteño o platense de los años veinte"– es, en efecto, un relato tedioso en que se utiliza una vez más el tema del doble: un escritor prepara un estudio sobre la vida y obra de un poeta desaparecido y descubre, finalmente, que ha escrito su autobiografía. "Manuscrito hallado en un bolsillo" es artificioso, trivial, del todo inconvincente. "Ahí pero dónde, cómo" quiere ser una especie de elegía a un amigo muerto pero resulta una efusión sensiblera, con asomos de letra de tango.

El cuento que sigue, "Un lugar llamado Kindberg", es sin duda uno de los más vacuos y toscos de Cortázar, con un

tratamiento desgarbado y un desenlace increíblemente fácil y convencional. En "Las fases de Severo" las extrañas y grotescas reacciones de un enfermo lo convierten en un espectáculo que la familia ofrece, con toda sencillez, a la curiosidad de los amigos. En esas extrañas escenas no se advierte ningún sentido que de algún modo las justifique o las trascienda; el cuento resulta incomprensible.

El último relato del libro, "Cuello de gatito negro", es casi tan trivial como "Un lugar llamado Kindberg" pero trata de colorear esa trivialidad con un erotismo morboso y faunesco en un personaje femenino que tiene reminiscencias de la protagonista de "Circe", texto que forma parte de *Bestiario*. Hay, sin embargo, mucha diferencia de calidad entre uno y otro. Aquél se desenvolvía, con innegable vigor, en un plano definido, pese a la ambigüedad que suele ser propia de los temas y personajes simbólicos; éste comienza y se desarrolla, aparentemente, en un plano realista —con diálogos muy a lo Hemingway—, y termina con una situación inverosímil y grotesca propia de una pesadilla. A la trivialidad inicial se agrega, así, la incoherencia final; una incoherencia que no es de las que enriquecen un relato con nuevas perspectivas y sugerencias sino que lo frustran con una distorsión que conduce a un callejón sin salida.

Creemos, en suma, que los dos cuentos más logrados del volumen son como recuerdos de otros anteriores del autor; los restantes, muy flojos, cuando no decididamente malos, están tan alejados de los buenos relatos anteriores como las dos últimas novelas lo están de *Los premios* y de *Rayuela*.

Un tal Lucas (1979) es otro libro atípico, que escapa a cualquier clasificación genérica. Es también una especie de cuaderno de notas, anécdotas, reflexiones, recuerdos, que en algunos momentos quieren empinarse a cuentos, sin conseguirlo del todo. La primera y la tercera partes giran en torno a Lucas, un personaje que parece ser el propio autor. Se nos habla de sus compras, su patriotismo, su patrioterismo, su "patiotismo", sus amigos, sus desconciertos, sus críticas a la realidad, sus meditaciones ecológicas, etc. El tono y la intención son humorísticos; los resultados no. En alguno de esos textos, como "Lucas, sus pudores", cae en el mal gusto. En la segunda parte Lucas nos da un respiro y desaparece. Asoma entonces un intento narrativo más consistente, como en "El copiloto silencioso", que se frustra por falta de objetividad y de la necesaria perspectiva: apenas alcanza el plano de la anécdota. Siguen luego humoradas, ocurrencias (por ejemplo, que los gatos son teléfonos), escritura automática, diálogos cortados y otras "originalidades" presuntamente graciosas. El libro sucumbe definitivamente en la trivialidad. El humor de que hace gala puede apreciarse en juegos de palabras como éste: "A veces la abuela se acordaba de Francesca Bertini y el tío Alejandro de Bárbara La Marr que era la mar de bárbara. . ." El tono del estilo se advierte en expresiones de este tenor: "Perdoname si te bato que sos un asno. . ."

Así vemos la trayectoria narrativa de Julio Cortázar. En síntesis, dos tramos muy desiguales, tan desiguales que marcan un verdadero contraste, como si no pertenecieran al mismo escritor. A partir de *La vuelta al día. . .* la caída ha sido vertical. No creemos que pueda recobrarse. Sus fuentes creadoras nos parecen agotadas. Ojalá estemos equivocados.

EDITORIALES

• Losada anuncia *Uniforme, casa y camisón*, de Jorge Amado, *Simone de Beauvoir por ella misma* (guión de un medio metraje documental), *Anarquistas, gracias a Dios*, de Celia Gattai, y *El Buenos Aires de Oberdán Rocamora*, el ya transparente pseudónimo de Jorge Asís.

• Aguilar Argentina está reimprimiendo los títulos agotados de su muy completa *Biblioteca de Iniciación Filosófica*. Acaban de aparecer *De las ideas*, de Balmes, *Ensayo de una nueva visión* y *Principios del conocimiento humano*, ambos de Berkeley, *Discurso del método*, de Descartes, *Fragmentos y testimonios*, de Gorgias, *El poder de las facultades afectivas*, de Kant, *De lo sublime*, de Longino, *Gorgias*, de Platón, *Fragmentos y testimonios*, de Pródico e Hippias y *Sobre la cuádruple raíz del principio de la razón suficiente*, de Schopenhauer. Próximamente aparecerán, *Observaciones sobre el programa de Regius*, de Descartes, *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*, de Proudhon, *Categorías* y *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*, de Aristóteles, *Ensayos*, de Bacon, *Introducción a la historia de la filosofía*, de Hegel, *El significado de la verdad*, de James, *Monadología*, de Leibniz, *De lo sublime*, de Longino, *Tratado sobre los principios de la teología*, de Occam, *De la vida feliz*, de San Agustín, *Monólogos*, de Schleiermacher.

• En noviembre próximo *Alianza Editorial* de Argentina presentará el nuevo número de la reaparecida "Revista de Occidente", fundada en España por José Ortega y Gasset. En la oportunidad viajará a Buenos Aires Soledad Ortega, actual directora e hija del fundador. Se trata de un número en el que colaboraron firmas de prestigio mundial y que está dedicado a un tema central: la crisis de nuestro tiempo.

Quizá nos hemos habituado a considerar a Victor Hugo como un fantasma de tiempos idos, cuando no como un poeta directamente superado. Abrumada por su fama estruendosa, asediada por la grandilocuencia de su persona y de su época, esa obra, sin embargo, tan fecunda, tan vasta, tan activa en su tiempo como la misma vida social y política, conserva todavía –aquejada y fecundada a la vez por su turbulenta carrera de hombre público, ¡de eficaz hombre público!, impensable para un poeta de hoy– muchas sorpresas para el que sea capaz no sólo de adentrarse en su monumentalidad sino también de encontrarlas. Que alguien tan lúcido y poco afecto a la complacencia como el insigne René Char (el gran poeta francés nacido en 1907), haya puesto los puntos sobre las íes sin desdeñar a Hugo, no ha de sorprender menos al lector inocente que la cumplida inteligencia con que, al enfrentar un tema clave para el poeta de hoy, sabe responder a Heidegger sin trocar a Rimbaud.

R.A.

RENE CHAR

DOS TEXTOS CLAVES

HUGO

Hugo es entre los poetas de la poesía francesa aquel que más atrae y rechaza al mismo tiempo. Hugo es un intenso y bullente momento de la cultura en abanico del siglo XIX, no un escalón efectivo del conocimiento poético de ese siglo. Obeso augusto, es el gran triunfador de los insensatos, o a la inversa. Sobre su silueta gigante, se emboban, se admiran, se revientan de risa, se enojan, se riñen, se anotan para la pantomina. Tanta fatuidad astuta hiere de consternación. Pero un remordimiento nace de inmediato. En nuestra época, he aquí el poeta menos indispensable que haya, pero es aquel que sabe proyectar sobre el oficio perdido del verso, cuando ese oficio es inspirado, sucesivamente la luz más armoniosa y la más carmesí. Es suelto, misterioso a pedir de boca, fiera admirable en sus saltos; su toque es inefable, por instantes cercano a la caricia medusina de Racine. Su límite asciende sobre una vertical segura. He ahí nobleza.

Hay temas para todas las edades y para todos los ideales, pero ninguno de esos temas es satisfactorio para todos. Su garra torrencial es irreemplazable cuando se la contempla encogida y diseñada sobre restos y pedazos, láminas y grimorios. En silvestre, sobrepasa a Pan. En su totalidad, es imposible.

Un Barnum charlatán, contador de sus honores, de su lirismo, y de sus monedas, manejando en los asuntos corrientes de la existencia el verbo salvador como un bastón o aún como un pase. Pero tan pronto muere de esa muerte violenta que le inflige Baudelaire –es literalmente despedazado por el obús baudeleriano–, sus comarcas bellas se liberan, su aurora cesa de jactarse, partes de poema se separan y, espléndidas, vuelan frente a nosotros. De su interminable y a menudo senil diálogo con Dios y con Satán no subsisten más que algunas horquillas aguzadas y algunas azucenas esparcidas, pero de un tenor de aroma y de fuego casi único.

Hugo prosista no puede rivalizar con Chateaubriand. En las antípodas, Gérard de Nerval, con *Silvia*, encanta el boscaje de muchos siglos. Sin embargo él acerca el cuadro de lo que distingue mucho mejor que Nicéphore Niepce.

Agreguemos que Hugo es el arquetipo de espejo grandioso en forma de corazón y de resultado donde se interroga la notoriedad de algunos de nuestros importantes contemporáneos. Eso debe serlo tenido en cuenta.

RESPUESTAS INTERROGATIVAS A UNA PREGUNTA DE MARTIN HEIDEGGER

"La poesía ya no ritmará la acción. Se le adelantará."

Rimbaud

Diversos sentidos estrechos podrían ser propuestos, de no tenerse en cuenta el sentido que se crea en el movimiento mismo de toda poesía objetiva, siempre en camino hacia el punto que signa su justificación y clausura su existencia, aparte, adelantándose a la existencia de la palabra Dios:

– La poesía tendrá en vista a la acción, colocándose delante de ella. El adelantarse supone sin embargo un alineamiento de ángulo de la poesía sobre la acción, como un vehículo piloto aspira a corta distancia por su velocidad a un segundo vehículo que lo sigue. Le abre el camino, contiene su dispersión, lo alimenta con su empuje.

– La poesía, super-cerebro de la acción, así es el pensamiento que gobierna en el cuerpo del universo, como la imaginación visionaria proporciona la imagen de lo que será al espíritu forjado que la solicita. De allí, el adelantarse.

– La poesía será "un canto de partida". Poesía y acción, vasos obstinadamente comunicantes. La poesía, punta de flecha que supone al arco acción, el objeto sujeto estrechamente dependiente, la flecha siendo proyectada a lo lejos y no cayendo porque el arco que la sigue volverá a recogerla antes de la caída, los dos iguales bien que desiguales, en un doble y único movimiento de reunión.

– La acción acompañará a la poesía por una admirable fatalidad, la refracción de la segunda en el espejo ardiente y confuso de la primera produciendo una contradicción y comunicando el signo más (+) a la materia abrupta de la acción.

– La poesía, de hecho por la palabra misma, es colocada siempre por el pensamiento adelantándose al obrar del cual ella se lleva el contenido imperfecto en una carrera perpetua vida-muerte-vida.

– La acción es ciega, es la poesía quien ve. La una está unida por un lazo madre-hijo a la otra, el hijo adelantándose a la madre y guiándola por necesidad más que por amor.

– La libre determinación de la poesía parece conferirle su cualidad conductora. Ella sería un ser acción adelantado a la acción.

– La poesía es la ley, la acción sigue siendo el fenómeno. El relámpago precede al trueno, iluminando de arriba abajo su teatro, dándole valor instantáneo.

– La poesía es el movimiento puro ordenando el movimiento general. Ella enseña el país descalzándose.

– La poesía ya no ritma la acción, se adelanta para indicarle el camino móvil. Es por ello que la poesía toca primero. Ella sueña la acción y, gracias a su material, construye la Casa, pero nunca de una vez por todas.

– La poesía es el yo adelantado al en sí, "estando el poeta encargado de la Humanidad" (Rimbaud).

– La poesía será "pensamiento cantado". Ella será la obra adelantada a la acción, será su consecuencia final y separada.

– La poesía es una cabeza buscadora. La acción es su cuerpo. Cumpliendo una revolución hacen, en el término de ella, coincidir el fin y el comienzo. Así siguiendo según el círculo.

– En la óptica de Rimbaud y de la Comuna, la poesía ya no servirá a la burguesía, ya no la ritmará. Ella se adelantará, la burguesía aquí supuesta acción de conquista. La poesía será entonces su propia dueña, siendo dueña de su revolución; la señal de partida dada, la acción en-vista-de transformándose sin cesar en acción *vidente*.

***

El joven Rimbaud era un poeta revolucionario contemporáne de la Comuna de París.

***

Rimbaud no se sentía ni se quería artista. Maravillosa ingenuidad de la cual su violenta naturaleza se agarraba, se sostenía. Callándose, llegó a serlo a pesar suyo.

La poesía ya no ritmará la acción, ella será el fruto y la anunciación nunca saboreados, adelanto de su propio Paraíso.

***

A la luz de las acciones políticas recientes[1] —y previsibles para la poesía— y lo que de ello ha resultado por el errar del pensamiento, toda acción que se justifique debe ser una contra-acción de la cual el contenido revolucionario espera su propio desarrollo, una acción proponible de rechazo y de resistencia, inspirada por una poesía adelantada y a menudo en disputa con ella.

Después de la extinción de los fuegos y el rechazo de los útiles ineficaces, si la palabra fin apareciese sobre la puerta de aurora de un destino reencontrado, mantener la palabra ya no será crimen y las barcas repintadas no serán ya restos sumergidos en el desembarcadero del Tiempo.

(Selección, traducción y nota de Rodolfo Alonso)

[1] *Este texto fue escrito por Char en setiembre de 1966. (N. del T.)*

Estamos llenos de palabras vacías. De tanto en tanto, como impulsados por una inevitable nostalgia nos volvemos al tiempo pasado, cuando las palabras tenían sentido. El manantial que nunca cesa de la poesía nos redime, como un paraíso no deseado, al que entramos por asfixia, al que no pertenecemos, del que nos arrojarán casi enseguida las drogas del mundo exterior.

He vuelto a encontrarme con el que yo era antes, en el comienzo de la locura. Thomas Stearns Eliot escribió en 1934 La roca *—un* pageant, *una moralidad como aquellas del medioevo, compuesta por escenas diversas sin nexo argumental pero unidas por una intención—, yo traduje por primera vez los* Coros de La roca *a pedido de Arturo Cambours Ocampo en 1938, con la inexperta osadía de los muy jóvenes. Carlos Astrada, Vicente Fattone y Jaime Rest —ninguno murió aunque hayan muerto— vigilaron la traducción, que el amor inexpugnable por la Poesía de Sofía Maffei publicó en octubre de 1959, en esas plaquettes* Carmina, *que tan bien la reflejaban.*

Una vez, en casa de Gloria Alcorta, Saint John Perse *me pidió un ejemplar de los* Coros *editados en* Carmina *para llevárselos a Eliot. En el jardín verdearon las sombras.*

Bien está que en este mundo desentendido de Dios recordemos a Dios. Y el esplendor de la palabra de los poetas, que son los mensajeros de la Palabra. Al borde del tiempo en que la muerte puede descifrar mi vida, estos fragmentos de aquella versión iniciada en la adolescencia le dan un sentido.

Hellén Ferro

THOMAS S. ELIOT

COROS DE LA ROCA

VI

(Traducción de H. Ferro)

Es difícil, para aquellos que nunca conocieron persecución,
Y que nunca conocieron a un cristiano,
Creer esos relatos de persecución a los cristianos.
Es difícil para quienes viven cerca de un banco
Dudar de la seguridad de su dinero.
Es difícil para quienes viven cerca de un destacamento de policía.
Creer en el triunfo de la violencia.
¿Pensáis que la Fe ha conquistado al mundo
Y que los leones ya no necesitan guardianes?

¿Necesitáis que os digan que todo lo que ha sido puede aún ser?
¿Necesitáis que os digan que hasta esos modestos triunfos
De los que podéis vanagloriaros en la vida social
Difícilmente sobrevivirán a la Fe, a la que deben su importancia?
¡Hombres! Cepilláos los dientes al levantaros y al acostaros.
¡Mujeres! Lustrad vuestras uñas;
Limpiáis el diente del perro y la zarpa del gato.
¿Por qué deben los hombres amar a la Iglesia? ¿Por qué han de amar sus leyes?
Ella les habla de la Vida y de la Muerte y de cuanto querrían olvidar.
Es indulgente cuando querrían ser duros y dura cuando les gustaría ser blandos.
Les habla del mal y del Pecado, y de otros hechos desagradables.
Constantemente tratan de escapar
De la tiniebla exterior e interior
Soñando sistemas tan perfectos que nadie necesitará ser bueno.
Pero el hombre que es eclipsará
Al que pretende ser.
Y el Hijo del Hombre no fue crucificado de una vez por todas,
La sangre de los mártires no se derramó de una vez por todas;
Sino que al Hijo del Hombre se lo crucifica siempre
Y siempre habrá mártires y santos.
Y si la sangre de los mártires está destinada a correr por los peldaños
Debemos antes construir los peldaños.
Y si el Templo ha de ser destruido
Debemos antes construir el Templo.

VII

En el principio Dios creó el mundo. Confuso y vacío.
Confuso y vacío. Y la tiniebla cubría la haz del abismo.
Y cuando hubo hombres, por muchos caminos, atormentados, bregaron hacia Dios
Ciega y vanamente; porque el hombre es cosa vana, y el hombre sin Dios es una semilla en el viento: llevado de un lado a otro sin hallar sitio de asiento y germinación.
Siguieron la luz y la sombra, y la luz los hizo avanzar hacia la luz y la sombra los llevó a la oscuridad.
Adorando serpientes o árboles, adorando diablos antes que la nada: clamando por la vida más allá de la vida, por un éxtasis ajeno a la carne.
Confuso y vacío. Confuso y vacío. Y la tiniebla en la haz del abismo.

Y el Espíritu se deslizó por la superficie de las aguas.
Y los hombres que se volvieron hacia la luz y fueron recibidos por ella
Inventaron las religiones superiores y las religiones superiores fueron buenas
Y condujeron a los hombres de luz en luz, al conocimiento del Bien y del Mal.
Pero su luz estaba siempre rodeada y saeteada por las tinieblas
Como el aire de los mares templados es atravesado por el hálito todavía muerto de la corriente ártica;
Y llegaron a su fin, a un punto muerto, agitado por un temblor de vida.

Y tuvieron la antigua mirada marchita de un niño muerto de inanición.
Molinillos de plegarias, adoración de los muertos, negación de este mundo, afirmación de ritos con significados olvidados,
En las inquietas arenas azotadas por el viento, o en las colinas donde el viento impide que la nieve permanezca.
Confuso y vacío. Confuso y vacío. Y la tiniebla en la haz del abismo.

Entonces llegó, en un momento predeterminado, un momento en el tiempo y del tiempo,
Un momento no fuera del tiempo, mas en el tiempo, en lo que llamamos historia: seccionando, bisecando el mundo del tiempo, un momento en el tiempo pero no cual un momento del tiempo,
Un momento en el tiempo, pero el tiempo fue hecho a través de ese momento: porque sin el significado no hay tiempo, y aquel momento del tiempo dio el significado.
Entonces pareció que los hombres avanzarían de luz en luz, en la luz del Verbo.
A través de la Pasión y del Sacrificio, salvados a pesar de su ser negativo.
Bestiales como siempre lo fueron, carnales, prisioneros de sí mismos, egoístas y cegados como siempre;
Pero siempre combatiendo, siempre reafirmando, siempre reanudando su marcha en el camino que fuera iluminado por la luz.
A menudo deteniéndose, vacilando, extraviándose, demorándose, retornando; mas sin seguir otro camino.

Pero algo ha ocurrido que nunca ocurrió antes: aunque no sepamos con precisión cuándo, o por qué, o cómo, o donde.
Los hombres han abandonado a Dios no por otros dioses, dicen, sino por ningún dios; y esto nunca ocurrió antes:
Que los hombres nieguen a los dioses y a la vez adoren dioses,

aduciendo primero la Razón,
Y después el Dinero, y el Poder, y lo que ellos llaman Vida, o Raza, o Dialéctica.
La Iglesia repudiada, la torre destruida, las campanas volcadas ¿qué hacer
Sino quedarnos con las manos vacías y las palmas vueltas hacia arriba
En una edad que avanza progresivamente hacia atrás?

Voz de los Desocupados *(muy distante):*

En esta tierra
Habrá un cigarrillo para dos hombres,
Para dos mujeres un cuarto litro de cerveza amarga. . .

Coro:

¿Qué dice el mundo? ¿El mundo entero se extravía en potentes automóviles por caminos desviados?

Voz de los Desocupados *(más atenuada):*

En esta tierra
Nadie nos contrata. . .

Coro:

Confuso y vacío. Confuso y vacío. Y la tiniebla en la haz del abismo.
¿Abandonó la Iglesia a la humanidad, o la humanidad abandonó a la Iglesia?
Puesto que la Iglesia ya no es considerada, ni siquiera resistida, y los hombres han olvidado
Todos los dioses excepto la Usura, el Deseo y el Poder.

VIII

Oh Padre, bienvenidas sean tus palabras.
Y tendremos ánimo para el futuro
Recordando el pasado.

Los paganos se apoderaron de tu herencia
Y profanaron tu templo.

¿Quién es ése que llega desde Edón?

Solitario ha hollado el lagar.

Vino uno que hablaba de la vergüenza de Jerusalén
Y de los santos lugares mancillados;

Pedro el Ermitaño, que azotaba con palabras.
Y entre sus oyentes había unos pocos hombres buenos,
algunos que eran malos,
Y muchos que no eran ni buenos ni malos.

Como todos los hombres de todos los lugares.
Algunos partieron por amor a la gloria,
Algunos partieron porque eran impacientes y curiosos,
Algunos eran rapaces y sensuales.
Muchos dejaron sus cuerpos a los milanos de Siria
O sembrados en las rutas del mar;
Muchos dejaron su alma en Siria
Al proseguir viviendo en la corrupción.
Muchos volvieron casi destrozados,
Enfermos y harapientos, para encontrar
A un extraño adueñado de sus casas:
Volvieron al hogar quebrantados por el sol de oriente
Y por los siete pecados capitales de Siria.
Pero nuestro rey se comportó bien en Acre.
Y a pesar de todo el deshonor,
De los estandartes destrozados, de las vidas destrozadas,
De la fe destrozada en un lugar u otro,
Quedó allí algo más que los relatos
De los ancianos en las noches de invierno.
Solamente la fe pudo haber hecho lo que aquello tuvo de bueno.
Fe total de unos pocos,
Fe parcial de muchos.
No fueron la avaricia, el libertinaje, la felonía,
La envidia, la pereza, la gula, los celos, el orgullo:
No fueron éstos los que hicieron las Cruzadas,
Sino los que las deshicieron.
Recordad la fe que arrancó a hombres de su hogar
Al llamado de un predicador errante.
Nuestra edad es una edad de virtud moderada
Y de vicio moderado
Donde los hombres no se descargarán de la Cruz
Porque nunca llegaron a asumirla.
Pero nada es imposible, nada,
Para los hombres de fe y convicción.
Fotalezcamos pues nuestra voluntad.
Oh Dios, ayúdanos.

IX

Hijo del Hombre, observa con tus ojos, y oye con tus oídos
Y pon tu corazón en cuanto yo te muestre.
¿Quién ha dicho: la Casa de Dios es una Casa de Pesar;
Debemos caminar enlutados y andar tristemente, con rostros macilentos,

Debemos andar entre paredes vacías, cantando quedamente, susurrando apenas,
Entre unas pocas luces vacilantes y esparcidas?
Ellos querrían descargar en Dios su propio pesar, la pena que deberían sentir
Por sus pecados y faltas, mientras se ocupan de sus tareas diarias.
Sin embargo caminan por las calles con la cabeza en alto, como los caballos de raza prontos para la carrera,
Adornándose, y atareados en el mercado, en el foro,
Y en todos los otros sitios mundanos de reunión.
Pensando bien de sí, dispuestos para cualquier fiesta,
Regalándose a sí mismos.
Lloremos en un cuarto apartado, aprendiendo el camino de la penitencia,
Y luego aprendamos la gozosa comunión de los santos.

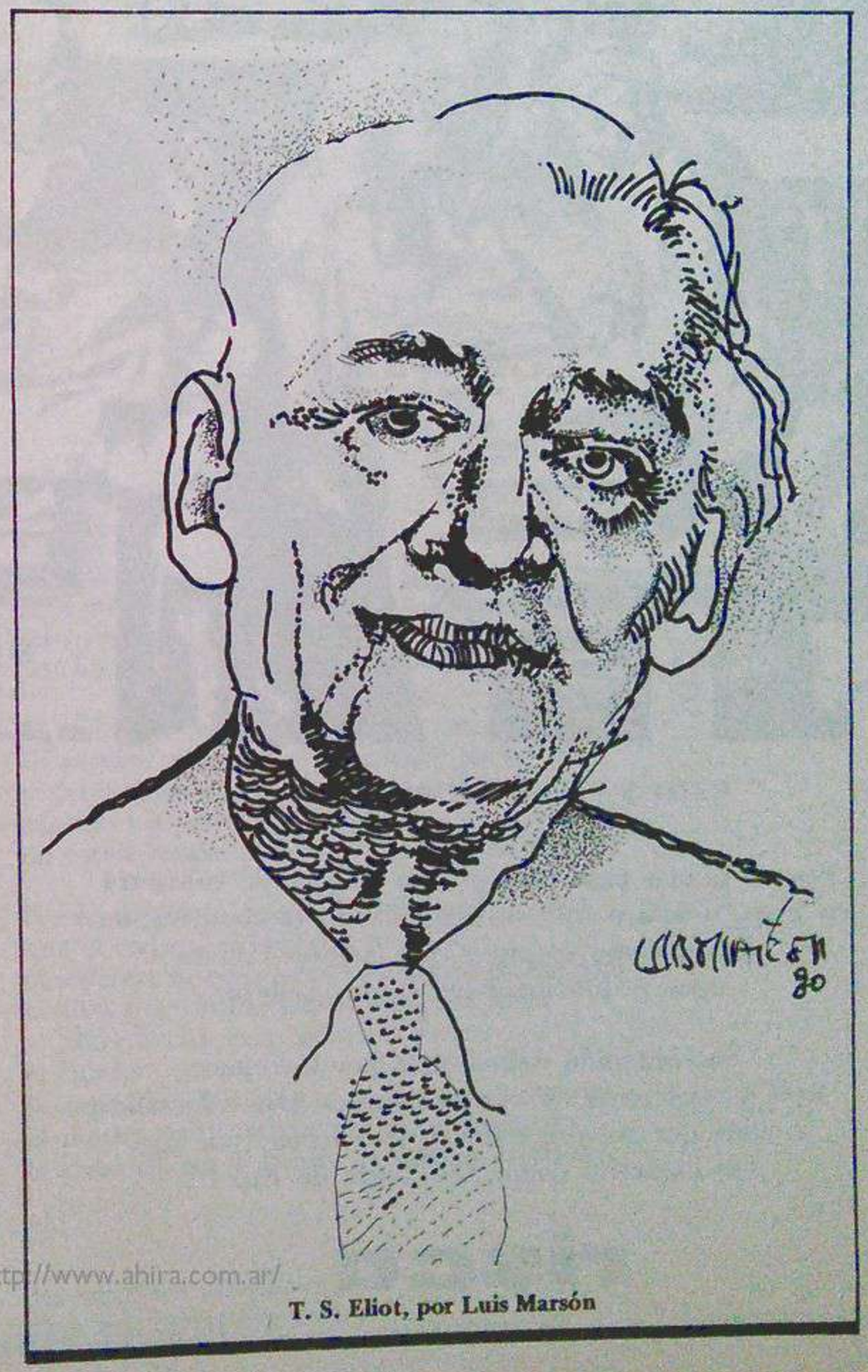
El alma del hombre debe renacer a la creación.
De la piedra informe, cuando el artista se une con la piedra,
Brotan siempre nuevas formas de vida, del alma del hombre unida al alma de la piedra.
De las formas sin significado práctico de cuanto está vivo o sin vida,
Reunidas por el ojo del artista, brota nueva vida, nueva forma, nuevo color.
Del mar de sonido, la vida de la música;
Del viscoso limo de las palabras, de la cellisca y el granizo de las imprecisiones verbales,
Pensamientos y sensaciones aproximados, palabras que han tomado el lugar de pensamientos y sensaciones,
Brotan el orden perfecto de la frase y la belleza del encantamiento.

Señor, ¿no pondremos estos dones a tu servicio?
¿No pondremos a tu servicio todas nuestras fuerzas
De vida, de dignidad, gracia y orden,
Y el placer intelectual de los sentidos?
El Señor que creó quiere que creemos
Y que a nuestra vez pongamos a Su servicio nuestra creación,
Que está ya a Su servicio al crearse.
Porque el hombre es espíritu y cuerpo unidos.
Y por lo tanto debe servir como espíritu y cuerpo.
Visible e invisible, dos mundos se reúnen en el hombre;
Visible e invisible han de reunirse en Su Templo.

No negaréis el cuerpo.
Ahora veréis el Templo acabado:
Después de mucho esfuerzo, después de muchos obstáculos.
Porque el trabajo de creación nunca es sin fatiga.
La piedra modelada, el crucifijo visible.
El altar ornado, la luz ascendente,

Luz
Luz
Lo visible recordatorio de la Luz Invisible.

(Traducción de Hellén Ferro)



T. S. Eliot, por Luis Marsón

Roberto Juarroz nació en 1925 y es una de las voces más rigurosas y depuradas de la poesía argentina actual. En la pág. 177 de este mismo número de "La Torre de Papel" se dan otras referencias sobre él.

ROBERTO JUARROZ

DOS POEMAS

1

Aunque abramos bien los ojos,
sólo vemos el cielo a través de pequeños orificios
por los que además se derrama el infierno.

El cielo, en cambio, no se derrama.
Es preciso aguardar el momento justo
y derramarse en él
cuando los pequeños orificios
no estén ocupados por el fluir del infierno.

Puede entonces ocurrir lo inesperado,
que el cielo y el infierno se junten,
desaparezcan como dos estaciones provisorias
y surja por fin lo clamorosamente otro,
el ramo hecho con todas las flores,
el camino que va hacia todas partes,
la expresión que sirve para todos los gestos,
el reposo que sostiene todas las quietudes,
la creación sin el límite de ningún creador.

2

La escritura infecta aquí el paisaje.
Hay más letras que hojas.

La palabra del hombre
se ha convertido en floración parásita.

La escritura cubre así otra escritura
y no deja mirar hacia otro lado,
hacia la fiesta pura de leer en el fondo
el secreto alfabeto que no se deletrea.

Hay que cavar detrás de la escritura,
hasta encontrar la otra, la cegada.
Ya estamos en los últimos renglones
y no hemos terminado todavía el mensaje.

Nyda Cuniberti nació en 1916 en la Provincia de Buenos Aires. Autora de nueve libros de poemas y especialista en sonetos, accedió a varias antologías y, con Luna en el huerto, *a la Faja de Honor de la SADE. Es la única mujer miembro de la Academia Porteña del Lunfardo;* Embrocando el pasado y Debute Buenos Aires *son los títulos que testimonian su amor por nuestra jerga marginal ciudadana.*

NYDA CUNIBERTI

TOULOUSE LAUTREC

I

Fue un quemeimporta el que dejó astillada
la contra de tu cuerpo en un espejo,
y el que te empaquetó tan desparejo
te dio en cambio una luz predestinada.

Algo como una estrella dedicada
a afanarle a la noche su reflejo
para pintar su ojera a un París viejo
o el rouge corrido de la madrugada.

Hiciste que surgieran de la espera,
medias negras y minas en asedio
que dormían su mufa en tu galera.

Rescataste cancanes deslumbrantes,
un vértigo de ligas y en el medio
los ojos de Oscar Waild, siempre distantes.

II

Naifa en desabiyé, media calada,
remolino de pluma y de puntilla
y la saeta de una pantorrilla
que le apunta a una luna ya cansada.

La que se fue a dormir, pintarrajeada,
con su color ritual de pesadilla,
la que bosteza insomne en la sencilla
actitud vieja de no esperar nada.

Jane Avril, regresando del laburo
con el gozoso gesto del recato
de quién respira, al fin, el aire puro.

Y esponjándose, siempre casquivana,
la Gulú que se ríe del retrato
que vos, tal vez, le pintarás mañana.

III

Pudiste transitar con la agonía
colgada alegremente de tu brazo,
prendiéndole de luna algún retazo
al carrusel de la chafalonía.

Fue una funambulesca algarabía
el patético grito de tu trazo
y pintaste pedazo por pedazo
el engrupe fugaz de la alegría.

Diste, pequeño conde, testimonio
del sempiterno mundo del olvido
para mandar tus penas al demonio.

Pero ese olvido de frú-frú y de seda
te dejó en la palmera y convencido
de que la pena cuando está, se queda.

IV

¿Qué verde mar de ajenjo te cubrió compasivo
con un traje de curda como hecho a tu medida?
¿Qué cubículo innoble te sirvió de motivo
para que te salieran palomas de la herida?

Fue allí donde el destino no quiso ser esquivo;
te colocó embrocantes para ver que en la vida
no siempre tiene el barro color definitivo
y suele haber burbujas en la ansiedad fallida.

Donde el arroyo adquiere insólita frescura,
donde la suerte perra parece distraída,
mojaste los pinceles de tu propia ternura.

Con algo de pernot y de sangre otro tanto
vos pintaste el recodo de una causa perdida
donde la risa tiene menos valor que el llanto.

V

Un bastón diminuto, los lentes, la galera,
se aburren bajo el polvo de una prosapia herida;
vacíos ya de culpa, no encajan en la austera
dimensión que la muerte les dio para otra vida.

Tal vez la piedra libre de una noche cualquiera,
noche para el espiante de un ansia no cumplida
les recupere el cuerpo al que otra vez quisiera
un Mulen Rouge fantasma, darle la bienvenida.

Un lugar donde pueda dejar su sombra en banda
y allí pintar tranquilo, un coñac por delante
para Arístides Bruant una nueva bufanda.

Una bufanda roja que al cuello del poeta
zigzagueara en la noche cuando lo más campante
abandona Montmartre sobre su bicicleta.

CERTIFICADA

Me prometiste, piola, el himeneo,
previa prueba de amor que fue secreta
y me juraste al fin que la libreta
me la mandabas luego por correo.

Yo me estoy palpitando algo muy feo
porque después de que en mi propia jeta
pasás del brazo con otra pebeta
ya no sé si te creo o no te creo.

No sé qué preguntarle ya al cartero
pues me contesta siempre más cabrero
que tampoco ese día llegó nada.

Perdoname, mi negro, si te bato
que esa libreta que resuelve al fato
me la mandés, más bien, certificada.

ULTIMA FOTOGRAFIA DE CHAPLIN EN SU SILLA DE RUEDAS

¡Qué negocio hizo el tipo de la fotografía!
Para matar la gracia ¿cuánto pagó la agencia
que obtuvo la primicia para ver si podía
con un super tiraje destruír la inocencia?

¡Qué lindo hubiera sido que un ángel ese día
birlara el triste cuerpo con tierna reverencia
y saliera en la foto una silla vacía
con la galera sola, rubricando su ausencia!

Porque así no ha ocurrido, el que chapó ese vento
pudo besar a un pibe y mostrar muy contento
una agonía ilustre, casi con arrogancia.

Porque así no ha ocurrido estamos menos vivos,
los ojos de los viejos se han puesto pensativos
y lloran en los barrios los cines de mi infancia.

EL CARRERO DE LA VUELTA DE CASA

Te veo con el tungo y el carro cachuciento
y luciendo, a lo antigüo un clavel en la oreja,
siempre laburo y mate, vida sin espamento,
que, claro, fue más sola cuando murió tu vieja.

Nunca estuviste triste, ni triste ni contento,
te pasa por encima una quietud pareja,
un cierto aire mistongo que se prende en el viento
como un silbido ambigüo que no es gozo ni es queja.

Al lado de tu casa tenés un gallinero;
tres perros, seis gallinas y un año nuevo, atado,
engordando de prepo hay también un cordero.

¿Cuántos años vecinos? ¡Casi como cincuenta,
si uno raja primero ¿el otro habrá notado
que al barrio le falta algo o no se dará cuenta?

NOCAU

Tenés la nariz rota y la ceja sangrante,
sin aserrín adentro estás desparramado
en el rincón mistongo de algún mishio cuadrado,
los pulmones vacios, boquiabierto y jadeante.

¿Quién dijo que tenías la gloria por delante?
¿Quién le batió a ese pobre marote vapuleado
que jamás supo nada más que lo que ha soñado
que tenía la fama escondida en un guante?

El dolor de tu herida te dice que estás vivo
pero ya no te inquieta que aplausos, mina y vento
se te pianten con este nocau definitivo.

Quisieras ser el pibe que fuiste por un rato,
sin luces, ni campanas y el corazón contento
de quién nunca ha soñado ganar un campeonato.

Toulouse Lautrec

Bastantes años antes de que la canción popular y la poesía volvieran a unirse como solían hacerlo habitualmente hasta hace un tiempo (aunque no tan a menudo como fuera deseable) gracias a la juventud de todo el mundo, un francés reencontraba y aunaba en su voz y en su guitarra, casi sin proponérselo, la tradición de los trovadores junto con la tradición de los chansoniers. *Para los muchos argentinos que por aquel entonces aún no lo conocíamos, el descubrimiento fue en un filme de René Clair:* Puerta de Lilas. *Allí, su rostro, toda su manera de ser, pero especialmente su rostro, anticipaban lo que de inmediato confirmaría su voz, en miles y miles de discos repartidos sobre la entera superficie de nuestro tiempo: Georges Brassens es, fundamentalmente, un hombre bueno y digno, algo así como un hermano mayor con mucha experiencia de la vida. Por eso, su protesta tiene color humano, su lirismo es viril, su acento es compañero. Y por eso también, su amor, su fraternidad, no han podido ser malversados ni siquiera por* las trompetas de la fama.

Desde entonces, hemos aprendido que Brassens no es sólo el pornógrafo del fonógrafo, *es decir, el hombre capaz de romper no pocos tabúes (pero que ha sabido detenerse siempre en sus propios límites, por su propia voluntad), sino también y sobre todo el polizón de la* canción, *uno de los primeros en anticipar aquella revolución del disco que Los Beatles encabezaron hace ya algunos años, esa insospechada salida de emergencia de la poesía.*

R. A.

GEORGES BRASSENS

TRES CANCIONES

LAS LILAS

I

Cuando voy a la florista
Compro lilas nada más
Si mi canción canta triste
Es que el amor ya no está.

II

Como estaba en cierto modo
A esas flores por amar
Yo quise entrar por la puerta
Junto a las lilas pasar.

III

Pero lilas había pocas
Pero lilas no había más
Se murieron en la guerra
De vida a muerte se van.

IV

Yo caí sobre una bella
Que florecía por allá
Mi gran amor por las lilas
En ella quise injertar.

V

El día en que nos volamos
Con cruz blanca he de marcar
Agarrados a una rama
Rama de lilas nomás.

VI

Pobre amor firme en la barra
El tiempo ahí va a pasar
Como un bárbaro es el tiempo
Como un Atila se da.

VII

Donde pasa su caballo
Amor no vuelve a brotar
Todo rumbo en el espacio
Desierto se volverá.

VIII

Nuestros amores murieron
Volaron al más allá
Dejan la llave en la puerta
Entre las lilas está.

IX

La mosquita del domingo
La que a mí me daba el "la"
Se ha posado en otras ramas
Junto a otras lilas está.

X

Cuando voy a la florista
Compro lilas nada más
Si mi canción canta triste
Es que el amor ya no está.

POBRE MARTIN

I

¡Con una azada sobre la espalda
Un dulce canto siempre en los labios
Y con un gran coraje en el alma
Se fue a sudar entre los campos!

¡Pobre Martín, pobre miseria,
Cava en el tiempo, cava la tierra!

II

¡Para ganar el pan de su vida
Desde la aurora hasta el poniente
El iba a escarbar la tierra
En todas partes, a todas horas!

¡Pobre Martín, pobre miseria,
Cava en el tiempo, cava la tierra!

III

¡Sin dejar ver sobre su rostro
Ni aire de celos, ni mala cara
El removía el campo de otros
Con su azada, con su azada!

¡Pobre Martín, pobre miseria,
Cava en el tiempo, cava la tierra!

IV

Cuando la muerte le hizo señas
De trabajar su último campo
El mismo se cavó su tumba
Rápidamente, a escondidas.

¡Pobre Martín, pobre miseria,
Cava en el tiempo, cava la tierra!

V

El mismo se cavó su tumba
Rápidamente, a escondidas
Y se tendió allí sin decir nada
Para no molestar a la gente.

¡Pobre Martín, pobre miseria,
Duerme en el tiempo, bajo la tierra!

LA MARCHA NUPCIAL

Matrimonio de amor o de conveniencias
Casarse he visto yo toda clase de gentes
Gente de baja estofa y grandes de la tierra
Pretendidos coiffeurs, sedicentes notarios

Aunque eternamente llegara yo a vivir
He de guardar por siempre el alegre recuerdo
Del día de boda pobre en que papá y mamá
Se fueron a casar delante del Alcalde

En un carro de bueyes si hay que hablar francamente
Tirado por amigos empujado por ellos
Los dos viejos amantes tuvieron esponsales
Después de mucho amor y de mucho noviazgo

El viento sopló llevándose es lástima
El sombrero de papá y los niños del coro
La lluvia cae pesando bien sus gotas
Como para impedir la boda a todo costo

No olvidaré nunca el llanto de la esposa
Por muñeca acunando su gran ramo de flores
Yo para consolarla yo con todo mi orgullo
En mi armónica seguí a los grandiosos órganos

Y los guardias de honor mostrando bien los puños
Gritaban: "Por Júpiter, la boda continúa"
Difamada por hombres contrariada por dioses
La boda continúa y Viva la desposada

(Selección, traducción y nota de Rodolfo Alonso)

Rodolfo Alonso fue el más joven de los integrantes del grupo Poesía Buenos Aires, *de referencia inevitable en el tema en los años cincuenta y algo después. Su bibliografía, que comprende catorce títulos, se inicia con* Salud o nada *(1954) y culmina con* Hago el amor *(1969),* Guitarrón *(1975) y* Señora vida *(1979). Interrogado recientemente sobre si su poesía da esperanzas o ayuda a sostener una idea de salvación en medio del quebrantamiento de los valores humanos, respondió: "Si así no fuera, que hombres y dioses me lo demanden. Más allá de cualquier idea de evangelización, de cualquier beneficencia, creo que un poema es una evidencia, una prueba, una señal de vida. Cuando estamos perdidos, o creemos estarlo, y sopla el simún, y el desierto deja de ser bello y amenaza cubrirnos, devorarnos, nos hacemos señales, nos damos a conocer, para conocernos y reconocernos. (*". . .somos un diálogo / y podemos oír unos de otros", *aulló Hölderlin). Hijo de un optimismo irrevocable, no desconozco las falencias y las acechanzas que la propia condición humana inviste. Pero me resisto a creer en otras utopías que no sean las posibles. Una gota de tinta no puede borrar una gota de sangre. Ni siquiera taparla. Pero quizá, si no se olvida de la sangre, de la sangre que vive y palpita, podrá darle sentido. Un sentido. El de todos y el de uno. Cuando se escribe se es persona y especie, hombre y animal, sociedad e individuo, primitivo y moderno, sujeto y objeto. Se escribe y se es escrito. Las resonancias que se obtienen no son quizá las que se quiso conseguir. O uno no las percibe. O quizá sí lo son. Pero uno mismo ha construido, nuevo Sísifo, esta ladera y esta roca. Y, por suerte, hay trabajo que hacer."*

RODOLFO ALONSO

PINCEN VS. VILLEGAS

Pincén se roba los blancos de Villegas

Y un almirante loco pone un huevo de pie

Pincén se roba los blancos de Villegas

Una rala nariz al ras del pasto ralo
husmea el aire húmedo que será la pampa
y el sagrado olor a tierra mojada
hiende un pecho salvaje

Pincén se roba los blancos de Villegas

La astucia el ansia de sobrevivir
andaban ya sobre esta tierra

Pincén se roba los blancos de Villegas

Es el momento exacto en que una mano criolla
al mismo tiempo que entra a desenvainar su sable
gira sobre sí mismo en la propia montura
ante el hirviente llano de Ayacucho
y con un alarido ordena a otros mestizos como él
inventarse las patrias

Pincén se roba los blancos de Villegas

Y un hijo de gallegos algún tiempo después
escribe esto en el país de sus hijos

SEN–TI–MIEN–TA–LIS–MOS

Ella hablaba a las plantas
y afilaba las tijeras

Ella hablaba a las plantas decía
que las plantas podían alcanzar
percibir el sonido el sentido
de la cálida humilde rica voz
humana

Ella hablaba a las plantas
y afilaba
sus tijeras de podar
de podar de podar de podar de podar

MORALES

A diferencia de otras épocas, nuestro cuerpo, nuestro corazón, nuestro cerebro, son a la vez la materia que nutre y el campo donde se enfrentan no una o dos, sino variadas formas de moral. Algunas de ellas están agonizando, otras se esconden por salvarse. No es nada deleznable asistir a esos combates. A veces se toma partido por una, a veces por otra. Con el tiempo, uno empieza a intuir que sería posible, si la moral surgiese libremente del libre fluir de cada ser, llegar a quedarse con una sola, hecha de muchas otras. Mas no es así. Hubo tiempos de una única moral, y los hombres sabían a qué atenerse. Militantes o rebeldes, mártires o verdugos, lo sabían.

Hoy –progreso y retroceso–, en cada uno hay verdades ocultas y verdad que se oculta. Por lo que se ve en el horizonte, una definición se está haciendo absolutamente necesaria.

ME VOY AL MAR

El mar que borra huellas, el mar que lava heridas,
el mar limpio que limpia las costas de mi país.

SANTIAGO ASOMA

Te diriges al mundo
francamente

Al mundo asomas
–tú niño–
una sonrisa nueva
donde el mundo se asoma

POR EL MOMENTO

El mundo está repleto
–aún–
de mundos
habitables

ALIMENTO TERRESTRE

La misma tierra muda
que gustó nuestras sangres
desde antes que naciéramos
en la sangre de tantos
caídos a sabiendas
por crimen o tortura
o por casualidad
o de furor sagrado
o de santa inocencia
o por pura tontera.

La misma madre tierra
seguirá tras nosotros
haciendo pan de sangre,
flor de sangre, hierba

de sangre y sangre y sangre.
Y hasta sangre de sangre.

LA SOMBRA DEL DESEO

a William Blake

Después de la manzana
helada, aún, el vino
grueso y sagrado
de Catamarca. Entonan
los gustos una canción
del gusto, un aire
de paladares: sabores acres,
impacientes, crudos,
legítimos. ¿Qué otra
cosa es posible
bajo las sombras?

Ponerse en evidencia
a la sombra del cielo.

PACHAMAMA

Toco la tierra pongo
mi corazón mi mano
sobre la tierra negra
gris roja fértil
reseca zumbadora
marrón de viva carne
color del elemento
materia sol sonido
vibraciones caricia

Piso la tierra toco
lo que tengo soy sé
tierra para descubrir
tierra que nutre
madre tierra hasta el fin
tierra que entierra

Sobre la tierra desde
la tierra un paso
una mirada una canción
que celebre el encuentro
de un hombre con su hembra

UN GORRION

Gorrión que está en la rama
rama que está en el árbol
árbol de la ciudad
ciudad en un país
país que está en el mundo
mundo que se divide
y se une por los hombres
hombres sobre la tierra
siguiendo oscuras leyes
criando entre temblores
jugando a sangre y fuego
sobreviviendo amando
a empellones y besos
mirando el universo
casi como si nada

Gorrión que muestro a mi hijo
simplemente atareado
cerca de su gorriona
criando a sus pichones
empecinado amante
siguiendo claras leyes
amenazado apenas
por causas naturales
con enemigos simples
luchando por la vida
sin ninguna metáfora
casi como si nada

EN ESTA TIERRA

La infinita inmensidad de lo real no me abruma.
Todo, absolutamente todo, tiene ramificaciones entre sí.

Mis ojos en el árbol, Vivaldi en mis oídos,
mis manos en el libro, mis pies sobre la tierra.

Si dejo entrar al mundo, el mundo me posee.
Me abro al universo y soy el universo.

(Nunca estoy solo, siempre.
La especie tiene sede.)

En un intante, todo
En un instante, nada.

Pero qué instante
pudiendo.

NI PRINCIPE NI MENDIGO

Estas palabras que uso
convencido inseguro
desesperado tímido
contando con los otros

Estas palabras que uso
abusando paciencias
como quien canta a solas
para romper el fuego

Estas palabras que aman

CRITICOS DE BAUDELAIRE

a Franz Kafka

Rencores literarios
graves agravios grávidos
pequeñeces sin sangre
sombra semen sudor
miserables miserias
gigantes de lo bajo
ciegos cerebros torpes
corazón amarillo
resollando en su barro

Plumas de plomo plano
promotores cambistas
urdiendo maniobrando

Un artista del hambre
sabrá resplandecer

POETI D'OGGI

Incómodos molestos
rencorosos distraídos

Nuestros tímidos huesos
anidan en la Historia.

Como profetas tercos
de algún rito olvidado

PANORAMA

El se detuvo, apenas vacilante, miró hacia un lado y otro, sin ver que lo veía se inclinó, tomó algún pan de los que estaban tirados en el suelo, se lo metió al bolsillo de su saco bien gris y algo gastado y, cuando temí que su mirada fuera a encontrarse con la mía, un colectivo se interpuso.

Y yo bajé la vista, avergonzado.

ABEL, BABEL

La sangre derramada
el torrente de lenguas

La ambición nos separa
hija de la ambición

Tantos muertos en uno
uno en tantas palabras

Sangre de hermano sangre
palabra del hermano

Tantas sangres son una
una son tantas lenguas

La palabra y la muerte
nos desunen nos unen

Nos visitan los muertos
vestidos de palabras

Aire fuego tierra agua
sangre sangre palabras

EL DIA MENOS PENSADO

Y has de vivir como si eterno fueras.
Y has de morir como si fuera nada.

NI ASTRO NI REY

Bajo el peso del cielo
el sol y mi cabeza

Y el aire iluminado
en el vacío que vuela

En el vacío del cielo
mi flotante cabeza

A la altura del mundo
los pies sobre la tierra

A la altura del pecho
el sol sobre la tierra

En el vacío radiante
navega mi cabeza

ENRIQUE D. ZATTARA

NUEVOS POETAS ARGENTINOS: ¿CONTINUIDAD O RUPTURA?

Han Holz —un crítico alemán— decía que en el arte moderno la originalidad es lo único que se paga bien. Quizás esto tenga que ver con aquello que le exigen a la generación poética formada en esta década la invención de una poesía que su propia iconoclasia estética no les permite definir. La historia de la literatura, sin embargo, es una sucesión de rupturas pero también, indeclinablemente, de legados. Es innecesario repetir —está dicho hasta el cansancio— que toda negación implica reconocer existencia a lo negado, que todo rechazo se apoya sobre la vigencia de lo que se rechaza.

Suele decirse también que la del 60 fue una generación de narradores y la del 70, de poetas; afirmación discutible si se recuerda que los nombres de Gelman, Pizarnik, Veiravé, Alonso, son del 60, y recíprocámente, Gusmán, Lastra, Heker, Asís, tienen la edad de los poetas a que queremos referirnos.

Creo que ni una cosa ni la otra son enteramente ciertas. Por lo demás, yo me preguntaría de dónde salió ese inveterada costumbre de llamar "generaciones" a los grupos —a veces totalmente dispares— de escritores que aparecen cada diez años. La cuestión aquí es ver, entonces, si hay alguna identidad que justifique hablar, como frecuentemente se hace, de una "generación del 70". La década, pródiga en virajes de la historia, acusó notorios vaivenes en el predominio de una estética. Por lo demás, es recién ahora —en el final de la década— cuando las intenciones empiezan a dar frutos consistentes.

Ya en 1972, un libro conjunto, *Los que siguen*, y los poetas rosarinos de *El lagrimal trifurca*[1], señalaban una voluntad de superación del coloquialismo de tono ciudadano y populista que había predominado en un ancho sector de la poesía del 60. Sin abjurar de la desolemnización del lenguaje poético que el coloquialismo había conseguido, intentaban una poesía desmitificadora por igual de la tradición y de la retórica estereotipada del post-nerudismo. Sus armas eran frecuentemente el tono irónico y un discurso con muchos elementos narrativos, la quiebra del ritmo coloquial, y la denuncia del naturalismo superficial de la literatura "tanguera". De ese primer "frente" han persistido los nombres de *Francisco* y *Elvio Gandolfo, Eduardo D'Anna, Hugo Diz, Jorge Isaías,* en Rosario; de *Guillermo Boido, Daniel Freidemberg, Guillermo Martínez Yantorno, Jorge Ricardo,* en Buenos Aires.

En el polo opuesto se ubican aquellos poetas que asumieron una actitud de rechazo reactivo por lo coloquial. La opción "por una poesía del Ser, en lugar de una poesía del Ente", los lleva a rehuír no sólo la poesía ciudadana, sino inclusive la mayor parte de los hallazgos del período de "Poesía Buenos Aires". De hecho, retornan a un romanticismo sacralizante, ya superado, insuflado de nuevos aires con la imposición de una suerte de heiddelgerianismo entre esotérico y regresivo, muy vinculado a Octavio Paz. En la primera parte de la década, la revista *Nosferatu*, dirigida por Mario Morales, fue un aglutinante; una enumeración de poetas que tienen que ver con esta inclinación correría el riesgo de crear identificación entre estéticas que sólo se tocan en un plano ideológico. Haciendo esa salvedad, mencionaré aquí los nombres de *Jorge Zunino, Victor Redondo, Cristina Piña* y *Daniel Gutman.*

Es necesario también destacar la persistencia de un sector de poetas que continuaron —con actitud casi acrítica— las líneas coloquiales, con resultados variables, como el grupo *El ladrillo, (Jorge A. Boccanera, Oscar García, Adrián Desiderato, Vicente Muleiro, María del C. Colombo)* y otros menores, generalmente originados en círculos barriales. En esta línea merece señalarse la originalidad de *Hugo Enrique Salerno,* quien incorpora a sus poemas elementos transliterarios (cubiletes, caminatas, tonos especiales de la lectura, etc.)

Hemos considerado estas *líneas de desarrollo*, pero ello no significa que algunos de los poetas más valiosos de la década se hayan manejado sin poder ser estrictamente ubicados en ninguna de ellas. Son casos mencionables, por ejemplo, *Martín Alvarenga, Tamara Kamenszain, Alberto Perrone, Kato Molinari, Juan C. Villafañe, Omar Cao, Eduardo Dalter, Carina Trilnik*, y un heredero de "Poesía Buenos Aires", *Francisco "Pancho" Muñoz.*

La quiebra política y estética del 74-76 (que produjo, además, la irrupción de una novísima generación de la que alguna vez habrá que hablar) tuvo sus efectos en los grupos mencionados. Se registró, como era esperable, un aumento de las tendencias esotéricas y místicas, en tanto los defensores de una "poesía popular" se atrincheraron en el cada vez más anacrónico coloquialismo. El principal desarrollo, sin embargo, tuvo por protagonistas a un sector de la generación que afirmó el reemplazo de las certezas por la búsqueda, la asunción de una duda positiva, no escéptica, y el predominio de la actividad reflexiva, reflexión que, como dice Santiago Kovadloff, reconoce "un desplazamiento fundamental: el que va de la comprensión de la subjetividad como centro emisor de mensajes a la comprensión de la subjetividad como meta de la exploración poética". Quizá sea ésta la única actitud posible para el poeta que ha redescubierto la intemperie de la poesía —según los memorables versos de Juan L. Ortiz— y que conjetura, se pregunta sobre el sentido y el carácter de su propia palabra. En este camino, es imprescindible señalar los recientes *Once poemas* de Boido, aunque ampliamente influidos por la poesía en muchos sentidos precursora de Roberto Juarroz; y en una línea de mayor continuidad con la actitud propia del 70, los aún inéditos *Pan de fondo de Kovadloff; Diario de la crisis,* de *Freidemberg; La luz en la ventana,* de *Irene Gruss,* y sobre todo el recientemente aparecido *Poeta antiguo* de *Jorge Ricardo.*

Los años próximos, que permitirán observar y analizar desde una distancia por lo menos mayor la poesía generada en esta década que acaba, serán en definitiva los encargados de discernir si ha habido un momento de ruptura, o si —en realidad— la palabra poética ha seguido un curso de continuidad, y descubrirán el papel que pueden llegar a desempeñar en esto los escritores más jóvenes, los que recién empiezan a publicar con notoria diversificación. Pero esto habrá que contarlo más adelante.

GUILLERMO BOIDO (1941)

Una palabra sueña. El sueño
se abre hacia la luz.
El sueño
ha despertado.

Un hombre sueña. El sueño
se abre hacia la sombra.
El sueño
se ha dormido.

[1] Me refiero a la revista *El lagrimal Trifurca* y al grupo poético que la generó por las obvias y recíprocas influencias que intercambió con la poesía que se hacía entonces en Buenos Aires. En cuanto a la poesía del interior, hablar de ella debería ser objeto de un trabajo separado, que en algún momento haremos.

La palabra nos cuenta
un sueño equivocado.

SANTIAGO KOVADLOFF (1942)

DECADENCIA DE LA MEMORIA

¿O cerrarás puertas, compuertas, puentes
levadizos, el valle del saber, las suaves
luces que devuelven y restañan,
y que de mí no quede
más evidencia que las sólidas cenizas,
y flote mi nombre hecho mil
y en mil los gestos que te di, la alguna
palabra mía que te supo;
yo disperso en suma y por debajo
de los anchos sitios tersos, blancos, altos
donde planean tus hambres y tus gestos,
tus preciosas
necesidades de mujer
que me ha perdido.

HUGO DIZ (1942)

LA LIBERTAD HUBIERA SIDO OTRA

Si hubieras dicho, si hubieras decidido
por tu cuenta, las manos o las formas,
si hubieras hecho cárcel, prisión, celda
a mis grandes amores, incluyéndote,
si hubieras decidido quiénes debían o no
estar lejos, estar cerca, o no estar
la libertad hubiera sido una ficción.

Hubiera, sí, como la mariposa
nacida en la mañana, y por la noche
no hallarla, pero saberla muerta.

La libertad hubiera sido una ficción,
la libertad
hubiera sido otra, no ésta.

FRANCISCO "PANCHO" MUÑOZ (1945)

NO SIRVE LA PALABRA QUE ANTES SIRVIO

No sirve que hoy te cuente las infinitas
luces que refriegan su ausencia en la pared
del cielo no sirve la palabra que antes sirvió
como un milagro cuando yo lo sabía o el mundo
era distinto
—nunca supe muy bien dónde pararme en medio
de las fiestas—
personalmente sufro este fracaso pero no dejo
de mentir de pintar el telón de alterarte
la imagen. Donde cabe mi voz imagino que caben
otras cosas un espejo me alcanza escribo entonces
con todo mi fervor y la noción de ella

hablo repito gesticulo pero no siempre
soy lo que parezco a veces
soy mejor cuando recuerdo
"como todo lo veo escribo para oírlo" y me avergüenzo
de todo lo que era mío y renuncié por la ilusión del día
aquel del inefable amor de lo que nunca ha sido
del placer de matar por hacer algo —mamá me mira entre los
valses— a escribir se aprende o no se aprende
el poder del poeta se diluye en la vida a vivir
siempre se aprende. Me callaré la boca por un sólo
momento me ocuparé de ella seriamente.

DANIEL FREIDEMBERG (1945)

VERSION

No por miedo a caer
sino a volar
cerró ahora la ventana
que aún refleja la
cara soleada de las cosas
"Todo era real", suspira o
lo inventa,
en el aire su voz
se hace pequeña
cae
como una piedra en la penumbra
Espera, a ver si
toca fondo

---

* Ramos Rosa

TAMARA KAMENSZAIN (1947)

VITRAL ES EL OJO

Vitral es el ojo dibujado, un
cuadro de interiores con ventana
que por la vista filtra lo que pasa
en el dibujo, afuera, de la casa.
Pintura joven de familia impresa en
el espesor del vidrio endeble aguarda
al ojo que la enmarque, al marco que de
el íntimo color la cruce al otro
tono de la calle. Viaja en su pulsión
púber esta escena avitralada. De
la ensimismada reclusión más allá,
el croquis, el mundo, quiere ver.

EDUARDO D'ANNA (1948)

QUIMICA DE UNA GUERRA

Donde un día florecieron las ideas
florecen hoy las pequeñas flores blancas
del pasto; así se prueba
cuál tenía más derecho a vivir,
a la hermosura de vivir.

Pero aquellas cositas del pensar
dejaron ansias muy leves,
y sin embargo resistentes.
Se apagan con el atardecer
pero renacen todas las mañanas.

De noche los caminos
se terminan o empieza
todo a ser un camino. Un cigarrillo
se enciende en la inmensidad y su llama
minúscula es nuestra dueña.

Ella y las sombras han criado
lo que sentimos al levantarnos.

JORGE RICARDO (1949)

EL POETA POSTERGA UN VIAJE A CONCORDIA EN MEDIO DE LA LLUVIA

No veré Concordia, una lluvia rojiza
recorre las cabañas arrasadas donde
pernoctan los buscadores de diamantes

Quizá la úlcera africana me permita todavía vivir
pero no veré Concordia
el tren partió y quizá en el compartimento reservado
viajaba la muchacha fugitiva que bajó en Toulousse:
la lluvia, como una vieja gitana, mezcla las cartas

Esta es la época en que se deshojan vivas
y frescas las rojas orquídeas
presas de la fiebre de la tormenta boreal

Pero en la calavera el pájaro vuela su nido
para partir al Sur

Es así, paso el Invierno leyendo a Stevenson
cultivando cuadrados de hierba seca en las costillas
del Imperio

Ah abriguemos todavía el rosal con arpilleras
en la vieja casona
No veré Concordia jamás

IRENE GRUSS (1950)

Está sentada en un parque, en el
pasto. Hay una sombrilla que
no cumple su función, porque
está a un lado.
La mujer olvidó su sombrero
en casa y se sonríe.
Mientras el aire mueve las hojas de su cuaderno
y hace revolotear las mangas de la blusa,
ella siente sólo eso.
Escribe que está en medio del
parque, que olvidó su sombrero y
es extraña esa hora, el perfume de los tilos, y
esa luz del pasto.
Ahora camina y recuerda a medida que
camina. Hubo otra tarde,
otra luz, ella estaba arrodillada en
el piso y había una fiesta:

su cabeza volaba como ahora,
las voces se unían, eran extrañas.
Luego pensó que el corazón y la memoria
eran iguales, casi iguales como el vuelo
de dos mariposas nocturnas. El roce
de su vuelo en el aire.

JUAN CRISTOBAL VILLAFAÑE (1952)

Ella le llevaba sus almuerzos al parque
debe ser hermoso para los pájaros que ella vaya
le lleve sus pedazos
su pollera
él debe almorzar sobre su falda
hacer las lágrimas de un trabajo duro
porque ella sabe que el amor es difícil
y se debe almorzar para dolerse
Yo solo paso y la miro tenue
también tendré un almuerzo sobre el parque
a todos nos toca un amor debajo de los pájaros
a todos nos toca
el combate arriba de la tierra.

JORGE ALEJANDRO BOCCANERA (1952)

CUALQUIER DIA DE ESTOS EN UN HOTEL QUE LLAMAN SEVILLANO

no insistan en llamarme alejandro
ahora
que el sol tropieza con cangrejos y adioses
en playa san bartolo
y por todo recuerdo
cuelgas una camisa regalo de quién sabe
cerca de la ventana
ahora
que el premio nobel de la paz ha quedado desierto
y alguien encuentra por centésima vez
un saco de harina contra el suelo
huellas de unas abarcas
un plato de aluminio pisoteado
y se imagina lo peor
ahora justamente
que porfirio barba jacob baja las escaleras de
este hotel
donde vivió una vez
murió una vez

los países del tercer mundo juegan tenis de mesa
y estas cuatro paredes no huelen a futuro (a Victoria)
ni a nada.

DANIEL GUTMAN (1954)

DOS MONOLOGOS DE JABBIR IBN HAYYAN

Fuego

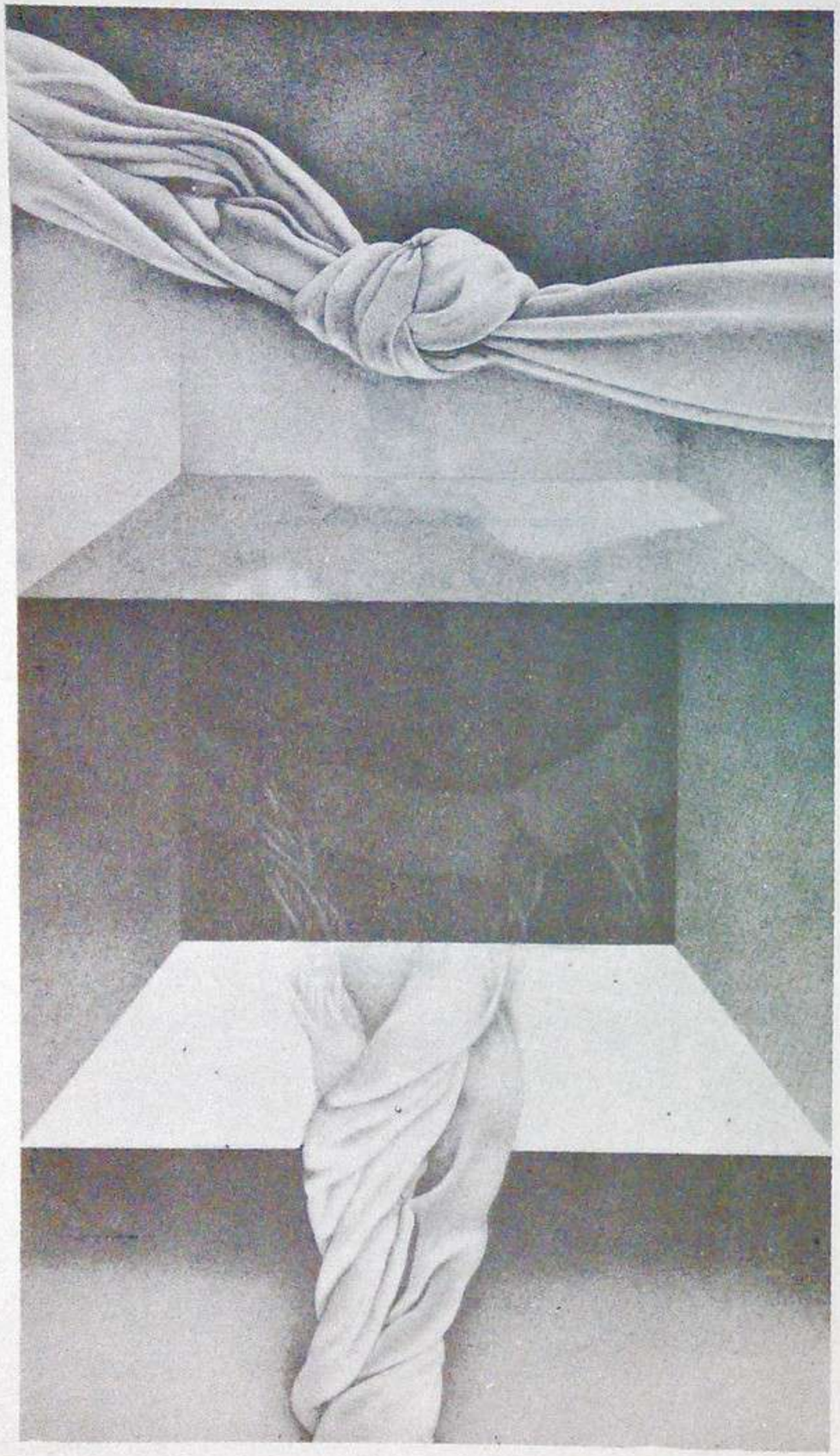
La palabra es un ocaso que sostiene dos distancias incomunicables: la soledad y la pasión.

El hombre debe hallar fórmulas, descifrar datos y fechas y señales: convertirse en oficiante de penetración, en elixir y en catástrofe, porque la sombra cubrirá sólo a quien no pueda investigar el universo con la misma crueldad con que fue concebido.

Puliendo la piedra del deseo. Lamiendo el lingam del árbol de la ciencia. Escudriñando el horizonte oculto tras el clítoris de la tormenta, y fingiendo que el paisaje es una forma familiar de nuestra alma. Robando los secretos de los muertos y también ensuciando con rumores el arte de la flor más inocente. Así es como el tiempo nos devora, en el ejercicio inconcebible y absurdo del gerundio.

Quintaesencia

A partir de la tristeza, y contando con la indudable combustión de la lágrima al contactar con el labio, es posible aislar el átomo de la melancolía. Luego, debe tratárselo con una solución de lluvia otoñal y de primer menstruo; este tratamiento debe ser efectuado a la hora en que el pez atrapa al pescador, siempre teniendo en cuenta que el número fundamental es el 17 y que antes que nada (o lo mismo: después que todo) somos nada más que hombres. Comenzamos a darnos cuenta del éxito de la operación, cuando la realidad se desvanece ante la unión de los sexos. El fracaso será una sonrisa perdida en un baile de agua, un cuerpo que mantendrá sus viejas costumbres. Sin embargo, el éxito y el fracaso son dos alternativas a la vez absurdas. La única trascendencia será la eliminación de la tristeza, un descenso a los rostros de la mitología, un crecimiento en la dirección opuesta a la mirada.



Ana Godel: *La libertad de un sueño* (1978), dibujo de técnica mixta.

Casi desconocida en nuestro medio, Lygia Fagundes Telles es una de las narradoras más originales y prestigiosas de la literatura brasileña actual. Su obra, como la de Clarice Lispector y Nélida Piñón, constituye un significativo aporte al fecundo y variado panorama de la narrativa de Brasil. Después de su primer libro de cuentos, Praia viva *(1944), ha publidado varios volúmenes de relatos, entre los que se destacan* Antes del baile verde *(1971) y* Seminario de Ratas *(1977).*

Una de sus novelas, Las meninas *(1973), es la que mayor éxito de difusión ha alcanzado en su país. Hasta el presente se han agotado ocho ediciones y ha recibido por ella los premios de la Academia de Letras brasileña y el de la Asociación Paulista de Críticos de Arte. Por otra parte, esta obra es el primer libro suyo que ha sido traducido a nuestra lengua. La versión castellana pertenece a Estela Dos Santos y fue publicada en 1978 por la* Editorial Sudamericana. *Este mismo sello ha difundido una antología,* Quince cuentistas brasileños de hoy, *preparado por Santiago Kovadloff, en la que se incluye uno de los cuentos de la escritora brasileña de su libro* Antes del baile verde, *que próximamente editará* Corregidor, *traducido por Haydée Jofré Barroso.*

En el último verano, el autor de esta nota tuvo oportunidad de conversar con Lygia Fagundes Telles en Sao Paulo, su ciudad natal, donde reside desde hace muchos años. Entusiasta, cordial e interesada por la literatura argentina e hispanoamericana, no sólo accedió al diálogo sino que facilitó algunas traducciones de sus cuentos para ser difundidas en nuestro medio.

Una pregunta sobre sus primeros contactos con la literatura, fue el punto de partida para que la narradora brasileña se internara, rápida y fluidamente, en los recuerdos de su infancia.

LYGIA FAGUNDES TELLES

EL ESCRITOR DEBE SER IMPLACABLE EN SUS CREACIONES

—Desde muy chica me gustaba escribir discursos, poemas. Vivía por ese entonces en una pequeña ciudad del interior, *Sertaozinho,* y no tenía ninguna relación con la literatura y los grandes escritores. Eso sí, leía todo lo que caía en mis manos, desde el *Almanaque*, de Biotónico Fontoura, hasta los folletines que tiraban por debajo de la puerta de mi casa como *María, la desgraciada,* o *Elvira, muerta y virgen,* cosas así. Pero me gustaba contar historias. De algún modo crecí contando historias que inventaba. Fue, entonces, cuando advertí que cada vez que contaba repetía la historia de una manera diferente. Los que me escuchaban me corregían, y eso

hizo que me decidiera a escribirlas en mis cuadernos de la escuela con letra bien redonda y dibujada.

Años después, ya en Sao Paulo, cuando ingresé a la Facultad de Derecho, empecé a seleccionar mis lecturas y a escribir con mayor dedicación. Fui entregándome a la fuerza del destino, como diría Nélida Piñón. Empecé leyendo, en primer lugar, a los escritores extranjeros. Como les sucedió a casi todos los jóvenes de mi generación, desde las costas de nuestro país nos volcábamos fascinados hacia la cultura europea. Podría decir que en ese momento era romántica y colonizada.

—Entre los escritores brasileños que influyeron en su obra, se ha señalado la de Mario de Andrade. . .

—Sí, efectivamente. Sin embargo, tuve poco contacto con Mario, yo estaba todavía en la Facultad cuando lo conocí. El moriría algunos meses después. Pero a pesar de ello fuimos enseguida amigos. Compartimos momentos muy agradables en una confitería vienesa. Mario, me parecía siempre en ebullición. En esa época yo tenía mucho temor al escribir y me encontraba como encerrada en mi misma. "Escriba sin miedo, no sea así", me decía él. Pero es que yo sentía a mi alrededor los preconceptos, sentía que era una jovencita en una escuela de hombres, y quería escribir como los hombres, los únicos que, según había aprendido, sabían escribir bien. El encontraba muy graciosa esa mezcla de timidez y osadía que había en mí.

—¿Cómo fue su relación con Manuel Bandeira?

—Yo lo admiraba mucho, era una persona extraordinaria. Nacimos en el mismo signo: Aries. "Lygia, me decía, nuestra estrella es Hamal, pequeñita pero muy brillante".

—¿Cómo escribe sus relatos, qué es para Ud. el oficio de escribir?

—Un trabajo. Un trabajo que exige, sin duda, mucha concentración. Si yo me sentara a escribir y me entregara a eso que llaman *inspiración* (que sirve para definir lo indefinible) escribiría poquísimo. Me propongo un plan, desafío que surge de ideas en estado latente, a veces de imágenes de sueños, de frases. Todo eso puede dar origen a un cuento o una novela.

—¿Corrige mucho?

—Mucho y sin la menor piedad. Rescribí, por ejemplo, *Las meninas* unas tres veces. Trabajo demasiado las palabras, las frases. Después de la primera redacción, que a veces es una especie de sortilegio, creo que viene la fase del cálculo, de la severidad. "La muerte no es difícil, dice Maiacovsky, díficil es la vida y sus oficios". Escribir es un acto de soledad, de sufrimiento. Pero también de alegría. Es una lucha con la palabra, un cuerpo a cuerpo con las palabras. Así y todo, no es, como dice Drummond de Andrade, una lucha en vano.

—¿Cuál cree que es el rol fundamental del escritor en el mundo de hoy?

Testimoniar este tiempo y esta sociedad con todas sus cosas buenas y malas, principalmente las malas. Y trazar ese testimonio con coraje y conciencia. Más aún el escritor que pertenece a un país del Tercer Mundo. He dicho muchas veces que hay en Brasil tres especies en extinción: el indio, los árboles y el escritor, ese marginado. Es duro ser escritor en un país con un índice de analfabetismo tan alto como el nuestro. Y encima sufrir los embates de la censura. "La última arma del ciudadano es el silencio", escribe Carlos Drummond de Andrade. Con su permiso, yo podría agregar que el silencio debe quedar para más tarde: ahora estamos con la palabra.

—¿Usted participa en instituciones relacionadas con su oficio?

—Creo que el escritor debe estar informado de todo. Eso es muy importante. Yo participo muy activamente en lo que considero las luchas del escritor. Nunca me negué a dar mi nombre o apoyo a una causa que he creído justa. Frecuento, además, universidades y dialogo con los jóvenes estudiantes. Creo que es muy importante el contacto con las inquietudes y los problemas de las jóvenes generaciones.

—¿Qué escritores argentinos ha leído?

—Desgraciadamente no son muchos los escritores traducidos. He leído a Cortázar y casi toda la obra de Borges. Leo también en castellano y entre los clásicos españoles, uno de mis libros preferidos es *El Quijote*.

—¿Cree que en la década del 70 se ha producido un "boom" de la literatura brasileña?

—Siempre la literatura está en *boom*, algunos son mayores, otros menores. Ya los hubo antes. En el 22, con la *Semana de Arte Moderno*. En el 30, con Graciliano Ramos, Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz. . . Y mi generación —la generación del 45— también fue un acontecimiento. En ese tiempo no se usaba la palabra *boom* para destacar un momento de auge literario. Creo que viene de lejos ese estado de efervescencia, varían las circunstancias más o menos favorables a un recrudecimiento de la creación literaria. En la actualidad, tal vez contribuya a revitalizar el interés por la literatura y su producción en mi país el hecho de que el escritor está perdiendo el miedo de decir lo que piensa, lo que quiere. Sin ese miedo él podrá escribir grandes obras, a pesar de la censura, a pesar de todo.

—¿Puede hablarse de la existencia de una vanguardia en la literatura brasileña actual, qué función podría cumplir?

—Estoy con Roland Barthes: quiero caminar a la retaguardia de las vanguardias. Ya me ha cansado esa historia de las vanguardias, de ver al escritor repetir palabras y fórmulas viejísimas y decir: estoy revolucionando la literatura. Y después la gente descubre y ve que esas innovaciones ya estaban, por ejemplo, en Machado de Assis. Muchas veces, las innovaciones de algunas corrientes que se autoproclaman vanguardia son como las de un modelo del último figurín de moda. Lo

que realmente importa son las cualidades del escritor, que tiene que ser consciente de su tiempo, insatisfecho e implacable en sus creaciones.

(Entrevista de Carlos Dámaso Martínez)

La dibujante y grabadora Ana Godel nació en Buenos Aires. Cursó la carrera de arquitectura, estudió en la Escuela Nacional de Artes Visuales y en la Superior de Bellas Artes. Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas, tanto en el país como en Bogotá, Maracaibo, *Roma, Milán, Barcelona, Madrid, Berlín, Ljubljana, Basilea, Breslau, París, Rijeka, Frenchen, Kyoto, Londres y Zurich: en esta última ciudad reside desde 1975. Recibió diversos premios, el último de los cuales fue el Segundo del Salón Nacional de Grabado y Dibujo, otorgado en octubre de este año en la categoría Grabado.*

ANA GODEL

LA AUSTERIDAD DE LA BELLEZA

Es una idea recibida y un reflejo condicionado difícil de evadir el suponer que el arte *tiene* que ocuparse sólo de lo bello y su misión es gustar, producir un placer aséptico. El mundo plástico de Ana Godel no es decorativo ni sedante y difícilmente contribuiría a una digestión plácida o a un sueño sin sobresaltos; su alto poder de comunicación está basado en conmover, inquietar y sacudir. A una primera mirada puede producir rechazo, pero no indiferencia. Sólo un rigor en la composición y una perfección técnica en la que todos los críticos coinciden pudieron otorgarle una creciente notoriedad en los medios europeos, obstaculizados por una amplia y exigente competencia. Toda su propuesta plástica es de una belleza sobria y despojada, de una armonía que se expresa con una sorprendente economía de elementos. Trozos de arquitecturas truncadas como muñones, minuciosas geometrías en las que el contrapunto de luz y sombra alcanza el virtuosismo, tubos con reminiscencias venosas o cloacales, paños anudados o retorcidos como una corporización de la angustia, morosas e incongruentes alusiones botánicas, perspectivas oprimentes y reiteradas con agravantes de puertas y ventanas amenazando clausuras, cuerdas que, como metáforas del deseo o la esperanza, ceden y se desgarran. A veces, en tenso diálogo con esta recurrente iconografía, aparecen tenazas, serruchos, tijeras, pinzas; extrapolados de su contexto habitual, estos objetos no tranquilizan: sin abusar de interpretaciones simbólicas es fácil imaginarles destinos más cruentos que los sugeridos por su cotidiana inocencia.

En agosto de este año Ana Godel vino a Buenos Aires para exponer en *Atica*, en cuya oportunidad mantuvimos este diálogo:

—¿Por qué te radicaste en Europa? ¿Y por qué elegiste Suiza?

—Me invitaron a hacer una exposición en Zurich y otra en Roma; me fui en setiembre del 75, pero sin la intención de

quedarme. Los primeros mese los pasé en Italia, que me sedujo: si uno realmente eligiera, es el lugar que preferiría para vivir, después de la Argentina. Pero en Zurich me surgieron en seguida posibilidades de trabajo más sólidas. Allí hay un *Club de Grabado* que vende obras seriadas por suscripción; me contrataron para que me comprometiera a entregarles un trabajo por mes, lo cual me solucionaba el problema económico. Una vez allí, establecí otros contactos y me quedé.

—¿Qué considerás que te quita el residir en Europa? ¿Qué te da, en cambio?

—Bueno, habría que distinguir entre lo personal y lo profesional. En el primer aspecto me resultaría más gratificante vivir acá, entre mi familia, mis amigos, mis afectos más antiguos. Entre estos últimos incluyo a la ciudad misma; Buenos Aires no sólo me gusta, sino que la amo. Pero acá era periodista, nunca pude vivir de mi obra, que es el único trabajo que me interesa. En el aspecto profesional, estar en Europa me conviene porque me pone en contacto con más mercados, colegas, países y exposiciones. Zurich, al ser una de las ciudades con mejor nivel de vida, me da grandes facilidades para vender. No es demasiado importante como centro creador o difusor de cultura, pero sí como mercado de arte. Buenos Aires era antes un buen mercado aunque sólo para Latinoamérica; pero ahora, siendo la capital más cara del mundo, ya no resulta tan conveniente ni a ese nivel.

—¿Cómo evaluás este regreso tuyo de ahora? ¿Volvés a Zurich para quedarte?

—Estoy contentísima por haber venido, tanto por la muestra de *Atica*, donde vendí mucho y con muy buenas críticas, como por el Segundo Premio del *Salón Nacional*, al que había mandado dos litografías. Además, esta venida también me resulta importante para mi carrera en Suiza: allá no se entiende que alguien trabaje con éxito pero desvinculado de su país. Me voy de nuevo porque tengo exposiciones comprometidas hasta el 82, pero no se cuánto me voy a quedar. Sin duda, no para siempre. Y en el aspecto no profesional, el haber venido me encantó porque me permitió retomar contacto con mis amigos y colegas.

—¿Qué te gusta más y que menos de Buenos Aires? ¿Y de Zurich?

—De acá me gusta el contacto con la gente, a la que, pese a cuanto se dice en contra, encuentro abierta, cordial y de una gran vitalidad. Lamento, en cambio, una tendencia a regimentar las manifestaciones artísticas, a establecer limitaciones porque sí en lugar de permitir la libertad posible. Un ejemplo: el reglamento para el último *Salón de Dibujo* establecía que las obras debían presentarse "en claroscuro y a un color". En ninguna parte encontré algo así; es innecesario, no se estila; ¿cómo no sospechar cierta fruición por prohibir? Además encuentro cierta falta de vitalidad cultural que puede deberse, supongo, a la falta de participación de la gente en los proyectos colectivos de la comunidad. Ahora, volviendo a la segunda parte de tu pregunta —que dejan de ser dobles para ser cuádruples—, creo que lo que más valoro de Zurich y Europa en general es el clima de libertad y la posibilidad que me da de vivir bien de mi trabajo. Me disgusta la falta de espontaneidad en las relaciones humanas y los prejuicios contra los extranjeros. Es obvio que en ninguna parte un extranjero tiene tantas posibilidades de olvidar que lo es como en nuestro país.

—Tus "series" —Cuadernos de botánica, En busca de salida, Del desarraigo, Nudos y tensiones— *suponen variaciones sobre un mismo tema, tal vez el deseo de agotarlo, un poco como si un narrador desarrollara un núcleo argumental de muchas formas posibles. ¿Cómo te resulta esa experiencia de exploración exhaustiva?*

—Es cierto, eso en literatura no se acostumbra no se por qué, pero es normal en la plástica; pensá en la *Serie negra* de Goya, o en *El Pintor con su modelo*, de Picasso. Se trata de experimentar una idea para profundizar y agotar sus posibilidades; al terminar una serie hay una sensación de completud y, paradójicamente, de vaciamiento.

—En un diario de Bogotá leí una crítica de Marta Traba (¿nuestras expatriadas son exportaciones no tradicionales, todavía?) en la que, comentando la exposición que habías hecho allí, reconocía tu obvia inspiración surrealista pero destacaba tu despojamiento "de toda connotación literaria". Esa renuncia a la retórica, esa austera circunspección, ¿es una imposición deliberada y previa al hecho creativo, o un resultado al que llegás espontánemante?

—Es algo premeditado: busco la mayor concisión y transparencia posibles.

—Pero esto es así más en la imagen y en la composición que en los niveles de interpretación posibles, que en tus obras son ambiguos y admiten una pluralidad de sentidos.

—Si, así es, y así era en especial en Leonardo y Rafael. La pluralidad de niveles de interpretación emotivos o sensoriales puede hacer que el mensaje plástico llegue a más espectadores y se enganche en sus problemáticas particulares por diferentes motivos y en épocas distintas.

—Tu técnica ha ido evolucionando del dibujo al grabado y del blanco y negro a un ocasional y parco colorido; ¿por qué? ¿No te tienta la pintura?

—No se bien por qué; supongo que es porque lo que quiero expresar puede decirse en blanco y negro o con un cromatismo moderado. Alguna vez pintaré, pero no se cuándo; todavía tengo dentro muchos dibujos y grabados que me tientan.

—Al contrario de la imagen de serenidad y alegría que vos transmitís personalmente, tu obra impresiona por su carga trágica de opresión y tristeza; sugiere una cosmovisión lúcida a fuerza de pesimismo, un mundo angustiante y sin salidas. ¿Vos lo sentís así, reivindicás eso como tu sentido de la vida, o sos una especie de Drácula inocente?

quedarme. Los primeros mese los pasé en Italia, que me sedujo: si uno realmente eligiera, es el lugar que preferiría para vivir, después de la Argentina. Pero en Zurich me surgieron en seguida posibilidades de trabajo más sólidas. Allí hay un *Club de Grabado* que vende obras seriadas por suscripción; me contrataron para que me comprometiera a entregarles un trabajo por mes, lo cual me solucionaba el problema económico. Una vez allí, establecí otros contactos y me quedé.

—¿Qué considerás que te quita el residir en Europa? ¿Qué te da, en cambio?

—Bueno, habría que distinguir entre lo personal y lo profesional. En el primer aspecto me resultaría más gratificante vivir acá, entre mi familia, mis amigos, mis afectos más antiguos. Entre estos últimos incluyo a la ciudad misma; Buenos Aires no sólo me gusta, sino que la amo. Pero acá era periodista, nunca pude vivir de mi obra, que es el único trabajo que me interesa. En el aspecto profesional, estar en Europa me conviene porque me pone en contacto con más mercados, colegas, países y exposiciones. Zurich, al ser una de las ciudades con mejor nivel de vida, me da grandes facilidades para vender. No es demasiado importante como centro creador o difusor de cultura, pero sí como mercado de arte. Buenos Aires era antes un buen mercado aunque sólo para Latinoamérica; pero ahora, siendo la capital más cara del mundo, ya no resulta tan conveniente ni a ese nivel.

—¿Cómo evaluás este regreso tuyo de ahora? ¿Volvés a Zurich para quedarte?

—Estoy contentísima por haber venido, tanto por la muestra de *Atica*, donde vendí mucho y con muy buenas críticas, como por el Segundo Premio del *Salón Nacional*, al que había mandado dos litografías. Además, esta venida también me resulta importante para mi carrera en Suiza: allá no se entiende que alguien trabaje con éxito pero desvinculado de su país. Me voy de nuevo porque tengo exposiciones comprometidas hasta el 82, pero no se cuánto me voy a quedar. Sin duda, no para siempre. Y en el aspecto no profesional, el haber venido me encantó porque me permitió retomar contacto con mis amigos y colegas.

—¿Qué te gusta más y que menos de Buenos Aires? ¿Y de Zurich?

—De acá me gusta el contacto con la gente, a la que, pese a cuanto se dice en contra, encuentro abierta, cordial y de una gran vitalidad. Lamento, en cambio, una tendencia a regimentar las manifestaciones artísticas, a establecer limitaciones porque sí en lugar de permitir la libertad posible. Un ejemplo: el reglamento para el último *Salón de Dibujo* establecía que las obras debían presentarse "en claroscuro y a un color". En ninguna parte encontré algo así; es innecesario, no se estila; ¿cómo no sospechar cierta fruición por prohibir? Además encuentro cierta falta de vitalidad cultural que puede deberse, supongo, a la falta de participación de la gente en los proyectos colectivos de la comunidad. Ahora, volviendo a la segunda parte de tu pregunta —que dejan de ser dobles para ser cuádruples—, creo que lo que más valoro de Zurich y Europa en general es el clima de libertad y la posibilidad que me da de vivir bien de mi trabajo. Me disgusta la falta de espontaneidad en las relaciones humanas y los prejuicios contra los extranjeros. Es obvio que en ninguna parte un extranjero tiene tantas posibilidades de olvidar que lo es como en nuestro país.

—Tus "series" —Cuadernos de botánica, En busca de salida, Del desarraigo, Nudos y tensiones— *suponen variaciones sobre un mismo tema, tal vez el deseo de agotarlo, un poco como si un narrador desarrollara un núcleo argumental de muchas formas posibles. ¿Cómo te resulta esa experiencia de exploración exhaustiva?*

—Es cierto, eso en literatura no se acostumbra no se por qué, pero es normal en la plástica; pensá en la *Serie negra* de Goya, o en *El Pintor con su modelo*, de Picasso. Se trata de experimentar una idea para profundizar y agotar sus posibilidades; al terminar una serie hay una sensación de completud y, paradójicamente, de vaciamiento.

—En un diario de Bogotá leí una crítica de Marta Traba (¿nuestras expatriadas son exportaciones no tradicionales, todavía?) en la que, comentando la exposición que habías hecho allí, reconocía tu obvia inspiración surrealista pero destacaba tu despojamiento "de toda connotación literaria". Esa renuncia a la retórica, esa austera circunspección, ¿es una imposición deliberada y previa al hecho creativo, o un resultado al que llegás espontánemante?

—Es algo premeditado: busco la mayor concisión y transparencia posibles.

—Pero esto es así más en la imagen y en la composición que en los niveles de interpretación posibles, que en tus obras son ambiguos y admiten una pluralidad de sentidos.

—Si, así es, y así era en especial en Leonardo y Rafael. La pluralidad de niveles de interpretación emotivos o sensoriales puede hacer que el mensaje plástico llegue a más espectadores y se enganche en sus problemáticas particulares por diferentes motivos y en épocas distintas.

—Tu técnica ha ido evolucionando del dibujo al grabado y del blanco y negro a un ocasional y parco colorido; ¿por qué? ¿No te tienta la pintura?

—No se bien por qué; supongo que es porque lo que quiero expresar puede decirse en blanco y negro o con un cromatismo moderado. Alguna vez pintaré, pero no se cuándo; todavía tengo dentro muchos dibujos y grabados que me tientan.

—Al contrario de la imagen de serenidad y alegría que vos transmitís personalmente, tu obra impresiona por su carga trágica de opresión y tristeza; sugiere una cosmovisión lúcida a fuerza de pesimismo, un mundo angustiante y sin salidas. ¿Vos lo sentís así, reivindicás eso como tu sentido de la vida, o sos una especie de Drácula inocente?

—Reivindico todo ese pesimismo. Por supuesto que en el fondo soy realmente así; lo inocente es suponer que uno es lo que parece. Pero creo en la salida; se me ocurre que exorcisar esos fantasmas y transmitir esa angustia ya hacen posible la esperanza, por lo menos a nivel individual.

(Entrevista de Francisco Herrera)

Ana Godel: *Vida terca*, dibujo de técnica mixta.

El autor del presente trabajo nació en Buenos Aires en 1925. Ha sido jurado en festivales nacionales e internacionales de cine y director del Teatro General San Martín. Es crítico del diario "Clarín" y vicepresidente de la Cinemateca Argentina. Ya sea en libros, folletos o capítulos de obras colectivas, publicó Diálogo con Mario Soffici *(1962),* Gardel, mito-realidad *(en colaboración, 1965),* El negro Ferreyra: un cine por instinto *(1968);* Leopoldo Torres Ríos: el cine del sentimiento *(1974);* Horacio Quiroga en el cine *(1976);* El tango en el cine *(1977),* Carlos Gardel *y* The connection: three essays in the early Argentine cinema.

JORGE MIGUEL COUSELO

CINE ARGENTINO Y DESPUES

El problema de la libertad no tiene por qué dejar de ser esencial para el cine argentino. Lo contrario sería minimizar a ese cine y reducirlo a márgenes de un conformismo en pugna con la cultura y la dignidad que le es inherente.

En reciente visita, el gran director británico Peter Brook alertó sobre la libertad en relación al arte en general y el cine en particular. Dijo también cómo el ejercicio de la libertad no importa solamente el grito destemplado u obliga al panfleto. La libertad —Brook no lo inventó— es también algo sutil que a veces recorre el divertimiento o la desaprensión. De ahí que en perspectiva cobran valor obras que aparentemente no se propusieron nada. Son representativas, o testimoniales, en cuanto la espontaneidad resultante de la falta de censura o autocensura les confiere una trascendencia no siempre asentada en la partida, no siempre deliberada. Incluso las rebeldías a flor de piel pueden resultar menos rebeldes que las enunciadas elípticamente. A unas y otras les insufla algo más profundo: la libertad que el creador vive interiormente y puede trasuntar sin impedimentos.

Todo esto es acaso demasiado pretencioso para referirlo al actual momento de esa cosa tan chiquita en que se va transformando el cine argentino. Es un cine que nos engolosina de nostalgias y en esas nostalgias nos superpone constantes no deseadas, de cuyo acostumbramientos corremos el riesgo de aceptar límites ominosos. Esto se me ocurre frente a un año cinematográfico que tras varias mediocridades nos tiende el bálsamo de algunas películas no trilladas. Films de directores generalmente jóvenes o con espíritu joven, profesionalmente capaces de una formalidad solvente. Hombres de cine que darían para mucho más y que con la misma laxitud de contorno se van asimilando a renunciamientos cotidianos, no meditados pasos atrás que más tarde dibujarán el déficit de una época.

Evaluando al cine argentino en la continuidad que viene de lejos, se hace posible recontar las películas que fueron y ya no podrían ser. Me pregunto si *Kilómetro 111* (1938) y *Prisioneros de la tierra* (1939), ambas de Mario Soffici, no serían hoy películas subversivas, al igual que *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1951) y desde luego *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1974) y *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974). Si para las novísimas pautas culturales caminaría la exaltación del héroe anónimo que a su hora se apreció en *La guerra gaucha* (1942), *Pampa bárbara* (1945) o *Hijo de hombre* (1961), de Lucas Demare. Si los tabúes entrevistos en *La casa del ángel* (1957) o en *La caída* (1959) por Leopoldo Torre Nilsson, cual síntoma de la decadencia de la burguesía nacional, cuajarían en la apoteosis de optimismo que ahora se pretende forjar. Si el submundo de Buenos Aires pudiera ser en estos días mostrado con la crudeza documental advertible en *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961). Estos ejemplos, incompletos, entresacados de bastante más de mil películas argentinas sonoras, no son capricho. Es sabida la moda de una censura pretérita, en función de la cual extensa nómina del cine nacional de todos los tiempos —films, directores, actores— no puede ser exhibida por televisión. Alusiones a caudillos insurgentes del interior en *Viento norte* (Soffici, 1938) impiden su revisión completa en pantalla chica. *Prisioneros de la tierra* desapareció del mismo ámbito. El título y el entorno obrero borraron también *Pobres habrá siempre* (Carlos Borcosque, 1958). La lista sigue y no excluye cortes practicados a films lejanamente producidos o adquiridos por el Fondo Nacional de las Artes.

Si todo eso es posible frente al pasado, ¿qué no ocurrirá hoy? Se hace grave para el futuro. El pasado ya no se puede borrar. El presente que será futuro puede, en cambio, frenarse, disimularse, envolverse en telones rosas (ahora más convincentes que en 1950, ya que las imágenes son efectivamente en color). De ahí los dramáticos contrasentidos del actual cine nacional, a pesar de los impulsos de los no conformistas. Es un problema para analizar en conjunto, por encima del comentario a veces encomiástico que suscitan unas pocas películas elusivas de lo mediocre. Del panorama general de la producción actual emergen las grandes limitaciones.

Mis días con Verónica, de Néstor Lescovich; *Queridas amigas*, de Carlos Orgambide; *El infierno tan temido*, de Raúl de la Torre, y *Los miedos*, de Alejandro Doria, han jerarquizado el panorama donde prevalecieron los cómicos gordos y flacos que intercambian diálogos groseros, las improbables vedettes que no deslumbran, las discotecas ensordecedoras o los sentimentalismos remanidos. La crítica seria ha defendido a esas películas, alentándolas, elogiándolas, o analizándolas con respeto para el reparo o la reserva. También el público les ha respondido, en algunos casos fanáticamente. Es lógico que así fuera, hasta por una necesidad de resaltar el contraste, de demostrar que no es una vocación extranjerizante la que lleva a postergar un cine nacional. Pero también debemos ir más allá.

La censura ha asfixiado a nuestro cine hasta extremos nunca previstos hasta hace un lustro. Hay ejemplos de que que al replegarse no pudo reparar el daño inferido. Valga el caso de *Piedra libre*, de Torre Nilsson, en 1976. Al prohibirla se le hizo una aureola de escándalo. Cuando después llegó a exhibirse, el público fue en busca de lo que no encontraría y la película no tuvo la difusión que merecía. Ahora se la destina a revisiones, sin que falte el auspicio de organismos que la resistieron después de que una instancia judicial le puso proa a la censura. Más cerca, el naufragio insinuado en 1977 llevó a un afloja-

miento no confesado pero revelable de las normas que cuatro años atrás desinflaron el "boom" que el cine nacional había vivido en años inmediatamente anteriores. Ese aflojamiento, sin embargo, no deriva a la tolerancia de la realidad del país, de sus problemas candentes, su historia polémica, las ansias colectivas. Ese aflojamiento reside en la liberalidad de dejar colar una mala palabra, un detalle erótico, un desnudo. No mucho más.

Elijo —repito— las películas merecedoras de respeto y estímulo para ejemplificar el aserto. Reconoceremos entonces que *Mis días con Verónica* describe con frescura ciertos ambientes y mufas, y avanza sobre la entidad pareja, comprobando que no la confronta a la problemática argentina actual que también la condiciona. Si vamos a *Queridas amigas* nos sorprenderá su óptica femenina del matrimonio y la mujer, y descubriremos aislados apuntes no conflictivos: la familia en recreación anecdótica, los ejecutivos en ramalazos de snobismo. En *El infierno tan temido*, a despecho de una enrarecida tramazón pasional, según el cuento de Juan Carlos Onetti, casi ningún apunte tangencial, fuera del reconocible paisaje de Buenos Aires, remite al nervioso presente en que la película se ubica. Por fin *Los miedos* recurre a la irrealidad de pesadilla y habría que hilvanar muy sutilmente para inferir que la peste física no lo es exactamente y que los enfermos sacrificados son víctimas de una devastación de otra índole. Lo cual podría llevar a recordar que bajo la ocupación alemana, el cine francés arriesgó alegorías de esa índole, desentrañadas mucho más tarde.

Semejantes observaciones no van dirigidas a los responsables de esas películas verdaderamente remarcables. Hacen lo que pueden, de acuerdo a la cáustica advertencia de Mariano José de Larra: lo que no es posible decir no se debe decir. Pretendemos subrayar que el cine argentino, aún en sus predios con ansias de superación, camina desentendido del país real. No vemos jamás un personaje acorralado por la crisis económica, la cuestión política no existe, las rebeldías juveniles han desaparecido, y tanto más. Si el público recibe satisfecho las películas argentinas que revelan calidad formal, nivel interpretativo, búsqueda de lenguaje, avance al máximo temático permitido, también es cierto que sus verdaderos baños de euforia y "aggiornamento" se los da con el cine norteamericano y europeo. Y esto nos coloca en el trance de lo contrario de cuanto periféricamente se proclama: no confrontamos al mundo de hoy con lo que viene de fuera, por lo menos en materia cinematográfica. Y es grave, retrógrado, antinacional. ¡Oh, la libertad!

NACIMIENTO DEL CINE CLUB "SIGLO XX"

En la sede de la UNION DE LOS PUEBLOS ARABES, Juncal 857 de esta capital, desarrolla sus actividades los días viernes y sábados a partir de las 20.30 horas un nuevo Cine Club denominado SIGLO XX. En sus cinco meses de actividad ha realizado un ciclo de proyeccciones en colaboración con el INSTITUTO GOETHE, el CIRCULO DIPLOMATICO ARGENTINO, y las cinematecas de las embajadas de FRANCIA y CANADA, del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES y del CENTRO DE INFORMACIONES DE LAS NACIONES UNIDAS.

"El cine —expresan sus integrantes— tiene un lenguaje que es el de las imágenes, las que nos proporcionan hechos estéticos, depurados o no, pero en todos los casos las imágenes son las que nos remiten a un significado ético. El debate tiende a tratar de desentrañar estos elementos implícitos en la imagen."

El crítico de cine Roberto Pagés actúa como cordinador y para ampliar la información hay que dirigirse a la sede mencionada o por teléfono a los números 42-9821 al 27, interno 48.

TEATRO

• El *Equipo Teatro Payró* presenta en *Los teatros de San Telmo* "Fando y Lis", del español Fernando Arrabal. Se trata de una parábola sobre la esperanza, la libertad, la locura y la violencia, vinculable al "teatro de la crueldad", de Artaud, y a las experiencias vanguardistas de Beckett. Más que el texto en sí —carente de un lenguaje poético que compense el esquematismo de las situaciones— interesan la puesta en escena y el trabajo de los actores, entre los que sobresalen Miguel Paludi y Ricardo Bartís.

• "Boda Blanca", pieza en doce cuadros del polaco Tadeuz Róséwicz presentada en el Teatro Planeta, también sobresale por una puesta y una actuación excepcionales. La obra en sí maneja un tanto confusamente muchas ideas, algunas de las cuales alcanzan gran interés y fuerza dramática; tales, por ejemplo, las situaciones que se refieren a la sexualidad femenina y a la de la vejez. Esta última constituye un típico tema tabú que moviliza al público con una fuerte carga emotiva y contribuye a demitificar un prejuicio.

Osvaldo Pellettieri es licenciado en letras, autor de varios trabajos de crítica literaria y colaborador asiduo de la revista "Todo es Historia" y diversos diarios y periódicos de la Capital Federal. Ejerce la docencia universitaria y acaba de publicar La década del 10, *un estudio sociopolítico editado por la Universidad de Belgrano.*

OSVALDO PELLETTIERI

"EL PUENTE" DE GOROSTIZA: IMPORTANCIA E INFLUENCIA POSTERIOR

Edmond Garey en *Cuarenta años de teatro americano* afirma que "El destino del teatro es pasar de moda antes que otros géneros literarios. Muchas de las comedias que parecían tan significativas en 1920 o 1925 resultarían amaneradas o pasadas de moda, si por un milagro tuviéramos el privilegio de ver hoy la representación original." Algo parecido ha pasado entre nosotros con *El puente* de Carlos Gorostiza. Estrenada hace ya más de 30 años —el 4 de mayo de 1949—, se cita a la obra como una especie de símbolo que une y comunica al teatro realista actual con el de la llamada "época de oro" —Florencio Sánchez, Armando Discépolo—; sin embargo, pocos podrían afirmar que la "opera prima" de Gorostiza se pudiera representar hoy.

En efecto, la obra que abrió un nuevo camino expresivo, que seguramente no ha sido totalmente recorrido, se nos aparece hoy como conmovedoramente ingenua. En principio nos propone una división maniquea entre "los malos" de la casa —representantes de la clase media profesional—, que carecen de la mínima solidaridad y "los buenos" de la calle, unos muchachos representantes de las clases bajas en ascenso, todo solidaridad y buenos sentimientos; la presencia de un personaje "simbólico", el padre, en una obra cercana al naturalismo, que actúa como "puente" entre las clases sociales, que constantemente opina sobre el momento político-social y por medio del cual, aparentemente, se expresa el autor: "Vea. Antes las clases sociales eran dos. Aquí estaban los de arriba y aquí estaban los de abajo. Ahora no. Ahora todo está más entreverado. Ahora hay una escalera. Eso es. Una escalera. Cada uno tiene un escalón. Unos están abajo de todo y otros arriba, pero hay un montón de escalones llenos de gente. Y todos luchan por subir y por no bajar, ¿comprende? Entonces no hay tiempo para otras cosas. El de abajo le hace cosquillas al de arriba, y el de arriba le tira patadas al de

Salvador Dalí

Chiérico nació en Buenos Aires en 1927 y ejerce el periodismo desde 1943, dedicándose especialmente a la crítica de las artes plásticas. Sus libros publicados en esa materia son Los dibujos de Carlos Torrallardona *(1968)*, Matilde Grant *(1978)* y *Kósice: reportaje a una anticipación*(1979); también editó y dirigió la revista *Artiempo*. Asimismo, es autor de cuatro libros de poemas y de *Gardel, realidad y mito* (1964), en colaboración con Jorge Miguel Couselo.

OSIRIS CHIERICO

SALVADOR DALI Y LAS MULETAS

Todo parece indicar que Salvador Dalí, internado en una clínica catalana, acaba de superar una crísis que se pensó definitiva y a la que, como no podía ser de otra manera tratándose de quien se trata, no se escatimó escandalosa publicidad. Por lo cual volverá a aparecer en el mundo, redivinizado y tronante, enhiestos sus deshilachados mostachos, ahora blancos, y dispuesto a cualquier voltereta que seguramente ya no desconcertará a nadie, aunque sirva para que las teletipos se ocupen una vez más de él. Alguna vez se lo dijo a Alain Bousquet: "Desde mi más tierna infancia, cada vez que me hablaban de la muerte como de un acontecimiento inevitable, me rebelaba contra esa mentira. Yo me decía que a último momento todo se arreglaría. Desde entonces no he cambiado en absoluto".

Pero es tanto lo que se habla de lo que habla Dalí que por momentos se pierde de vista el hecho específico de quien se habla, es decir, un señor llamado Salvador Dalí, pintor de oficio, que le debe a éste mucho más de lo que él quisiera deberle y que, se quiera o no se quiera, ha dado al arte de este siglo una de las obras más originales y menos polémicas que registra esta época. Y decir que no es polémica no es restarle importancia sino acreditar la curiosa circunstancia de que su laboriosa complejidad no se discute, se acepta, se usa para regodeo, complace, sirve para fáciles y deleitosos asombros, y hasta deja márgenes, a menudo demasiado generosos, para la admiración.

En realidad es posible que a esta altura pueda hacerse ya, con holgura, el balance de lo que el arte le es acreedor a Salvador Dalí, al pintor Dalí, que a los 76 años nada puede agregar a su obra esencial, cuya última manifestación importante acaso sea la *Metamorfosis de Narciso*, pintada en 1937. Algo que no hubiera podido decirse del Picasso que había ya cumplido 90 años cuando lo alcanzó la muerte.

Y la confrontación se impone, aunque resulte tan abrumadoramente obvia en sus resultados. Gertrude Stein propuso una lúcida definición de las diferencias, sin siquiera mencionar al escandaloso castellano de Cadaqués: "Complicar las cosas en una forma nueva —decía en su opúsculo sobre Picasso— no es difícil pero ver las cosas con ojo nuevo, eso si es verdaderamente díficil".

Pero no cabe duda de que Dalí, si no aportaba como Pablo, un ojo nuevo, pudo sin embargo desmesurar espectacularmente el que traía, a extremos tales que la suya pudo confundirse con una visión absolutamente inédita, sobre todo apoyada como estaba por una fantasía, por una imaginación, por una inteligencia convenientemente nutridas por los principios freudianos, que unidas a una formación y un talento plásticos excepcionales, le permitieron eclosionar impresionando, en mitad de la primera generación de surrealistas. Es imposible desconocer que en esos momentos —se acababa de producir la primera crisis en el grupo, se iniciaba la rebelión contra la ortodoxia inflexible y tiránica de Breton— la aparición de Dalí fue un verdadero renovador de energías, un elemento revitalizante y de choque, la presencia de un verdadero provocador en un movimiento que había caído en una especie de inercia que negaba en cierta forma sus comienzos. "Eminentemente capaz de crear nuevos escándalos —dice William Gaunt— creía en una agresiva violencia de expresión más bien que en esperar que el inconsciente revelase lo que revelar pudiera".

Pertenece a esos años, los que corren entre 1929 y 1937, lo que más importa de su obra que, en su relación con el surrealismo podría decirse oficial, se inicia con un film (una circunstancia más que significativa que anticipa el protagonismo que habría de darle a la imagen fotográfica en su pintura, hecho en colaboración con Luis Buñuel: "El perro andaluz", al que seguiría *"La edad de oro"*, filmada dos años después. Las imágenes tremendas de ambas, la carga agresiva que trasmitían, la fuerza expresiva sin precedente en ese medio, las posibilidades que abría, justificaron el entusiasmo con que los surrealistas recibieron a Dalí, incluso el mismo Breton que contradecía la rigidez de sus posiciones al hacerlo, teniendo en cuenta que el automatismo como forma de liberar las imágenes del inconsciente no entraba en el método del catalán. Método que él definiera como de "espontáneo conocimiento irracional, basado en la asociación interpretativo-crítica", que suponía una intervención de la inteligencia flagrantemente heterodoxa en relación a la pureza del grupo. *El juego lúgubre, Acomodaciones de los deseos, Espectro de Vermeer que puede usarse como mesa, Guillermo Tell, La memoria de la mujer-niño* y sobre todo *El gran masturbador*, pintado en 1929, demuestran la riqueza de la expresión imaginativa de Dalí y la deliberada incidencia de un proceso consciente en la reproducción de delirios paranoicos. Paradójicamente, el impulso energético que Dalí aportaba al surrealismo hacia fines de la década del 30, dejaba de lado sus principios, pero agregaba a sus inevitables contradicciones dos nuevas tensiones ambivalentes, según Juan Eduardo Cirlot: "la estilística, fraguada en la lucha por un arte rebelde y contemporáneo que, sin embargo, avanza por la senda de los grandes artistas del pasado, para los cuales fue cierta la sentencia de Ingres "el dibujo es la probidad del arte"; y la ética, mejor que temática, expresada en la imagen por la constante contraposición de lo putrefacto y lo nítidamente puro". La concurrencia de esas dos vertientes dieron, incuestionablemente, lo mejor de Dalí y dentro de ello, la culminación de esa obra tremenda en la que el pintor alcanza el nivel del grito, dejadas de lado por esa vez todas las especulaciones intelectuales de su imaginería: *Construcción blanda con alubias cocidas: Premonición de la Guerra Civil.* Pintado casi simultáneamente con el *Guernica* de Picasso, comparte con éste un aliento de protesta y denuncia, tremendamente expuesto en ambos. Pero Dalí no toma posición, su apóstrofe está dirigido contra la guerra civil en sí misma, contra esa mujer que se despedaza a sí misma en espantoso suicidio. Sin embargo, toda esa exposición del horror, esa minuciosa descripción de miembros putrefactos y destrozados, ese paisaje árido, negado a toda supervivencia, no alcanza la capacidad de conmover que proyecta el *Guernica*, más allá de la denuncia. Dalí no ahorra crueldad, no escatima horror, Picasso parece controlar el patetismo, se muestra sorprendentemente parco, hasta en el color, pero acaso todo ello contribuya a un mayor estremecimiento, a una más intensa conmoción frente al mensaje. En Dalí ya está el espectáculo, no obstante su evidente compromiso con el drama que se avecina en su tierra.

Un año después, Dalí va a pintar *Metamorfosis de Narciso*, inscripto todavía en esa "búsqueda de lo irracional" —búsqueda consciente, claro está— que había nutrido su época de mayor riqueza imaginativa. Se trata además de una de sus composiciones pictóricamente más vigorosas, donde vuelven sus viejas devociones por De Chirico, la estatua sobre el patio ajedrezado, por ejemplo, y las sombras crepusculares que parecen surgir del recuerdo de una de las logias del autor de *Héctor y Andrómaca.* Se trata, sin duda, de uno de los más bellos cuadros de Dalí, profundo en su contexto metafórico, sin enigmas impostados. Pero acaso su canto del cisne. *Ancianidad, adolescencia, infancia*, pintado en 1940, es casi un juego frívolo, en el que ya cabe sólo admirar su destreza formal, extraordinaria sin discusión. Ya está muy lejos de aquella inquietante *Persistencia de la memoria*, de 1931, con sus relojes blandos, la más misteriosa de sus paradojas, interpretados a veces como símbolos del tiempo detenido y otras, de impotencia. Y tan lejos está que cuando vuelva a pintarlo, entre 1951 y 1954 (cuando retome elementos suyos en realidad) el misterio se habrá enfriado totalmente. Y se llamará *Desintegración de la persistencia.*

Esto no significa, evidentemente, que la capacidad de invención de Salvador Dalí se haya agotado al cabo de esa magra década que escasamente llega a los años 40. Sólo que a partir de ese momento la puso al servicio de la sorpresa como incesancia, de la provocación del desconcierto, del *show*, por encima de cualquier cosa. "Así —dice Joseph Pierre— abrió paso a innumerables decoradores mundanos, a la par que amenazó las exigencias formales que, a excepción de Magritte, fueron característica de todos los pintores surrealistas. Su responsabilidad en la identificación injusta, que durante mucho tiempo ha realizado una crítica de mala fe, de la pintura surrealista, con su técnica ilusionista retrógrada, es indiscutible".

Por esto se decía al comienzo que el balance del pintor Dalí está cerrado hace más de cuarenta años. Su supervivencia espectacular está sostenida como en una de las persistentes metáforas de su obra, por muletas de muy distinta índole. Refiriéndose a su cuadro *Sueño*, pintado en 1937, él ha dicho que si se cayera una sola de las muletas que sostienen la forma alegórica del durmiente, el resultado sería el insomnio. Ultimamente se le están cayendo muchas muletas a Salvador Dalí.

El gran masturbador, Salvador Dalí (detalle)

HUGO MONZON

EL PATETISMO FRIO DE JUAN CARLOS DISTEFANO

Es difícil que la muestra de Distéfano haya sido recibida con indiferencia, ni aún por el visitante más remiso a la actividad perceptiva que piden esas imágenes, porque del contacto en apariencia más superficial habrá seguramente quedado un fondo residual operando en el espíritu, en la conciencia. A tal punto resulta insoslayable la energía estética de esas obras.

Y sin embargo, entre las quince piezas ubicadas en el recinto blanco de La Galería no hubo alguna —al menos desde nuestro punto de vista— que igualara la grandeza, el extraordinario valor de *La Telaraña* de 1975.

Juan Carlos Distéfano es un estatuario, uno de esos raros estatuarios de estos tiempos en que la escultura de franca filiación contemporánea sigue comúnmente otros derroteros, y es dentro de aquel género, o mejor, dentro de aquel temperamento, donde con mayor frecuencia puede destacarse "la" obra, el pico expresivo de una etapa.

Solemos, en cambio, valorar globalmente, como unidad indivisible para el análisis estético, al material reunido en las presentaciones personales de otros realizadores de estos días, o sea que en esos casos no gravita especialmente ningún trabajo en particular sino el mismo conjunto. Claro que, en lo que concierne a Distéfano y a tantas otras figuras a todo lo largo de la Historia del Arte, la obra maestra no excluye al resto de lo producido por el autor, precisamente porque no es —no podría ser nunca—, un hecho casual, azaroso, desvinculado de un proceso concreto.

El proceso que se viene operando en nuestro artista está pautado por una firme coherencia, patente tanto en términos de poética como en la categoría de los problemas abordados en la búsqueda de formas significativas. Estas últimas se suceden, se reiteran a veces o cambian sensiblemente, como brotes de intención siempre, en una indagatoria encaminada a ampliar sus facultades, a concentrar el máximo de carga y obtener con ello un rotundo ascendiente.

El estilo de Distéfano ha introducido ahora rasgos un tanto más naturalistas a la vez que enfriado su tono, en parte quizás esto último, para no desalojar de manera tajante al clasicismo que sobrevoló a sus anteriores períodos, pero más notoriamente, con el objeto de provocar un cierto distanciamiento. Así, revelando tremendas tensiones, conflictos cruciales de la vida moderna, esas imágenes "congelan" su patetismo hasta la situación límite del astillado, de la quebradura seca, algo que fue notablemente ejemplificado por piezas como la *Cabeza amarilla, En un camino II* y *Salto*, realizados en 1978, 1980 y 1979, respectivamente. A ese efecto concertaban en ellas su acción el modelado, el color, las deformaciones, los acoples y transiciones de una a otra masa o entre las distintas calidades (duro-blando, opaco-transparente, cóncavo-convexo, terso-rugoso); los acentos, las pausas, las razones compositivas en fin.

Por lo demás, la misma técnica empleada, de elaboración lenta y complicada en extremo, hace, sin duda, su parte en el operativo, presta su concurso a la síntesis final. Ese procedimiento dividido en pasos distintos —el modelado en arcilla y el posterior pasaje al poliéster con la previa aplicación de las capas de color— por supuesto exige la concepción muy clara de la pieza y poco menos que definitiva desde el arranque de la ejecución. Fue tomado de otros colegas por Distéfano, ajustado a las propias necesidades mediante numerosos y pacientes ensayos, y elevado en esa gestión a un grado de perfeccionamiento nada corriente.

La mayoría de las obras expuestas había sido realizada en España, donde vivió Distéfano entre 1977 y 1979. De allá vino ese ya mencionado *Salto*, un admirable trabajo de tamaño reducido, maqueta para una obra de gran formato que no pudo concretarse en Buenos Aires por su alto costo de producción. Y la versión proyectada puede llegar a ser un *capo lavoro* de la escultura contemporánea. Es hora de que el país asuma sus talentos.

CARTAS DE LECTORES

Buenos Aires, 30 de junio de 1980

Sres. Directores de
"La Torre de Papel"
Av. del Libertador 930
(1001) Buenos Aires

De mi consideración:

Estas líneas tienen por objeto felicitarlos por la idea de editar esa interesante Revista; creo que, efectivamente, viene a llenar un vacío.

Como lo que más me interesa personalmente son las artes plásticas quisiera aprovechar la oportunidad para formular algunos reparos acerca de *Los años del reflujo*, de Osiris Chiérico. Aclaro que lo haré "por orden de azar", según me surjan, por lo que el punto "a" no es necesariamente más importante que el "f". No aclaro, por obvio, que nada de esto implica impugnar la solvencia de Chiérico como crítico, sino destacar la pluralidad de criterios que pueden suscitar las artes plásticas.

a) Se olvida de los geométricos: Ary Brizzi, Mc Entyre, Messil, etc.

b) Es una barbaridad, en un artículo en que se menciona a unos pobres tipos, hablar de Hlito o Sabelli; seguro que ambos son de la generación del comentarista. Y el lector puede pensar que se trata de Picassos, y no lo son.

c) Es importantísimo el aporte de los pintores que viven en el exterior, pero exponen habitualmente en el país. Ojo; siguen muy ligados al país. La pintura y el arte argentinos son totalmente foráneos; no somos mejicanos en ese sentido. En consecuencia, que se excluya a un tipo porque vive en París y en cambio se incluya a otro que viaja una vez por año y está suscripto a todas las revistas de arte (muchos lo están, y cómo copian!), es injusto para el primero. Además, todos los maestros miraron muchas veces y por bastante tiempo al exterior. Liliana Porter, Bonevardi, los del taller del Acqueil y Seguí en París, etc. Hay más afuera que adentro.

d) En escultura no se puede mencionar lo que ocurrió en noviembre del 79 con el Salón Perel del Acero. Y mencionar al viejo Sabelli, de quien todos saben que el premio se lo dieron porque era viejo y necesitaba la guita. Y no se pueden olvidar las excelentes críticas —creo que incluso un segundo premio— que obtuvo el joven Bedel, del CAYC,

que está arrasando con todos los premios. En diez años pasaron cosas. El escultor Di Stefano, que trabaja en fiverglass y es fabuloso. Gómez, que ganó el Premio De Ridder en fibras plásticas. Paparella, un viejo que murió el año pasado a quien se revisiona (!) y elogia. Heredia, un loco genial, un hombre grande. Incluso lo que hizo Vinci en el hall del San Martín, exponiendo sus esculturas, y Susana Zimmerman bailándolas con la "música" de los ruidos y voces del taller.

e) Están los maestros que siguieron trabajando siempre, que surgieron antes del Di Tella, que no intervinieron en la década del 60, los de la generación intermedia, a quienes no les llegó la crisis y siguieron trabajando bien y honestamente. En el fondo los "nuevos" en las "nuevas búsquedas", llegan al mismo lugar que ellos. Cogorno, Pujía, Linares, Carlos Alonso, Presas, e incluso los contemporáneos del Di Tella que siguieron siendo bárbaros: Maccio, Aizemberg (en París).

f) Se olvida de Guillermo Roux, una figura actualmente importantísima. Pintor de élite, trabaja al pastel tipo Degas, estilo surrealista. También de Raúl Alonso, dibujante genial, muy comprometido, que luego pasa al pastel.

g) No toca para nada a los grabadores (menciona el grabado como técnica en la primera página). Debiera individualizar al grupo de los 13 (última página). Debiera mencionar acontecimientos importantes como el Premio de Ridder, Benson & Hedges, el Premio de la Crítica, (que en el 79 movilizó a críticos de todo el mundo), la Bienal del Grabado del mismo año.

h) La "revitalización de los realismos" no es un movimiento argentino, como sugiere; principalmente en USA es un boom, pero también en países europeos.

i) Otro fenómeno propio de la década —quizá debido a la inflación— es el que aparezcan galerías por todos lados, incluso en algunos barrios. Se vende pintura como nunca antes; los artistas pueden comenzar a vivir de su trabajo. Como contrapartida, el fin de la década ve la desaparición de galerías importantes y tradicionales. En una evaluación así no se puede omitir nada menos que el cierre definitivo de Van Riel (Amigos del Arte llegó a tenerla como sede), y el de Bonino, y el de Witcomb; fueron un poco los pilares del arte argentino. De las medianamente tradicionales queda Rubbers como la más pujante hoy, aunque tuvo que mudarse del tradicional centro artístico que era Florida a Suipacha y Arenales.

j) Un hecho importante del período que se analiza, a nivel de difusión, es el consumo masivo de libros con reproducciones, revistas y fascículos de arte; nunca como ahora el libro de arte se utilizó masivamente como regalo. Esto indica un interés artístico generalizado y sugiere que el perfil del consumidor se está desplazando del coleccionista de élite —quien, según los galeristas, ha desaparecido— a un nuevo tipo de burgués sensible que compra algunas cosas bellas.

Por eso, tal vez, el arte es ahora menos revolucionario y agresivo: apela a un comprador menos especializado y no coleccionista.

Releo y advierto con espanto que dediqué tres líneas a felicitarlos por la Revista y dos páginas a criticarlos. I'm sorry. Son los riesgos de estimular el diálogo y la comunicación con los lectores (ver "La Torre de Papel", Presentación, N° 1).

Sin otro particular —y esperando que en el futuro no me mezquinen el placer de señalar la paja en el ojo ajeno—, los felicito de nuevo y los saludo atentamente.

Ricardo K. Bird

El autor del presente trabajo nació en 1924 y publica libros y ensayos desde 1943. Como compositor, entre otros galardones, en 1964 obtuvo el Tercer Premio Municipal y, en 1967, el Primero; diez años más tarde, el Primer Premio Regional de la Nación. En 1978 fue jurado del Concurso Nacional Chaikovsky de Moscú. Para el IV centenario de Buenos Aires, por encargo del Municipio, ha compuesto la rapsodia sinfónica Greenwich 58, Opus 75.

POMPEYO CAMPS

EL CASO ASTOR PIAZZOLLA

Hace dos o tres años, con motivo de uno de los esporádicos regresos de Astor Piazzolla a la Argentina, un sello grabador porteño convocó a una conferencia de prensa en la que el gerente de la empresa, entre otras cosas, anunció que yo me disponía a escribir un libro sobre el protagonista principal de esa reunión. Entonces, Piazzolla lanzó una mordaz humorada, y dijo algo así como "No importa; no será ésta la primera vez que me peguen" (estoy citando de memoria y de acuerdo al testimonio del periodista Aníbal M. Vinelli).

El tema de ese libro era el tango de avanzada, y habría contenido un ensayo sobre la música de Piazzolla y un diálogo con Eduardo Rovira sobre las nuevas corrientes del género. Rovira ha muerto, pero aún antes, el proyecto del libro se había diluido por total desconexión con el editor que me lo propuso.

Desde luego que esa frase de Piazzolla fue un chiste, pero es sabido que lo que se dice en broma entraña un fondo de verdad. Yo no le habría "pegado" a Piazzolla por su música, pero sí, acaso, por su reiterada postura de víctima (en esto consistía el fondo de verdad del chiste), actitud más bien gratuita si se tiene en cuenta su trayectoria de músico triunfador. Su obra, es verdad, ha promovido polémicas en ciertos círculos, pero esto no ha hecho más que contribuir a que su nombre se mantuviera en cartel, acrecentando, de hecho, su éxito artístico y personal. La presente nota tal vez contribuya al esclarecimiento del "caso Astor Piazzolla".

Piazzolla y yo coincidimos en varios puntos y circunstancias, aunque con las divergencias que, axiomáticamente, se producen en las "vidas paralelas". Juntamente con Rodolfo Arizaga, Alejandro Barletta, Roberto Caamaño, Jorge Fontenla, Fernando González Casellas, Claudio Guidi Drei y Silvano Picchi, pertenecemos a la generación de compositores argentinos cuya producción empezó a tomar estado público en la década

del 50. Ambos somos provincianos: Piazzolla nació en Mar del Plata en 1921, y yo en Paraná, en 1924. Ambos empezamos tocando el bandoneón y también estudiamos el piano, sólo que él (con más aptitudes que yo como ejecutante) desarrolla su carrera como compositor y bandoneonista, y yo, como compositor y periodista. Ambos compusimos, respectivamente, una ópera "porteña": la mía, titulada *La Pendiente*, data de 1959, y la suya –*María de Buenos Aires*, "operita" así la calificó–, es de 1968. Ambos nos iniciamos profesionalmente en el tango: él continúa en el género popular e incursiona en la música clásica, mientras que yo me dediqué a la música basándola, eventualmente, en elementos tanguísticos. Ambos hemos tenido una formación clásica: Piazzolla estudió con Alberto Ginastera en Buenos Aires, y en París, con Nadia Boulanger; y yo tuve, como único maestro, a Jaime Pahissa, en Buenos Aires. Finalmente, muy temprano, aún sin conocernos (con Piazzolla sólo he tenido un par de fugaces encuentros luego de uno de sus conciertos en el Teatro Regina y en algún estudio de grabación), coincidimos en descubrir múltiples variantes rítmicas del tango, precisamente en una época en que el género (luego de la gloriosa década del 40) se demoraba en una rutinaria machaconería.

Lo peor que se le achaca a Piazzolla es que lo que hace "no es tango", y esta acusación ha sido tan insistente que el compositor incurre en la flaqueza de resguardarse en la ambigüedad de que lo suyo es "música de Buenos Aires". Si, es música de Buenos Aires, pero no deja de ser tango. Más aún: no se podría hacer "música de Buenos Aires" sin tango, y la música de Piazzolla ha revelado la actual y verdadera Buenos Aires.

Sucede que Piazzolla, él solo, para el contexto general de la música popular porteña, ha recorrido un camino más largo de lo que el mismo contexto puede comprender.

¿A qué clase de tango se refieren sus detractores? ¿Al de Eduardo Arolas, Agustín Bardi o al de Osvaldo Fresedo o Aníbal Troilo? Porque las diferencias entre estos compositores y muchos otros, signadas por sus respectivas épocas y personalidades, son por lo menos tan pronunciadas como las que evidencia, el mismo género, tratado por Piazzolla y respecto de la generación inmediata anterior a la suya y cor la cual se inició.

Ante todo se debe poner en claro que el tango, al igual que el jazz, ha terminado por convertirse en una especie de entelequia, ignorada, en la práctica, por el público mayoritario. Por lo tanto, como "cosa real que lleva en sí el principio de su acción y que tiende por sí misma a su fin propio", no es posible encuadrarlo en un dogma formal generalizado. En cambio, hay que reconocer –identificar– su esencia, y la esencia musical del tango está en sus ritmos y en sus giros melódicos. Esto, créase o no, es precisamente lo que ha rescatado y desarrollado Piazzolla. Analizando científicamente su música, con sus ritmos nerviosos y tajantes, surge que está más cerca de los tangos de la Guardia Vieja que los tangos, por ejemplo, de la década del 40. Es decir, que, pese a su vanguardismo, está más emparentada con el punto de partida que con ningún otro. Es significativo que los "arreglos" al estilo de Piazzolla se presten únicamente a viejos títulos (*Los Mareados, El Marne, El Entrerriano, A media luz, La Mariposa,* etcétera), y no a los de la etapa intermedia, de carácter romántico o sentimental.

En cuanto a la melodía, aquí es donde Piazzolla a veces se aleja de los esquemas tradicionales. Esto sucede porque –músico culto– utiliza armonías (estructuras de acordes) que no siempre fueron del dominio de los demás tangueros, y como, melodía y armonía son producto la una

de la otra y viceversa, se le suelen oír abstracciones que escapan a lo tradicional del género.

De todos modos, desde hace varios lustros, el concepto tanguístico de Piazzolla ha calado muy profundamente en compositores, arregladores e intérpretes. Por ejemplo, ni siquiera ese gran clásico del tango, Osvaldo Pugliese –el tanguero que más amplio consenso disfruta en todo tipo de sectores–, se ha mostrado ajeno a la influencia piazzolliana. Sin arriesgar demasiado, afirmo que Piazzolla, desde ya, ha marcado un hito en la historia del tango, y que, en el futuro, el género no podrá ignorar sus hallazgos.

Pero, sin que esto signifique necesariamente menospreciar su talento, debo señalar algunos puntos débiles de la música de Piazzolla.

Así como en algunas de sus incursiones sinfónicas demuestra un fluido manejo de la "fuga", procedimiento contrapuntístico nada sencillo de emplear como auténtica expresión artística, en cambio, por lo general, sus obras, sean del género que fueren, se encuadran en la muy primaria forma tripartita según el esquema A-B-A: "rápido-lento-rápido" o "lento-rápido-lento", es decir, dos partes, con repetición de la primera. Un compositor imaginativo, como él realmente lo es, con su formación y su intuición, bien podría aplicar su creatividad, también, en el terreno de la forma. La música es la única de las artes cuyo contenido consiste en la forma, y de ahí que este punto deba ser destacado en "el caso Astor Piazzolla".

Otro detalle paradójico: como arreglador de versiones para orquesta típica o pequeños conjuntos, logra un extraordinario rendimiento instrumental –efectos audaces, color, notable ambientación–; en cambio, su mano parece trabada cuando aborda una partitura sinfónica. Allí cuenta con todos los instrumentos, con todos los timbres, todas las extensiones e infinitas posibilidades, pero aprovecha poco de ese caudal. Parecería que, en esos casos, no escribiera para músicos de alta capacidad profesional –como lo son los que integran las orquestas sinfónicas–, salvo cuando arriesga a algún instrumento (invariablemente, la trompa) haciéndolo "cantar" en tesituras inutilmente riesgosas.

Mientras tanto, Piazzolla continúa siendo un músico de éxito internacional. Alguna vez soñó con ser "el Gershwin argentino". Esto no lo habría conseguido nadie, ante todo, porque Buenos Aires jamás tuvo el poder consagratorio de Nueva York. Este tipo de fenómenos se producen sólo a partir del reconocimiento nacional. Y ya se sabe hasta qué extremos llega la incredulidad de los argentinos con respecto a ellos mismos y casi tan sólo en lo que atañe a las cosas del arte y la cultura.

En cuanto a ese papel de víctima, creo que se trata sólo de una estrategia. Piazzolla no es masivamente popular: los que siguen a Palito Ortega o se estupidizan con la "música disco" no entienden a Piazzolla. Por lo tanto, él necesita permanecer en el centro de la polémica, y la manera menos riesgosa de parecer polémico es, precisamente, asumiendo el papel de víctima. Si Piazzolla acentuara su vanguardismo, perdería, incluso, a aquellos que lo siguen por vanguardista. Si retrocediera, tampoco ganaría a sus detractores. Pero, aún detrás de esa estrategia, no deja de asomar el típico inconformismo de todo intelectual auténtico, cuyas críticas son aguijonazos que benefician a la sociedad en la medida que ésta anhele su propio progreso.

Jorge Asís: FLORES ROBADAS EN LOS JARDINES DE QUILMES
(Editorial Losada, Buenos Aires, 288 pág.)

por Enrique D. Zattara

Desde que la narrativa de *Jorge Asís* comenzó a ser tomada en cuenta en el panorama de la literatura joven, se le han adjudicado dos ubicaciones bastante precisas: una, en una tendencia *neo-naturalista* que abarcaría otros nombres, también popularizados en el mismo momento que el suyo, como Enrique Medina y Eduardo Perrone. Otra, y esta es personal, en la gran línea de la *picaresca*, creando un género particular de ella, dentro del ámbito ciudadano.

Creo que la última calificación, por cierto acertada, nos plantea la primera pregunta que surge al leer esta esperada novela de Asís, volúmen al parecer inicial de una trilogía. La pregunta que inmediatamente se presenta es: ¿cuáles son los límites de acción de una "picaresca"? ¿Hasta qué momento esté género se convierte en un modelo de realismo (en la gran tradición de *El lazarillo de Tormes*) y a partir de qué empieza a falsear la realidad, a distorsionarla? No pretengo contestar categóricamente esta cuestión, y cada lector de *Flores robadas*. . . podrá planteársela a su vez. Sí me interesa hacer algunas observaciones al respecto.

Antes que nada, quiero hacer notar mi convicción de que todo crítico, por debajo de su bagaje de pautas y conocimientos objetivos, hace su crítica desde un lugar: el que su ubicación frente a la vida y frente al arte le impone inevitablemente. Quiero dejarlo sentado, tratándose sobre todo de un libro como éste, que tiene la pretensión de ser un escalpelo de las actitudes y situaciones de (según el comentario de contratapa) "una juventud que mucho se asemeja a la de nuestro país —o a un amplio sector de la juventud argentina— en años recientes". La única duda que nos queda en ese prudente "mucho se asemeja", cuando es obvio (por ubicación geográfica e histórica precisa) que se trata inequívocamente de *esa juventud*, sobre todo, cabe indicar, de los sectores más inquietos e intelectuales de la clase media.

Pero volvamos a la pregunta inicial: ¿puede el desenfado, cierto cinismo destacado permanentemente por el mismo narrador, el tono burlesco, convertirse en testimonio de los recientes años, años duros para por lo menos una generación diezmada, no sólo en sus ilusiones, sino con frecuencia también físicamente, que ha debido pasar abruptamente de una "tierra prometida" en parte —sin duda— ingenua, a la cerrada y perentoria realidad de hoy en día? Asís parece pensar que sobre ello no cabe siquiera la discusión, y en el mismo tono —*su* tono, por otra parte— en el que ya nos había informado de la desfachatez y la "chantada" de reiterados buscavidas de sus libros anteriores, propone ahora una visión de lo que alguien llamó una vez "la intelectualidad revolucionaria" de los primeros años de la década. Visión filosa, ridiculizante, y que yo me atrevería a calificar por momentos de cínica. Sin pelos en la lengua para decir las cosas sin tapujos, el libro denuncia las falsas expectativas, el callejón sin salida a que condujera ciertas experiencias políticas, el progresivo desmantelamiento del país operado en los últimos años, y hasta los "excesos de la represión"; pero es inaceptable en su pintura de la juventud, eje que constituye justamente su pretensión.

Rodolfo (poeta de barrio, "atracador" consumado, machito adolescente que se pone siempre del lado de los "lindos") y Samantha (muchachita aburrida de la chatura de Quilmes, de su familia, que profesa vagas inquietudes intelectuales), se conocen en un baile, y de allí en más sus historias —su crecimiento, su iniciación en la vida—, irán entretejiéndose sobre la trama de quince años de historia argentina (últimos años del 60, hasta hoy), hasta que Samantha se sumará a la inocultable diáspora de una juventud mutilada en un país desbarrancado. Poco antes de irse a Italia, recordarán y reflexionarán —con Rodolfo, una versión yo no diría tan libre del propio Asís— sobre lo pasado. Reflexión que da cuenta de las frustraciones innegables de una generación casi proscripta.

Pero ese tránsito —que el narrador pretende identificar con el de toda la "juventud con inquietudes"— es un muestrario de las manías y diletancias de los "habitués" de los bares de la calle Corrientes, exagerados hasta el ridículo por una lente que todo lo degrada, donde prima el escepticismo, y la confusión de la parte con el todo. No existen, en esa juventud, mujeres que no dediquen su vida a la exclusiva satisfacción de sus voracidades sexuales, hombres cuyo objetivo no sea "rascar donde se pueda", en fin, seres humanos que sepan lo que hacen y no se limiten a una permanente ambigüedad, al vagabundaje, a la bohemía estéril y destructiva, salpicada con toques de drogadicción y perversiones de toda especie. No hay más que lúmpenes y marginados, payasos con disfraz intelectual, "nenes de mamá" despistados que van rotando con la misma pasión del magisterio al teatro, al marxismo, a las religiones orientales, a las diversas artes, al peronismo, todo revuelto y resuelto finalmente en las camas (también coches, pastizales, mesas, alfombras y otras comodidades varias) donde reside el verdadero centro del mundo, y que mueren "como boludos", se desbandan por todos los países de la tierra o se dedican a atender la empresa del padre, una vez que alguien les cambia las cartas y derrumba el castillo con soplidos, o ráfagas de ametralladora.

Y esto es todo: fuera de esa gente no hay más nadie. La superficialidad característica del estilo de Asís impide saber nada sobre todos aquellos que escapan de ese marco: de la madre de Samantha sólo sabemos que usaba un batón azul; del padre, que criticaba a los albañiles santiagueños y al dueño del corralón de materiales; de Perica, su segunda

mujer, que era tartamuda y no tenía relaciones sexuales con su marido; de los camioneros, que eran brutos pero macanudos; y así hasta donde se nos termine la enumeración. En ellos no existe la vida, son figuras dibujadas, no se sabe porqué les pasan las cosas, y en qué piensan, de dónde salieron.

En cuanto a lo específicamente literario, ya se sabe que Asís no es Cervantes, pero al margen de las preferencias estéticas, hay que partir del hecho de que, para el autor de *Flores robadas...* esa escritura desprolija, exageradamente coloquial, sembrada de recursos de efecto, pero llena de fluidez y gancho para la lectura, es una elección conciente. También es preciso decir que en esta novela hay una preocupación mayor por la estructura, por ciertos "juegos" vanguardistas (el personaje de Marinelli, la permanente identificación y desidentificación de narrador y autor, etc.), y aunque el rigor —logicamente— no es su aspecto más notable, *Flores robadas...* alcanza excelentes momentos, de una fuerza inusitada y no muy frecuente en la narrativa actual. La virtud del libro es su vigor, su interés, su búsqueda— que podemos o no compartir, pero que es válida como tal— de un lenguaje sacado directamente del habla cotidiana. A los defectos apuntados (falta de existencia real, consistente, de muchos personajes; desprolijidad de la escritura) habría que agregarle la innecesaria y repetida inclusión de pasajes lindantes con la pornografía —entiéndase que hago una *crítica estética*, y no una *censura moral*—, que parecen más una exigencia del mercado que un plausible intento de descripción erótica.

Esta es, no me cabe duda, una novela polémica, y mucho más habrá de decirse sobre ella (mucho más se podría decir, aquí mismo). Pero como resumen, me quedan dos reflexiones. Una, que —en su estilo— Asís es el que mejor puede dar cuenta de un momento de desarrollo muy particular de nuestra narrativa. La segunda, que es la que más me importa, que la juventud que Asís presenta existe, seguramente, pero no es ni una mínima parte de la juventud inquieta y concientizada de la Argentina, y que —quizá por un irrefrenado descontrol de su "tono picaresco"— el autor de *Los reventados* ha construído una realidad falsa, degradada, ofensiva, cuyo desprecio y escepticismo nihilista será rechazado sin duda por los jóvenes a quienes pretende retratar, y agradará —tampoco lo dudo— a aquellos que buscan siempre justificar los mismos "excesos" que la novela también denuncia.

Michel Moorcock: EL PROGRAMA FINAL *(Minotauro, Buenos Aires, 196 pág.)*

por Jorge A. Sánchez

Jerry Cornelius es uno de los personajes más famosos de la ciencia-ficción moderna. Nacido en las páginas de *New Worlds*, de la mano de papá Moorcock, en aquel entonces director de la revista, representó un héroe (o anti-héroe), atípico en el género. Sin escrúpulos morales o filosóficos, hedonista, bisexual, iconoclasta, sólo tenía antecedentes en algunos relatos de Roger Zalazny o Samuel R. Delany. Era el apogeo de la cultura pop (1965-6), de la musica de los Beatles —algo que le toca muy de cerca, ya que Moorcock es compositor y ha trabajado bastante con grupos de rock—, de la cultura psicodélica, de la droga, del

surgimiento de la homosexualidad militante, de la contracultura, en fin. Junto a todo ese fenómeno aparece dentro de un movimiento (la "New Wave") de vanguardia dentro de la ciencia-ficción, que de esta forma se aproxima a la literatura experimental y al surrealismo.

El personaje es tan fuerte que es tomado por otros escritores, dando lugar a una saga extensa y muy variada, en la cual cambia muchas veces de características. Los libros que describen sus hazañas son bastantes: a) novelas —según la contratapa del libro parece que Minotauro va a publicarlas—: *El programa final* (1965-6), *Una cura para el cáncer* (1971), *El asesino inglés* (1972) y *La condición de Muzac* (1977); b) cuentos: *The Cornelius Chronicles* (1977), *The Lives and Times of Jerry Cornelius* (1976) y *The Adventures of Una Persson and Catherine Cornelius in the Twentieth Century* (1976). *The Nature of the Catastrophe* (1971) reune algunos cuentos de Moorcock junto al de otros escritores.

Michael Moorcock nació en Londres en 1939, ingresando rápidamente en el medio editorial a través de la historieta, para luego trabajar en distintas editoriales inglesas. Su primer novela de ciencia-ficción aparece en 1962, *The Sundered Worlds*, luego de la cual se dedica casi por entero a un subgénero del *fantasy*, el "Sword and Sorcery". Comienza así a desarrollar extensas sagas con personajes que continúan de un libro a otro, el más conocido de los cuales es Eric de Melniboné. En 1964 es nombrado director de la revista *New Worlds*, a la que modifica totalmente de orientación, dando lugar en sus páginas a un grupo de escritores que iban a cambiar la ciencia-ficción: Brian W. Aldiss, J. G. Ballard, Thomas M. Disch, Charles Plarr, Norman Spinrad, entre otros. Allí comienza la saga de Jerry Cornelius, cuyos primeros episodios nos llegan con bastante retraso.

Hoy a más de diez años de todo el fenómeno de la contracultura la cita de la canción "Baby's in Black", en la voz de los Beatles, sólo nos produce nostalgia. Toda esa "revolución" representada por la droga, el surrealismo, la homosexualidad, la pornografía, se ha incorporado a la vida cotidiana, a una realidad que desborda la fantasía. Sólo queda, entonces, la anécdota de este libro avejentado y diluido como todas las modas.

Ilustrado con unos dibujos de Mal Dean, que ya en la época de la revista eran de dudosa calidad, la novela está escrita con todos los chiches a la MacLuhan —por ejemplo páginas llenas de *ja, ja, ja*— y matizada por un humorismo que ya había practicado Jarry muchos años antes.

El personaje es "un hombre joven, de cabellos negros y sedosos que le caían por debajo de los hombres. Vestía chaqueta negra cruzada de automovilista y pantalón gris oscuro, camisa blanca de cuello alto y corbata de lana negra. Era delgado, de ojos grandes y oscuros, y manos grandes y largas". Sus relaciones incestuosas con una hermana a quien no llegamos a conocer y sus combates con el hermano llenan la "Fase primera" de la novela. Es una historia descabellada que recuerda a algunos episodios de la serie inglesa *Los vengadores*, pero llena de sangre y truculencias. En la "Fase segunda" cobra relieve el personaje de la "señorita Brunner", luego de un encuentro en un recital de rock lleno de frases que en aquel entonces debieron ser muy atrevidas: "Jerry suspiró y pensó que la verdadera aristocracia que gobernaría el mundo de la década del setenta había salido a la arena: los raros y las lesbianas y los bisexuales, ya a medias conscientes de ese gran destino que habría de consumarse cuando se reconociera al fin la ambivalencia esencial del

sexo, y las palabras *masculino* y *femenino* perdiesen todo sentido. Aquí estaban ellos." El recurso más destacado es el humor, a veces ácido y mordaz: "Pero ¿qué me dice —pregunta el lapón— del estado espiritual de Europa? Nosotros, sabe, compartimos la mayor parte de los problemas de ustedes, además de los económicos y políticos... Ya vendrán, tengan paciencia", contesta Jerry. También junto a frases como "Esas normas añejas ya no son válidas. Esa moral, es forma de pensar, es forma de actuar... fueron fuerzas poderosas en otra época. Como el dinosaurio. Y como el dinosaurio no pueden sobrevivir en este mundo."

La "Fase tercera" hace aumentar las referencias a la cultura pop, casi en un estilo similar a Andy Warhol, otro que pasó de moda, como pasaron Lenny Bruce o los hippies o MacLuham. La interminable fiesta en su casa sirve para amontonar invitados, ya que su propósito es un sinsentido casi visual, como los cuadros de Duchamp. "Había lesbianas turcas y persas, de enormes ojos de hurí, como gatas tristes, castradas; sastres franceses; músicos alemanes; mártires judíos (...) dos obesas mojigatas; Hans Smith de Hamstead, el Ultimo de los Intelectuales de Izquierda (...) la muchacha sueca y un adolescente suculento; tres periodistas que acaban de dispensar unos áureos apretones de manos (...) veintisiete miembros de la Brigada Especial; un heterosexual (...) y varios centenares de otros individuos no inmediatamente identificables."

La "Fase cuarta" es bastante menor y desarrolla el tema que da título al libro (la creación de una computadora que desarrolle el Programa Final): la búsqueda del ser perfecto, del hombre del futuro.

El final burlón —una vez fusionados Jerry y la señorita Brunner en el primer ser hermafrodita— es uno de los más logrados del libro: "Un momento después, el primer ser humano apto para todo echaba a andar, silbando, rumbo al este. Un mundo muy sabroso —reflexionó, entusiasmado—. ¡Un mundo muy sabroso!

Resumen: un libro curioso, que nos llega con mucho retraso, y a quien sólo rescata el humor. La traducción de Matilde Horne es buena, si bien parece carecer de la insolencia que tenía el texto en inglés. La tapa es correcta y participa del espíritu del libro.

Silvina Bullrich: MIS MEMORIAS *(Emecé, Buenos Aires, 400 pág.)*

por Enrique de Gandía

Muchas veces hemos dicho que la señora Silvina Bullrich es una de las mejores escritoras de la Argentina y, también, de la lengua española de nuestro tiempo. Sus novelas son conocidas. Han tenido reimpresiones y han sido traducidas a otros idiomas. Ahora ha publicado *Mis memorias*. El título es simple, como el de Silvio Péllico y otros autores. Las memorias pueden ser las de Benvenuto Cellini y las de Casanova y de hombres y mujeres que han tenido, en nuestros años, actuación brillante en la política y en el arte.

Estas *Memorias* de Silvina Bullrich relatan su vida. Es la vida de su familia y un poco también la de sus amigos, de sus luchas, de sus viajes, de sus estudios y de sus libros. Diremos, también de sus amores. Todo dicho con sencillez y con sinceridad. Méritos muy grandes, pues pone su

existencia y, a ratos, su corazón, al lado del lector. Quienes conocimos y conocemos, como tantos otros escritores, a no pocos de los nombres por ella mencionados, los vemos como fueron y como son. Faltan, indudablemente, muchos otros colegas y amigos; pero, con el mundo que envuelven estas *Memorias*, tenemos un libro rico en episodios, en anécdotas y en emociones. La obra atrae. Quien empieza a leerla, profesional de las letras o vulgar profano, no la deja. Es una existencia que corre y que dice verdades. Algunas chocan, otras hacen sonreír. No oculta sus amores. No niega que es interesada y que no escribe una línea si no se la pagan. Sólo algún prólogo ha hecho más o menos por caridad. No queremos imaginar qué dirán los prologados. Pero tiene razón. El escritor publica artículos gratis y da conferencias gratis. La señora Bullrich no lo hace. Otros lo hacen, tal vez para adquirir popularidad y, también, por amor a la cultura. Piensan que no pueden ni deben cobrar un artículo a una revista de jóvenes que vuelcan en ella sus ahorros y sabemos que los perderán, ni una conferencia a una institución que existe de nombre y sus integrantes pagan el salón y las invitaciones. Son sacrificios de todos para bien del país. Es una polémica tonta, donde cada cual hace lo que quiere. Lo indudable es que estas Memorias tienen el don de interesar. Y esto es mucho y es un triunfo. El estilo, claro, a veces apurado, y los relatos, a veces periodísticos, no tienen la belleza de otras obras suyas, más profundas, más cuidadas en su literatura y en el análisis de los caracteres, de las pasiones, tanto del dolor como del amor. Los personajes de otros libros suyos se nos presentan con una vida que nos contagia sus emociones y a ratos aumenta nuestros latidos. Son obras de arte. Este libro son sus memorias. Sin duda recordó lo que dijo un poeta francés: "Vive un instante; ese instante es tu vida". Así lo hizo y lo confiesa. También San Agustín, Alfieri y Rousseau escribieron sus confesiones y sus libros son inmortales. Esperemos que éste lo sea dentro de la historia de la literatura argentina.

Beatriz Guido: LA INVITACION *(Losada, Buenos Aires, 197 pág.)*

por Fernando Rosemberg

La acción de esta novela (si podemos llamarla así, pues nos parece que su material apenas da para un relato) se desarrolla en Neuquén, cerca de la cordillera, en la estancia Las Alondras. Son sus protagonistas el matrimonio Cambón Zurbarán y sus hijos Gustavo, Juan Pablo, Elisa e Inés (los tres primeros entre los dieciocho y los veinte años y la última una criatura). También están la abuela materna y los criados. Luego aparecerá Julián Sánchez, el invitado. Los muchachos traban amistad con él y se enteran de que es un traficante de armas. Cambón quiere obtener una partida. Julián, en quien la amistad de los chicos y el amor de Elisa han provocado una singular transformación, se resiste: teme que las armas provoquen la muerte de muchos jóvenes en momentos en que el peronismo está profundamente dividido y cuando se anuncia el regreso de Perón. Una extraña amenaza parece cernirse entonces sobre Julián. Durante una partida de caza uno de los servidores dispara sobre él y le vuela un botón de la charretera. En la próxima excursión, al disparar un arma que tenía el cañón taponado, Julián se mata.

El narrador es el mayor de los muchachos, Gustavo. El año anterior ha terminado el bachillerato y posterga su ingreso a la universidad para dedicarse a la lectura, pues tiene inclinaciones literarias. A pesar de su juventud se plantea cuestiones técnicas que no parecen propias de un principiante: "He comenzado este relato en tercera persona; para narrar esta historia me voy a pasear de la primera a la tercera todo el tiempo. Este juego me ha valido aplazos en literatura. En el examen final afirmé que siempre iba a escribir en tercera persona, para poder así delatar y espiar mejor a los personajes que me rodean sin comprometerme demasiado." (Aquí el lector no puede menor que recordar el cuento "Las babas del diablo" de Julio Cortázar: "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.")

La primera cuestión que debemos dilucidar en esta novela se refiere, así, al punto de vista. ¿Se justifica el cambio en la perspectiva? Cuando advertimos que además del pasaje de la tercera persona a la primera —de un modo que no aparece justificado por ninguna necesidad o exigencia interna— el narrador suele dirigirse ya a un personaje, ya a otro, entonces pensamos que la autora ha perdido el control del procedimiento y lo usa arbitrariamente.

El narrador se convierte en algo así como la sombra de los protagonistas: "Trato de adivinar en el silencio de mi padre sus odios o pasiones. Desearía adentrarme, como en la cópula, en el pensamiento de los demás. No siento vergüenza de practicar también esa íntima cópula con mi familia, mis hermanos, Juan Pablo, Elisa, mi padre Cambón." Esta mención de la cópula no es casual. Se trata de una presencia constante en la novela: la cópula simbólica, la cópula de los ciervos, la cópula de los muchachos con las prostitutas del pueblo cercano, la cópula de Elisa y Julián. Todo el relato se desarrolla durante la época de la brama, el período de celo de los ciervos. El padre —un padre muy singular— habla de ello en las comidas, para disgustar a su mujer: "Aunque fuera la conversación establecida en esos meses, repetía entre invitados y su familia cómo un ciervo llegaba a servir cincuenta animales hembras y, después, se internaba en el monte, indiferente y famélico." El coito, pues, es un motivo tan reiterado que llega a parecer obsesivo. Y no está exento, a veces, de derivaciones pintorescas. Así, en el prostíbulo del pueblo hay una pupila siempre virgen, de lentes y muy avara, que "una vez por semana deposita en el Banco de la Provincia su comisión íntegra."

Otro rasgo fácilmente visible en esta obra es lo que podríamos llamar falta de *necesidad* en las situaciones y diálogos. Ni aquéllas ni éstos resultan verosímiles o convincentes. Nunca recibimos la impresión de que lo que se dice y se hace es lo natural y adecuado, la impresión de que *así debe ser*. No. Una situación, un diálogo, una palabra, podrían ser reemplazados fácilmente por otra situación, por otro diálogo, por otra palabra. Esta ausencia de necesidad —que también alcanza a los personajes, a los cuales no logramos sentir como figuras vivas y verdaderas— es, en nuestra opinión, la debilidad mayor de esta novela.

En lo que se refiere al estilo, que una escritora de los quilates de Beatriz Guido debería dominar a la perfección, no está desprovisto tampoco de flaquezas. Encontramos incorrecciones: "Los pantanos y la probabilidad de los escondites, nos hizo echarnos a dormir en unos

catres que habían preparado los peones." "Julián le acerca la silla y Cambón levanta a Inés, que se ha vestido de fiesta; medias y zapatos blancos, en sus brazos." Pasajes oscuros y confusos: "Ahoga la lluvia el silencio, pero la extensión la consume y los grillos y cigarras se guarecen en los intersticios de los mojones de piedra." "Las inferencias de pensamiento parecían profundizar aún más el sonido del viento que subrayaba las cosas y nuestros propios pensamientos." Lugares comunes: "Esos días que nos regala la pampa, en el sur, muy al sur del hemisferio, donde parece que el país se cayera del mapa y sólo perteneciera a soñadores y navegantes." Efusiones abstrusas e inoportunas: "Se bendice el polvo y los vientos que nos despiertan de a poco. El sueño no viene, se retrasa. Es un caminar infinito hacia la inmortalidad despiadada, más allá de la línea del horizonte, de esa línea recta y silenciosa, sin montes, sin guaridas, esa línea recta donde se resuelven (*sic*) la verdadera solución abstracta y donde no hay posibilidad de caerse mientras no se piense en la cábala borgeana, habita la realidad de nuestro existir. Y no se piensa que detrás de esa línea nos espera un canto de cigarras roncas, que plañen desde el fondo de la tierra en los pozos profundos del petróleo que se confunde con las napas de agua."

En suma, y porque apreciamos a Beatriz Guido en todo lo que vale, no creemos que este libro haya surgido de un mandato interior, de un imperativo profundo. La posibilidad de publicar todo lo que se escribe —ese privilegio de algunos pocos escritores argentinos— ha dañado a más de un excelente narrador. Contra ese riesgo debe precaverse Beatriz Guido.

Enrique Molina: LOS ULTIMOS SOLES *(Sudamericana, Buenos Aires, 136 pág.)*

por Carlos Dámaso Martínez

Dentro de la poesía argentina contemporánea Enrique Molina es una de las expresiones más significativas y originales. Este nuevo libro suyo reune la producción de estos últimos años de la cual ya adelantara algunos poemas en *Poesía completa* (1978), editado por Monte Avila y que por esos avatares de la dinámica editorial ha sido muy mal distribuido en Buenos Aires.

Por sus dos primeros libros, *Las cosas y el delirio* (1941) y *Pasiones terrestres* (1946) suele vinculárselo a la llamada generación del cuarenta, pero su importancia en el desarrollo de nuestra poesía excede el reduccionismo de esa óptica crítica. Desde un primer momento su obra poética se diferencia del neorromanticismo que caracteriza a todo un grupo de poetas que comienzan a publicar sus primeros libros en esa década y que expresan sus postulados estéticos en la revista *Canto*. La poesía de Molina se plantea como una búsqueda superadora de ese lirismo melancólico propio de los *neorrománticos* que bucean en el recuerdo de la infancia, en lamentos por el amor perdido y en una visión armónica de un pasado feliz. Su poesía se aparta de la mera efusión de sentimientos y se asume como una aventura de conocimientos total del mundo. Si bien pueden reconocerse influencias comunes a las de la tendencia neorromántica, como Rilke y Milosz, en Molina gravita desde un primer momento el Neruda de *Residencia en la tierra*. Ante el

tradicionalismo estético imperante, él se inclina por las vanguardias poéticas y en tal sentido puede considerárselo un continuador de la actitud de un martinfierrista singular como Oliverio Girondo.

Hacia la década del cincuenta la influencia surrealista es decisiva en su obra. Colabora con Aldo Pellegrini en la revista *A partir de cero*, donde se publican textos de los principales surrealistas franceses. Por su parte, Molina traducirá a André Bretón, Blaise Cendrars. Su libro *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951) es tal vez el más influido por los modelos surrealistas y su autor más de una ocasión lo ha reconocido.

Su obra posterior —*Amantes antípodas* (1961), *Fuego libre* (1962), *Las bellas furias* (1966), *Monzón napalm* (1968) y la novela poética *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1974)— se aparta de la ortodoxia surrealista, aunque puede reconocerse en ella algunos procedimientos adecuados a su propia expresión y en la medida en que el surrealismo está presente en toda poesía contemporánea.

Desde sus primeras composiciones la escritura poética de Molina se ha caracterizado por la predilección de la imagen onírica, el fragmentarismo, la despersonalización enunciativa y una *representación* atomizada del mundo, como si esa atomización referencial expresara el deseo de poner unidad y coherencia dentro de ese sentimiento propio del poeta moderno que, como dice Octavio Paz, percibe que "el espacio se expande, se disgrega, el tiempo se vuelve discontinuo y el mundo, el todo, estalla en añicos". A los grandes temas de su poesía como el amor, en tanto fuerza erótica y vital o como afirmación del deseo y la libertad, Molina ha ido elaborando tal vez como resultado de su propia experiencia de hombre de mar y de mundo, el tema del viaje como una metáfora de la vida misma.

Precisamente, los poemas reunidos en *Los últimos soles* reafirman una vez más estas constantes de su poesía. El motivo del viaje recorre por una parte la significación principal de este libro, aunque ésta no sea nada más que una de las posibles lecturas que por su naturaleza polisémica todo texto poético implica. Viaje por el tiempo, hacia la evocación de lo perdido, sentimiento de tránsito. Viaje, también, por el espacio: islas, mares, puertos, una geografía tropical, salvaje, exótica, onírica, que se expresa en imágenes audaces y originales que remiten a lo corporal, a pequeños matices de la materialidad del mundo. Despedidas retornos, adioses, y símbolos sobresalientes y reiterados como el del *pájaro* completan el código que constituye el mito del viaje en su poesía. Hay "pájaros calvos", "pájaros desorientados", "calavera de pájaro", "pájaro definitivo", "Gran pájaro de las olas". En tal sentido, los poemas que mejor alcanzan a expresar esta visión del mundo son *Al paso de los días, Adios en Cabo Frío, Variaciones, Despedida, Como debe ser y Se va siempre muy lejos.*

Pero esa condición humana asume también una forma de extrañamiento, de alienación, como aparece planteado en poemas como *Una experiencia* y *Situación fluida*. La imagen de la lluvia, refuerza simbólicamente en otro poema ese sentimiento. Es la lluvia quien "vaga en su casa de adioses", quien "canta porque despierta la soledad humana, la memoria de otra existencia".

Dentro de esta visión la muerte es evocada como parte de los ritos y las ceremonias de la experiencia humana (tal es uno de los sentidos del poema *Datos de una ceremonia fúnebre*), pero también como una antípoda de la vida, tal como queda sugerido en imágenes como "la muerte no se despide, es brillante y fija".

El amor, el erotismo centrado en la evocación de la mujer ocupa un espacio importante en los poemas de *Los últimos soles*, pero alcanza su

mayor dimensión lírica en el poema de *La ubicación de la mujer en Neruda*. En este texto poético, Molina revisa, por una parte, a manera de homenaje a Neruda, la significación de lo femenino en la poética del gran vate chileno, y por otra, a través de las convenciones de su propio código poético, exalta a la mujer y el amor como una de las formas de acceder a la "comunicación con las entrañas del mundo", esa posibilidad de entrar en contacto, como dice Octavio Paz, con "la otredad", esa posibilidad que para los poetas surrealistas significaba trascender la condición individual para universalisarse.

Carlos Fuentes: UNA FAMILIA LEJANA *(Ediciones Era, México)*

por Jorge Viera

Si tuviera que traducir este libro a un lenguaje visual, propondría una sucesión de transparencias superpuestas, que conformaran un dibujo de difícil intelección y contornos difusos. Lo que voy a hacer a continuación, es tratar de desglosar esas transparencias —al menos todas las que pueda reconocer— y establecer los grados de interrelación que existen entre ellas, y si alguna tiene privilegios sobre las demás. La primera superposición de imágenes que distingo es de carácter estructural: esta novela es, ante todo, el relato de un relato que un personaje que se asume con el nombre de Carlos Fuentes, escucha de labios de un anciano conde francés llamado Branly. En la historia que Branly refiere, hay otra superposición de índole nominal: se trata de dos personajes, un chico de trece años y un adulto, que comparten el nombre de Víctor Heredia, y alrededor de cuya homonimia está configurado todo el esqueleto argumental. Las evidencias fácticas de este argumento —su anécdota más esquemática— podría resumirse como sigue: en las ruinas de Xochicalco, en México, el antedicho Branly traba relación con Hugo Heredia, "un arqueólogo más acostumbrado a hablar con las piedras que con los hombres", según su propia definición, y con su hijo Víctor, un chico extraño, dado a misteriosos juegos rituales como llamar a las personas que llevan su mismo nombre y entregarse al vértigo de los precipicios; o hacer pactos extravagantes con su padre —como el que hizo con su hermano Antonio prometiéndole que si muriera lo recordaría junto con su madre, promesa que vio frustrada cuando ella y Antonio murieron en un viaje—; o simplemente encontrar placer en maltratar a los sirvientes. A partir de este primer encuentro, se desencadena una serie de circunstancias que culmina en otro, esta vez en la Residencia de Clos des Renards, en Francia, adonde el joven Víctor llega acompañado de Branly para visitar a su homónimo adulto. Durante la estadía de Branly en esta residencia, cobran notoriedad ciertas presencias fantasmagóricas que constituyen otra serie de imágenes superpuestas: el anfitrión Víctor Heredia, hosco y perversamente hospitalario; un nuevo chico llamado André, que juega con el joven Víctor al juego de hacer todo junto con él; el cuadro de una mujer maligna que comienza a narrar historias ancestrales, y sobre todo la memoria del propio Branly, que invade sus sueños con visiones elegíacas de su infancia en el Parc Monceau, de un chico solitario al que nunca le tendió la mano, de su

amante de los dieciocho años y de una mujer fascinante que nunca llegó a amar. A medida que la narración avanza, la novela propone una transferencia del relato a quien lo escucha —Carlos Fuentes—, que no lo quiere para sí.

Ahora bien, todos los datos que acabo de enumerar, padecen la enfermedad funcional de permutar continuamente sus valores, o de no alcanzar a tener un valor. Los personajes, situaciones, referencias y sentimientos descriptos en el texto, oscilan constantemente entre lo fantástico y la alegoría, sin conjugarse ni definirse en ningún momento por alguna de estas dos jerarquías. No es que se solicite de cada elemento un valor explícito, sino esa mínima cuota de coherencia imaginaria que hace falta para aceptar la validez de lo que se lee aun sin entenderlo. Tal como está, el libro presenta párrafos fascinantes que se sostienen por la solidez de su propia poesía, y otros eminentemente racionalistas en los cuales ciertos planteos estéticos y filosóficos requieren un armazón intelectual que los sostenga, en lugar de una línea anecdótica que no hace más que acumular enigmas y correspondencias indiscernibles. Un ejemplo de esta disfunción literaria estaría dada por la discrepancia que existe entre las dos ideologías que rigen las viscicitudes del relato; una, puramente ontológica, referida a cómo la realidad recorre el ser, al deslumbramiento por ciertos aspectos inusitados de lo visible, y especialmente "al momento en que nuestro yo descubre lo que los siglos han sabido", y otra, que se podría denominar antropológica, relacionada con la fusión de la cultura europea con la latinoamericana, en este caso la francesa con la mexicana, acotación cultural que no queda muy clara, si se considera la profusión de párrafos como éste donde el antropólogo dice que su mujer completó su información observando que "la razón francesa es un buen correctivo del delirio latinoamericano; también es su terrible horno y Lucie se divertía en recordarme que mi país hizo una revolución de independencia porque algunos hombres leyeron a Rousseau y Voltaire, una contrarrevolución ilustrada porque otros leyeron a Comte y una nueva revolución intelectualmente inflamada por Bergson." En general, el libro permite inferir una intención interpretativa del fenómeno cultural en latinoamérica que no llega a desarrollarse completamente debido a fallas narrativas que no pueden ser soslayadas ni siquiera por la repetida aseveración de que "toda narración es contigua de otra". Por otra parte, cuando sobre el final de la novela notamos que sus acontecimientos mágicos y, hasta el momento, críptica-mente misteriosos se ven explicados por las ideas de las dos vertientes metafísicas y sociológica, nuestra disconformidad y nuestro desconcierto respecto de la obra no encuentran otra manera de rescatar sus virtudes que dividirlo mentalmente en los tres distintos libros que contiene: A) Un relato fantástico con una atmósfera peculiar y fascinante que recuerda la encantación lenta e indeleble de ciertos textos de James y que no se propone otro fin que el de su hermético misterio; B) un relato realista que, por el contrario, alude con el conjunto de sus reflexiones a una idea motivadora que se desea avalar, y C) un relato alegórico, que construye un mundo ficticio para exagerar o privilegiar ciertos aspectos de un mundo concreto, obedeciendo a una ideología que se desprende como corolario. Este sentimiento ambiguo que genera la lectura de la novela, puede también deberse a la débil caracterización de los personajes, más entelequias que tales, y a la falta de compromiso respecto de ellos que parece observar un lenguaje que, aunque siempre correcto, se vuelve por momentos literariamente artificioso y distante —sobre todo en la puntuación—, y a la inclusión de algunos pasajes digresivos, como los capítulos denominados *Clemencita* y *La Mamasel* y en parte el

monólogo de Hugo Heredia, cuya reproducción por parte de Branly resulta difícilmente creíble.

A pesar de los defectos señalados, *Una familia lejana* se nos revela como un trabajo serio, artesanalmente excelente e ideológicamente aperturista. Ante la disyuntiva de recomendar o no su lectura, mi respuesta sería invariablemente afirmativa, no por todo aquello a lo que el libro puede referirse extrínsecamente, sino exclusivamente por lo más valioso de su contenido, que no necesita, para merecer la atención del lector, ninguna otra justificación que la de su propia belleza.

Anaïs Nin: DIARIO 1931-1934 *(R. N, Barcelona, 368 pág.)* DIARIO (1934-1939) *(R. M. Barcelona, 347pág.)* DELTA DE VENUS *(Bruguera, Barcelona)* PAJAROS DE FUEGO *(Bruguera, Barcelona)*

por Jorge A. Sánchez

Hasta 1966, año en que aparece el primer volumen del diario de Anais Nin, el rumor sobre su enorme importancia había contribuido a crear una leyenda. Henry Miller llegó a decir que el diario "ocupará un lugar al lado de las revelaciones de San Agustín, Petronio, Abelardo, Rousseau y Proust".

Anais Nin nació en Neuilly-sur-Seine (París) en 1903. Abandonada por su padre, el compositor y pianista español Joaquín Nin, a los once años comienza a escribir su diario, tarea en que la sorprendió la muerte en 1977. Sus actuales ciento cincuenta volúmenes, un total de quince mil páginas mecanografiadas son algo asombroso. Sus otras obras (las cinco novelas de *Cities of the Interior*, libros de crítica, poesía y cuentos) no son más que un florecimiento del diario, donde se encuentra la verdadera creadora, auténtica y apasionada testigo de la vida.

Gunther Stuhlmann, de cuya escelente "Introducción" he extraido no pocos datos aquí expuestos y la autora seleccionaron en el primer volumen (1931-1934) aproximadamente la mitad de los materiales correspondientes a diez tomos, atentos a consideraciones de orden personal y legal. Muchos personajes (entre ellos el esposo de Nin y algunos miembros de su familia) fueron eliminados completamente y algunos otros sufrieron cambios de nombre. Todo esto, sin embargo, es irrelevante, pues como bien dice Stuhlmann "poco importa que el escritor de quien se hace amiga se llame Henry Miller, que el poeta atormentado que se le confía se llame Antonin Artaud, el inventor del Teatro de la Crueldad, ni que su psicoanalista sea el doctor Otto Rank. La "revelación" que el diario de Anais Nin contiene consiste esencialmente en que por vez primera nos encontramos con el relato apasionado, detallado, preciso, del descubrimiento que de sí misma hace una mujer moderna (. .) Es más que un cuaderno de notas lleno de ideas sueños y experiencias, aunque, como ha dicho ella misma, haya sacado de su diario materia prima para sus obras literarias (. .) es el registro de su viaje por el laberinto de su propio ser, del esfuerzo que ha realizado por descubrir y definir a la mujer Anais. . ."

El volumen II (1934-1939) comienza con la llegada de Anais a New York y también representa aproximadamente la mitad de los manuscritos originales, con las mismas reservas que los anteriores. Es menos

introspectivo, sobre todo por la guerra civil que asola España, prólogo sangriento de los dramas que tendrá que sufrir toda Europa. ". . .no he tomado partido alguno, porque la política, todas las políticas, me parecían podridas hasta el fondo, y porque están siempre basadas en la economía en lugar de hacerlo sobre una base humanitaria (. . .) No tenía confianza en ningún sistema ni en ningún movimiento". Y aunque simpatizó y colaboró realmente con la República, nunca pudo desprenderse de su pesimismo ". . . nada puede cambiar la naturaleza humana. Sé demasiado bien que el hombre sólo puede ser cambiado psicológicamente, y que el miedo y la codicia le hacen inhumano. En cada revolución no conseguimos lograr más que un cambio de papeles, un simple cambio en las personas que detentan el poder, y nada más. El mal persiste."

Una de las constantes de todo el diario es la sensible descripción de los amigos famosos, trocados en simples seres humanos, con todos sus encantos y miserias. El primer amigo bajo la lupa es Henry Miller: "Era esbelto, flaco no alto. Tenía el aspecto de monje budista, un monje de piel rosada, con la cabeza, calva en parte, aureolada por cabellos plateados y vivaces, y unos labios gruesos y sensuales. Sus azules ojos son fríos y observadores, pero su boca es emotiva y vulnerable. Su risa es contagiosa, y su voz acariciadora y cálida como la de un negro". Luego June, segunda esposa de Miller: "Vi por vez primera la mujer más bella de la tierra. Un rostro sorprendentemente blanco, unos ardientes ojos negros, un rostro con tanta vida que sentí como si fuera a consumirse ante mis ojos(. . .) Su belleza me inundó. Cuando estaba sentada ante ella pensé que haría todo lo que me pidiera. Henry se desvaneció repentinamente. Ella era color, brillantez, rareza. Al final de la noche ya me había librado de su poder. June mató mi admiración con su conversación." Y así van desfilando personajes: "Hoy conocí a Fred Perlès. Es un tímido y triste payaso, de ojos tristes. Es como el eco de Henry, lo imita". Su primer analista, el doctor René Allendy: "Cuando llegó la hora, abrió él una puerta corredera, levantó una cortina y se quedó allí de pie, muy alto, con los ojos como la parte más viva de su rostro, ojos de vidente(. . .) Hubiera parecido lo más adecuado que se pusiera a hacer horóscopos, a preparar una fórmula alquímica o leer en una bola de cristal, pues sus aires eran más de mago que de doctor". Otto Rank: "Era bajo, de piel oscura y cara redonda; pero lo que en ella se destacaban eran sus ojos, grandes, orgullosos y oscuros. Me fijé en sus ojos para olvidar su corta talla de doctor Caligari, su desigual dentadura".

El segundo volumen es bastante diferente, la técnica sufre cambios ("Antes escribía el diario porque me sentía sola (. . .) ahora lo hago porque quiero escribir"), ya no es tan introspectiva, tan emocional, adquiere matices profesionales. Se llena de las historias de los enfermos a quienes psicoanaliza, y cuando retorna a París debe elegir entre su profesión de psicoanalista y su necesidad de escribir. La visión es más descriptiva que intimista: "En Harlem me di cuenta de que los negros son naturales y tienen el secreto de la alegría"; "la esquizofrenia se parece tanto a la indiferencia que resulta difícil distinguir una de otra"; por momentos exterioriza el impulso vital que la guía: "Viviré mis fantasías, me intoxicaré de gente, vida, ruido, movimiento, trabajo, creación, aunque ello suponga una vida más corta, pues tampoco vale la pena prolongar la vida demasiado tiempo. Quizá todo esto que está fuera de la realidad es lo que proporciona la alegría."

Pero al margen de lo anecdótico, ¿es realmente Anais Nin una gran

escritora? En primer lugar lo más destacado de su prosa –al margen de su limpieza estilística– es su condición de mujer. Una mujer que, a diferencia de Simone de Beauvoir por ejmplo, no ha vivido nunca a la sombra de un grande, haciendo de su feminidad un escudo que disimule que como real escritora es muy mediocre. Anaïs es distinta, es una gran escritora y al mismo tiempo es mujer, cosa muy difícil de encontrar pues cuando aparece una *rara avis* así es costumbre decir que "escribe como un hombre". "La literatura –dice– es una exageración, una dramatización, y quienes se alimentan con ella (como me ocurrió a mí) corren el riesgo de querer seguir un ritmo imposible. Tratar de vivir diariamente escenas como las de Dostoievsky. Existe entre los escritores una poderosa atracción hacia lo extravagante." Y esa poderosa atracción es la que la vuelca hacia Henry Miller "Otto Rank, por ejemplo, pero extrayendo de ellos lo mejor: de uno el sentido de vivir la literatura como algo vivo, participando de la vida; y del otro a salvarse de los traumas anímicos de la culpa ("Creo que el análisis se ha convertido en el más poderoso enemigo del alma", le dice Rank).

Todo su talento de escritora aflora en el diario. Tomemos esta descripción de sus tormentas interiores: "En mí han existido siempre dos mujeres al menos, una desesperada y perpleja, que tiene la sensación de estar ahogándose, y otra que sólo quiere dar belleza, gracia y vida a la gente, y que entra en escena, como si fuera un escenario, ocultando sus verdaderas emociones porque son debilidades, desesperación, desconsuelo, y presentando al mundo solamente una sonrisa, entusiasmo, curiosidad, interés.

Delta de Venus y *Pájaros de fuego* son dos libros menores de Anaïs. Cuentos escritos en el comienzo de los años cuarenta, producto de penurias económicas. Un millonario norteamericano le ofreció la posibilidad de escribir para él, a dólar la página, narraciones eróticas, obscenas. Los resultados son excelentes, y si bien la autora pide disculpas, en el prólogo, por esta generación *non sancta* de los cuentos, lo cierto es que logra un estilo distinto a sus obras de ficción, en general resentidas por un clima demasiado surreal y subjetivo. Félix de Azúa (en la excelente reseña de *Delta de Venus* en *Playboy* español) hace una risueña observación que no puedo menos que reproducir: "su patrón, un millonario americano, recibía los cuentos, hacía uso privado de los mismos, e inevitablemente comentaba al pedir otro: 'Concéntrese en el sexo. Olvide la poesía'. Consejo genial que la señorita Nin debió haber aceptado con humildad, porque la verdad es que resulta mucho más convincente cuando sus protagonistas brincan y se retuercen en húmedas contorsiones, que cuando se coronan de ranúnculos o se extasían delante de una taza de café. El millonario no era un cerdo, como supone la señora Nin, sino un excelente crítico literario".

Resumen: Un libro esperado y apasionante, cuyos dos primeros volúmenes confirman la fama precedente. Especialmente recomendable para las mujeres (y esto no es peyorativo en sentido alguno). Excelente la traducción de Enrique Hegewicz, lo mismo que la edición de RM, tanto en la presentación como en cuidado editorial. Los volúmenes de Bruguera, inscriptos en la colección "Narradores de hoy", con la traducción de Antonio J. Desmonts, también tienen un nivel bueno. Excelentes muestras para quienes abominan de lo erótico, que también puede alcanzar el buen nivel, no olvidar a Henry Miller, junto a Hemingway el escritor más influyente para la camada de jóvenes escritores norteamericanos.

Jorge Ricardo: POETA ANTIGUO *(Botella al Mar, Buenos Aires, 54 pág.)*

por Carlos Alberto Ghigliani

En 1972, un compacto grupo de poetas jóvenes –entonces menores de treinta años– publicó un libro conjunto que parecía indicar una superación de la poesía coloquialista que primó en gran parte de la producción del 60. El libro, nada casualmente, se llamó *Los que siguen*. Siete años después, casi nada une ya –poéticamente– a la mayoría de sus participantes. Hasta más o menos 1974, casi todos ellos trataron de esbozar con uno o dos libros las líneas de desarrollo de esa propuesta poética, cada cual a su modo. De ese período salieron *Poemas para escribir en un muro*, de Boido; *Ciudad por todos lados*, de Martínez Yantorno; *Blues del que vuelve solo a casa*, de Freidemberg; y *Vuelo bajo*, de Jorge Ricardo.

Después del 76, pareció que aquellos autores se llamaban a silencio: en tanto, irrumpía desordenadamente una nueva masa de poetas desparejos, tanto en sus actitudes como en su intensidad poética, unos reivindicando el coloquialismo, otros el surrealismo, los más resucitando una suerte de romántico esoterismo. Hacia fines de la década, después de haber transitado por un fecundo período de reflexión estática, empezaron a aparecer algunos libros producto de aquella aparente voluntad de traspasar el legado de la poesía coloquial. Pero recién ahora, en 1980, el más joven de esa promoción, *Jorge Ricardo*, logra poner sobre la mesa juntos la pretensión y el producto poético. En *Poeta antiguo*, Ricardo avanza, ya maduramente, en los postulados que se atisbaban en su libro anterior, y sin desestimar los aportes del discutido coloquialismo, lo rebasa unificando las influencias características de la década, en un libro cuyo signo fundamental es la reflexión, reflexión que ya no está centrada en lo objetivo circundante, sino en el hecho creador mismo, en el sentido, carácter y circunstancias de la creación poética.

El poeta de Ricardo no es un poeta abstracto, no ha desaparecido de la historia, la ha internalizado y es esa historia el sujeto mismo de la creación. La humanidad es portadora de verdad, dice el poeta, pero la verdad es lejana, apenas tentativa, y ya no se pretende nombrarla, el poeta no vive en un mundo de certidumbres: *"Aquí hubo un suelo fértil/ y ahora sólo quedan/ unas voces dispersas/ un botín cuarteado,/ ni siquiera los hongos sobreviven"*, y agrega *"el desierto absoluto,/ los espejismos que confunden todo,/ la planicie golpeada por olas de calor,/ de viento de lluvia/ otras imágenes/ borradas y amontonadas y vueltas a borrar"*.

Poeta antiguo es un libro de poesía y al mismo tiempo una posición frente al arte, que reacciona contra los postulados agónicos de una especie de reflotado misticismo, de resultas del cual el poeta se convierte en mero adorador del poema, contemplador pasivo que no puede interferir en el decurso de las palabras, que cargan de significación esotérica una ultrarrealidad llevada a ser recurrente metáfora religiosa. A ellos, Ricardo les pregunta: *"¿por qué escriben sobre lo que el corazón no ve?/ ¿por qué escriben sobre lo que la inteligencia no celebra o llora?"*.

Trascender el lenguaje de una generación (en este caso la del 60) significa crear otro, y en ello reside la vitalidad de este libro, que pasa a ser ciertamente la piedra medular de la producción poética del 70. Jorge Ricardo ha conseguido amalgamar distintos lenguajes al imperio de una fundamental preocupación por la palabra como eje de la creación: lo coloquial y lo irónico aparecen fundidos con la sugerencia surreal, con la palabra "fría" de la reflexión razonada, con el clima caricaturesco de la historieta, con la aparición súbita de algún delicado arcaísmo. En suma, ha logrado coherentizar en una obra de correcta raigambre, todas las

variables del problemático y caótico lenguaje de nuestro tiempo; y en sus poemas el ingenuo realismo ha dado paso a la indagación, al planteamiento, a la mostración de las deudas con el pasado: la ambigüedad, el desconcierto, el desmantelamiento de las certezas, de la seguridad casi adolescente. Pero la dispersión no impide rearmar las esperanzas, no cierra para siempre el camino de la verdad y lo diluye en un confuso acontecer metafísico, no hay un retorno posible porque hay cosas que permanecen incólumes. *"Lo que resiste la herrumbre,/ el óxido de la tierra, es genuino, eso era verdad,/ lo sigue siendo"*. Frente a la decepción, a temerarios fracasos, el poeta de esta generación no puede encerrarse en el cómodo cubil del escepticismo, porque más que nunca *"el centro de la vida está abandonado"* y él es quien debe recobrarlo, realimentarlo con palabras que se nieguen al derrotismo, a la depresión obturante, porque, en fin, *"no se puede escribir con un revólver en la cabeza/ más vale escribir con un revólver en la cintura"*.

Y la palabra poética, así concebida, tiene un sentido y un lugar en el mundo, aún cuando, como diría Arlt, asistamos al crepúsculo de la piedad, y este tiempo del desprecio parezca poco propicio para que una generación cante. Pero canta, y es más, tiene el designio de cantar, porque, según Jorge Ricardo, *"La aridez, el pánico, son un medio para la imaginación;/ como esos fondos barrosos donde la anguila se desliza/ con pretensiones de luz de anaconda"*.

Ernesto Sábato: APOLOGIAS Y RECHAZOS *(Seix Barral, Barcelona, 170 pág.)*

por Carlos Dámaso Martínez

No es casual que un nuevo libro de Sábato alcance un récord de ventas semejante al de los best-seller, ya que a su prestigio como novelista y ensayista se suma una tradición de títulos agotados y reediciones de sus obras más importantes. Tampoco es casual que este conjunto de siete ensayos, algunos de ellos publicados en revistas y suplementos literarios de nuestro medio, haya sido editado en España, lo que es algo más que un indicio de las dificultades que el escritor argentino encuentra en la crítica situación que actualmente atraviesa nuestra industria editorial.

En la escasa y casi inexistente producción ensayística de los últimos años, la obra reflexiva de Ernesto Sábato, que puede reunirse en varios volúmenes (*Uno y el Universo, Heterodoxia, El escritor y sus fantasmas, La cultura en la encrucijada nacional)* ha venido desarrollándose casi ininterrumpidamente —y de manera más prolífica que su narrativa— no sólo a través de sus libros y publicaciones periódicas, sino también por medio del contacto directo con sus lectores en conferencias y reportajes públicos. Sin duda, el carácter polémico y crítico de sus observaciones sobre los temas candentes de la cultura y la sociedad argentina actual, ha contribuido a suscitar un gran interés en determinados sectores sociales ávidos de encontrar respuestas a los problemas fundamentales de nuestro país. Precisamente, la *Justificación* que abre el libro es una referencia directa a la existencia de ese público-lector-admirador, y también una sincera y afectuosa dedicatoria destinada a ellos.

Como narrador (*El túnel, Sobre héroes y tumbas* y *Abadón el exterminador*) a Sábato le preocupan los problemas del arte y la literatura, y éste es uno de los aspectos que ha abordado en su obra ensayística en torno a temas como la importancia de la novela, la función del escritor y la literatura; aspectos que también pueden *leerse* con cierta coherencia en el sistema de su propia obra narrativa. Pero más allá de los específicamente literario, Sábato se asume como un intelectual al que le preocupan no sólo la cultura en su sentido antropológico más amplio, sino también los problemas sociales, ideológicos y políticos de su país y de su tiempo.

Ambas cuestiones están presentes en todos los ensayos que conforman *Apologías y rechazos*. En *El desconocido de Vinci*, la propuesta es tratar una semblanza "interior", "invisible" del célebre Leonardo. La figura elegida no es ocasional, reune esos dos aspectos que constituyen la misma experiencia de Sábato: la ciencia y el arte. Las reflexiones se centran en poner de manifiesto las limitaciones de los sistemas racionales de captar la realidad (en ellos entran de alguna manera el racionalismo iluminista, el materialismo dialéctico y el psicoanalisis) y en exaltar el valor del conocimiento mítico y el religioso como formas "de alcanzar lo Absoluto". En tal sentido, para Sábato el arte es fundamentalmente un conocimiento mítico.

A manera de un homenaje a Pedro Henriquez Ureña completa en otro trabajo la imagen del intelectual dominicano que había iniciado ya en su libro *La cultura en la encrucijada nacional*. Rememora aquí su propia experiencia como estudiante en la Universidad de la Plata, donde tuvo como profesor a Henríquez Ureña. Su admiración por el antiguo maestro se manifiesta en lo que considera una actitud integradora entre lo utópico y lo científico, que visualiza, asimismo, como modelo superador del positivismo que impregnaba la cultura de la época y al que Sábato impugna centralmente por su esquematismo, tomando como paradigma de esa corriente filosófica en la cultura nacional a José Ingenieros.

Esta visión crítica del positivismo se desarrolla también en los dos artículos que dedica a los problemas del sistema educativo argentino. No obstante, en una mirada hacia el pasado rescata a Sarmiento y Alberdi como verdaderos intelectuales y destaca del primero, su papel en la organización de la educación y la cultura nacional. Por otra parte, el enciclopedismo, el rigor memorista y el dogmatismo son analizados, de manera directa y mordaz, como los principales defectos de la filosofía educativa vigente. Claras y concretas son sus propuestas conceptuales en este aspecto. Apoyándose en Max Scheler sostiene que las instituciones educativas deben enseñar "a plantearse interrogantes", a "saber que *no* se sabe" para preparar al educando no sólo "para la investigación y la ciencia sino para la sabiduría". En otras palabras, propone una humanización de la técnica y una educación integral que sepa entender a "las necesidades físicas y espirituales de cada una de las regiones del país".

A Sábato puede objetársele los presupuestos filosóficos y metodológicos que sustentan sus apreciaciones ensayísticas, pero difícilmente podrá impugnársele falta de coherencia en el sistema de sus ideas respecto de la defensa de la democracia y la libertad de pensamiento como su clara actitud de condena a las ideologías oscurantistas. Dentro de esas coordenadas de su pensamiento se inscriben tres importantes ensayos que completan este volumen. En *Judíos y antisemitas* polemiza con las tesis del Sartre de *Reflexions sur la question juive*, y derrumba, asimismo, con lucidez los argumentos del antisemitismo, demostrando la tendencia a la esquematización de lo que considera "un problema infinitamente complejo".

Más polémicos y actuales son los dos trabajos que cierran el libro. *Nuestro tiempo del desprecio* fue publicado en la obra colectiva *Pensar*

la república (1976) y en este texto Sábato esboza su teoría de una crisis actual de carácter universal cuyos alcances van más allá de la crisis de un sistema y que califica de crisis de una concepción del mundo. Al revisar la realidad argentina, sostiene que este fenómeno de carácter universal adquiere aquí un matiz más grave aún, dado que todavía "no hemos terminado de definir nuestra nación". En el contexto de la sociedad argentina ese estado de crisis se inicia concretamente a partir de 1930 ("por ese entonces comenzaron a sentirse los primeros crujidos del derrumbamiento"), y bajo esa óptica revisa los acontecimientos políticos de estos últimos años, reafirmando su creencia de que el respeto por las personas y la libertad humana es fundamental y que de ninguna manera puede justificarse que puedan seguirse "grandes fines con medios innobles". En este proceso, para Sábato los artistas y los escritores son los que pueden revelar como una catársis las circunstancias dramáticas de la crisis nacional. Examina también las imperfecciones de la democracia, pero concluye afirmando que "hasta hoy no hemos encontrado nada mejor para alcanzar las comunidades a que aspiramos"

El último ensayo, *Censura, libertad y disentimiento*, es una transcripción de las respuestas de un reportaje aparecido en *La Nación* en 1978, que complementa las apreciaciones expresada en el anterior y principalmente profundiza sobre la censura en las manifestaciones artísticas y literarias en nuestro país durante ese período. Como en todos los trabajos que conforman *Apologías y rechazos*, predomina en su escritura un tono reflexivo, crítico y una constante reafirmación ética de la democracia y la libertad del pensameinto. Martín Bube, Max Scheler, Berdiaev, Nietzche, la filosofía existencialista y en alguna medida los postulados metafísicos de Martínez Estrada constituyen el marco teórico que le permiten a Sábato formular esta visión profundamente humanista sobre la realidad del mundo y de nuestro país.

J. R. Tolkien: EL HOBBIT (*Minotauro, en prensa*)[1]; EL SEÑOR DE LOS ANILLOS I (La Comunidad del Anillo, *Buenos Aires, 579 pág.)*; EL SEÑOR DE LOS ANILLOS II (*Las dos torres, Buenos Aires, 495 pág.*) EL SEÑOR DE LOS ANILLOS III (*El retorno del Rey, Barcelona, 426 pág.)*

por Jorge A. Sánchez

L'Homme n'est rien, l'oeuvre tout
Gustave Flaubert

El Señor de los Anillos es sin duda un éxito editorial, pero no fue hasta la aparición de la edición *pocket* que la obra produjo un real impacto en el público. La edición encuadernada (tanto inglesa como norteamericana) se había vendido lentamente durante nueve años, hasta que en junio de 1965 aparece la edición pirata de Ace Books en los EEUU, y cuatro meses más tarde la edición revisada por el autor de

[1] Se toma como referencia la vieja edición de Fabril, *El hobito*, Buenos Aires, 1964.

Ballantine, 1250.000 ejemplares vendidos de una obra de 1.300 páginas en diez meses! Un éxito nada desdeñable, por cierto.

Pero, ¿qué es este libro tan largo e inusual? Edmond Wilson ha sugerido que es un libro infantil tamaño gigante, una especie de cuento de hadas para adultos, tal como los exquisitos relatos de Lord Dunsany. De lo único que estamos seguros es de que se trata de una novela del género fantástico. Pero, ¿en qué tipo de novela fantástica el autor incluye 134 páginas de apéndices[2], incluyendo mapas, listas de reyes, cuadros genealógicos, calendarios, alfabetos, notas lingüísticas e históricas que trazan el desarrollo de la Segunda y la Tercer Edad de la Tierra Media, cubriendo un período de 6.462 años?

Como en los cuentos, empezaré por el principio. John Ronald Reuel Tolkien[3] nació en Bloemfontein, Sudáfrica, en 1892. La temprana muerte de su padre obligó a la familia a retornar a Birmingham, la ciudad natal de la madre. Allí pasa la infancia y su temprana juventud. Algunos autores identifican a esta ciudad fabril, oscura y triste, con el material sobre el que se edificó la tenebrosa Mordor, la abominable tierra del Señor Oscuro. De la misma manera, tal como confirmó Tolkien– la Comarca (*Shire*) tiene su inspiración en la campiña inglesa El joven –junto con su hermano Hillary– estudia en la escuela King Edward VI hasta la muerte de su madre. Tolkien tiene entonces doce años y queda bajo la custodia de una tía y la tutela de un sacerdote católico. Es enviado al *college* Exeter, de Oxford, donde debe interrumpir sus estudios para tomar parte en la primera guerra mundial. Casi al fin de ésta –1916– contrae enlace con Edith Bratt, con quien viviría cincuenta y cinco años y tendría cuatro hijos. Al terminar la contienda se hace cargo de una cátedra en filología inglesa en la Universidad de Leeds. Posteriormente ingresa como miembro al Pembroke College de Oxford, donde se dedica a la docencia y a la investigación. Allí pasa por todos los grados académicos y obtiene el doctorado *honoris causa* poco antes de jubilarse. De los numerosos estudios críticos que publica se destaca uno de los primeros: "Beowulf: The Monster and the Critics", con el que revela su interés en la literatura anglosajona.

En 1926 conoce a C. S. Lewis,[4] otro medievalista y escritor, con quien inicia una gran amistad que duraría toda la vida. Junto a él funda un grupo literario conocido como *The inklings*, a quien luego se incorporaría el novelista Charles Williams.[5] Fueron los miembros de este grupo quienes escucharon y discutieron los primeros textos, tanto de Tolkien como de Lewis, sobre los mitos de Oesternesse (Tolkien) o del

[2] Omitidos en la edición castellana. Sólo se incluyó "Un fragmento de la historia de Aragorn y Arwen...", en realidad la parte V del Apéndice A. Es una pena la omisión de lo que casi es un libro más, y que contribuye a uno de los mayores méritos de la obra: la creación de un universo lógico y coherente. Es probable que no hubiera sido conveniente la transcripción del Apéndice E, que se refiere a la escritura y pronunciación de los nombres de acuerdo con la grafía inglesa, pero es algo *absolutamente* injustificado para una editorial seria como *Minotauro* al haber mutilado así la obra de un autor, al que se conoce como difícil cuando se asume la responsabilidad de verterlo al castellano.

[3] Las referencias sobre la vida y obra de Tolkien fueron tomadas (en general) de *Tolkien: A look behind Lord of the Rings*, Lin Carter, Ballantine, 1969.

[4] (1898-1963). Autor de la famosa "trilogía de Ronsom", cuya versión castellana anuncia Adiax Ediciones para 1980.

[5] (1886-1945). Autor de ficción fantástica: *War in Heaven* (1930), *Descent into Hell* (1937), etc.

Verdadero Oeste (Lewis) o sobre Númenor-Numinor, como la denominaron ambos.

En 1937 —Tolkien tiene cuarenta y cinco años— publica un sorprendente libro para jóvenes: *El hobbit*. Durante años había relatado a sus hijos historias basadas en un lugar inventado, la Tierra Media, y desde 1917 había comenzado a escribir un libro que recién aparecería luego de su muerte, *The Silmarillion*, en donde fusionaba los mitos nórdicos con la imaginería cristiana. La obra tuvo bastante éxito, tanto de crítica como de ventas, y en la actualidad es uno de los libros para jóvenes más leídos, junto a *Mary Poppins*, el *Doctor Dollittle* y *The Birriwers*. Poco a poco las aventuras de Bilbo Bolsón y la mitología de *The Silmarillion* comenzaron a fusionarse y fue gestándose una historia épica que se transformaría en una trilogía. ". . . La composición de *El Señor de los Anillos* se realizó entre los años 1936 y 1949, período durante el cual tuve muchas obligaciones e intereses, como estudioso y profesor, que no puede desatender, y que me absorbieron demasiado."[6] El primer volumen apareció recién en 1939, poco antes de su jubilación como profesor; el segundo apareció el mismo año y el tercero en 1955. Luego vendría la fama que lo convertiría en un mito, tanto por la crítica como por el público. El aspecto *camp* de la difusión del libro: posters, almanaques, *grafitti*, no lo esntusiasmó; más bien observó que esos jóvenes sentían las historias de un modo que él no compartía.

Su obra es bastante extensa; antes de *El Señor de los Anillos*, casi por la época de *El Hobbit*, había publicado un ensayo revelador (del que luego nos ocuparemos): "On Fairy-Stories", luego incluído en el libro *Tree and Leaf*. Entonces llegó *Farmer Giles of Ham* (1949), un delicioso libro para niños. Después del *Anillo* publica unos cuantos libros relacionados con la trilogía: *The Adventures of Tom Bombadil* (1962), una selección de los poemas de este personaje, más otros nuevos; *Tree and Leaf* (1964), ya mencionado; *The Road Goes Ever On* (1967), con las canciones de Bilbo, Frodo & Cía., junto con la música de Donald Swann; *Smith of Wotton Major* (1967); *The Father Christmas Letters* (1976); y *The Silmarillion* (1977), la "biblia" de la Tierra Media.

II

En su ensayo "On Fairy-Stories", Tolkien hace notar un hecho cierto: la mayoría de los cuentos de hadas no tienen "hadas" entre sus personajes; véase por ejemplo "El Gato con Botas" o "Caperucita Roja". "La mayoría de los 'cuentos de hadas' —dice— son aventuras de hombres en el Reino del Peligro o en sus límites sombríos." Y dentro de este panorama el requisito indispensable es la *verosimilitud*. Lo que ocurre debe "ser cierto o verdadero", por lo menos dentro de las leyes que rigen el relato; debe producir en el lector lo que Coleridge llama "suspensión voluntaria de la incredulidad", debe encontrarlo verdadero, debe producirle una especie de "gozo" interno. Las historias de la Tierra Media son pues "reales": todo está espléndidamente planeado y explicado. Esto lo señala muy bien Pablo Capanna[7]: "Tolkien creía que al escribir sus mitos de algún modo estaba 'descubriendo', no 'inventando'; que de alguna manera éstos, siendo un producto de la imaginación, no

[6] *Prefacio* al volumen I. Suprimido en la versión local. Y van. . .

[7] En "J. R. R. Tolkien: el Señor de la Tierra Media", revista *El Péndulo* Nº 3, Buenos Aires, 1979.

eran una 'mentira', sino una manifestación de la Verdad". Por lo tanto, y según su definición, *ESDLA* sería un cuento de hadas extenso. Sin embargo, esta explicación extiende los límites de ese género mucho más allá de su alcance real.

En realidad ese tipo de fantasía no se parece a la de Lovecraft, Kafka, Poe o Rider Haggard (si bien Tolkien ha confesado que *Ella* es su única influencia directa). Lin Carter[8] afirma que la referencia más visible es Homero, es decir la fantasía épica. La guerra de Troya y las aventuras de Ulises en su retorno a Itaca, junto con la descripción de dioses interviniendo en forma directa en las vidas de los héroes, los monstruos y el "viaje" entroncan directamente con la mitología de Bilbo & Cía. Otros basamentos son: las canciones de gesta *(La chanson de Roland, Os Lusiadas)*, los libros de caballería *(Amadis de Gaula)* y por supuesto las sagas nórdicas (la *Elder Edda*). Carter ha hecho notar que de esta saga Tolkien extrae, no sólo el nombre de Gandalf, sino también el de dieciséis de sus enanos.

Muchos han querido ver en esta obra una sátira o una alegoría, no advirtiendo que es simplemente una novela fantástica de un género especial. Tolkien mismo afirmó que la obra "sólo tiene que ver conmigo mismo" y que "*no* hay intención alegórica general, particular o especial, moral, religiosa o política". En el *Prefacio* mencionado dice: "Creo que muchos confunden 'aplicabilidad' con 'alegoría'; pero una reside en la libertad del lector y la otra es dominio de las intenciones del autor". Por otra parte C. S. Lewis escribe en una carta a Peter Milward (22-9-1956): "El libro de Tolkien no es una alegoría. . . forma literaria que a él le desagrada".

En realidad *ESDLA* es una gigantesca novela de una rama especial de la literatura fantástica que los ingleses denominan *fantasy* y no una alegoría sobre la segunda guerra mundial, como muchos han querido ver. Tiene, como dice W. H. Auden,[9] las "características de la Misión, el viaje heroico, el Objeto Numinoso, satisfaciendo nuestro sentido de la realidad histórica y social". Las fuentes de la obra hay que buscarlas en los mitos del Santo Grial y en las sagas nórdicas, quizá las mismas influencias de Wagner en su tetralogía.

El *fantasy* tiene un creador histórico: William Morris (1834-1896), el genial diseñador, dibujante, editor, escritor, que inventó el género en unos de sus "ratos de ocio". Al morir Morris su inmediato sucesor literario tenía dieciocho años: Edward John Moreton Drax Plunkett, más conocido como Lord Dunsany (1878-1957). A él sigue gran número de autores entre los que se destacan E. R. Eddison (1878-1957) y Mervyn Peake (1911-1968).

¿Por qué no tuvo difusión este género entre nosotros? ¿Por qué no existe un correlativo en castellano? La respuesta creo que es simple: Cervantes y el Quijote dieron por tierra con Amadis y sus huestes, menos resistentes que los molinos de viento. Es posible que con la aparición de la obra de Peake podamos conocer lo mejor del género —incluso Tolkien—, quizá menor, pero que ha producido toda una generación de grandes prosistas.

[8] Obra citada.

[9] Contratapa al volumen III, edición Minotauro.

III

Veamos el argumento de los libros:

El hobbit. Los hobbits habitan la Comarca, tierra que se extienden al noroeste del Viejo Mundo y al oeste del Mar. "Son gente diminuta, más pequeña que los enanos; menos corpulenta y fornida, pero mucho más baja. La estatura es variable, entre los dos y los cuatro pies de nuestra medida (. . .) Vestían ropas de brillantes colores y preferían el amarillo y el verde; muy rara vez usaban zapatos, pues las plantas de los pies eran en ellos duras como el cuero, fuertes y flexibles, y los pies mismos estaban recubiertos de un espeso pelo rizado, muy parecido al pelo de las cabezas, de color castaño siempre."[10]

Bilbo Bolsón de Bolsón Cerrado, en la Comarca, es un hobbit típico que vive en su cueva en un costado de la colina, lujosa y cómodamente amueblada. "Un día llegó a la puerta de Bilbo el gran Mago, Gandalf el Gris, y con él trece enanos (. . .) Bilbo salió con ellos, del todo perplejo, en una mañana de abril del año 1341 de la cronología de la Comarca, a la busca del gran tesoro: el tesoro oculto de los Reyes Enanos de la Montaña."[11] La búsqueda es fructífera y al retorno Biblo encuenta un anillo poseedor de grandes poderes, entre ellos el de volver invisible a su portador. Gracias a él escapa de las oscuras minas subterráneas de los orcos, retornando a "Bolsón Cerrado el 22 de junio de su quincuagésimo segundo año (1342 CC), y nada digno de mención sucedió en la Comarca hasta que el señor Bolsón comenzó a preparar la celebración de su cumpleaños centésimodecimoprimero (1401 CC)"[12].

ESDLA I: La Comunidad del Anillo. Sesenta años luego del retorno de Bilbo, y al celebrar su cumpleaños, este personaje desaparece como héroe. Lo sucedy Frodo, un primo a quien adopta y hace heredero de todo, incluso del Anillo. Frodo, arrastrado por Gandalf —tal como antes Bilbo— parte en una oscura misión: alejar el Anillo de los poderes de Sauron, el Señor Oscuro, a quien perteneció originalmente. Parte en compañía de su criado Sam y sus amigos Merry y Pippin. Después de varias aventuras, en una de las cuales son salvados por Tom Bombadil, y luego de conocer a Trancos (Aragorn) llegan a Rivendel, a la casa de Elrond. Allí se reúne un Concilio donde se resuelve que la única posibilidad de derrotar a Sauron y al poder del mal, es destruir el Anillo arrojándolo al Fuego en el que fue forjado: la Montaña del Destino, en Morder, el País de la Sombra. Así se crea una Compañía de Nueve: Frodo, Sam, Pippin y Merry llevaron el Anillo a su destino final; los otros son: Aragorn, el descendiente de Isildur, mítico rey de Númedor; Legolas el elfo; Gimli el enano; Boromir de Gondor; y el inefable Gandalf. Siguen múltiples aventuras que incluyen la supuesta muerte de Gandalf en el reino subterráneo de Moria, y la muerte de Boromir en los límites del País Oscuro.

ESDLA II: Las dos torres. La Compañía se divide. A la muerte de Boromir, Merry y Pippin son hechos prisioneros por los orcos que los

---

[10] *ESDLA* I, pág. 10. Elijo esta versión y no la de *El hobito* —por otra parte de traducción desastrosa— para evitar problemas en la correlación de los términos.

[11] *ESDLA* I, pág. 23.

[12] *ESDLA* I, pág. 27-28.

llevan hacia los dominios de Saruman, otrora mago blanco, ahora secuaz de Sauron; en persecución de los captores parten Aragorn, Gimli y Legolas, en tanto que Frodo y Sam se dirigen solos a Mordor. A partir de aquí la historia sigue la técnica de dividir el relato en dos, cortándolo en los momentos decisivos y retomándolo en los momentos oportunos. Pippin y Merry, con la ayuda del *ent* Bárbol, y Aragorn y sus amigos, con la ayuda los Señores de la Marca de Rohan, destruyen el poder de Saruman. Frodo y Sam, ahora guiados por Sméagol-Gollum, el extraño ser dual a quien Bilbo robó el Anillo, se dirigen a Mordor llegando ante la Puerta Oscura. Allí resuelven penetrar por Cirith Ungol, un pasaje custodiado por un ser horrible llamado Ella-Laraña. Frodo es hecho prisioneros por los orcos guardianes y Sam, que ahora lleva el Anillo, intenta rescatarlo.

ESDLA III: El retorno del Rey. Gandalf —reaparecido—, Aragorn y los hombres de Gondor y de Rohan logran resistir el sitio de Minas Tirith y juntando sus pocos pero heroicos efectivos se dirigen a atacar a Sauron en su propio campo, Mordor, para distraer la atención de éste del Anillo y de Frodo, su portador. Frodo, con la ayuda de Sam, logra arrojar el Anillo al Fuego, y las huestes del bien triunfan. En la última parte Frodo y sus amigos vuelven a la Comarca y deben deshacer todos los entuertos provocados por los agentes del Señor Oscuro. Y así, colorín colorado, la historia ha terminado.

IV

Lo que en un principio había resultado una historia para jóvenes —*El hobbit*— se troca en una aventura épica en ESDLA, lo cual obliga a Tolkien a cambiar el carácter de muchos de los personajes. El más notable es Gandalf que de "un viejecito con un sombrero azul puntiagudo, larga capa gris, una bufanda plateada sobre la que caía hasta más abajo de la cintura una larga barba blanca. . ."[13], pasa a ser el Caballero Blanco: "echó atrás la capa gris, arrojó a un lado el sombrero y saltó sobre la grupa del caballo. No llevaba yelmo ni cota de malla. Los cabellos de nieve le flotaban al viento, y las blancas vestiduras resplandecieron al sol con un brillo enceguecedor".[14] El proceso de Bilbo no admitía cambios, el temeroso hobbit es cambiado por Frodo, humilde pero valiente, quien como moderno Cristo debe cargar el Anillo-Cruz sobre sus "espaldas" asumiendo las culpas de toda la Humanidad. Dentro de la concepción cristiana de Tolkien el hombre tiene una naturaleza dual producto del pecado original y no ha sido totalmente castigado, sino que lleva en sí la chispa divina. Sauron y Gandolf representan los dos polos: las fuerzas del mal que residen en todos nosotros y las virtudes que se oponen y conducen al alma al triunfo final.

Los héroes son perfectos, las mujeres reinas, y los malos totalmente diabólicos (excepto quizás el patético Gollum). En realidad todos ellos son arquetípicos, representan al Heroe, al Enemigo, a la Dama, el Anillo, etc. Parecen escapados de las descripciones que hace Jung en el relato de sus visiones oníricas.[15]

El personaje simbólico por excelencia es Sméagol-Gollum, el extraño

---

[13] *El hobito*, pág. 11.

[14] *ESDLA* II, pág. 171.

[15] Carl G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, New York, 1963, pág. 177-8

ser a quien la posesión del Anillo ha escindido casi por completo, una parte buena y otra mala: "—Sí, sí, ayudar al amo: el amo del Tesoro. Pero si nosotros fuéramos el amo, podríamos ayudarnos a nosotros mismos, sí, y a la vez cumplir las promesas".[16] Es la representación del Hombre Caído, vencido por el poder de la maldad, y como tal deberá desaparecer con el Anillo, como imagen de las fuerzas purificadoras que harán de Frodo un ser *completo*. Frodo, que representa la fuerza de los débiles, debe seguir la senda del Calvario, eludir las trampas de la Tentación representadas por el Anillo. Deberá perder uno de sus dedos, tal como Saurón, revertiendo así la idea original: la Pérdida provocó la Caída, la Entrega traerá el Resurgimiento.

Toda la historia secundaria —o más bien complementaria— de la epopeya del hobbit es el resultado de la afición de Tolkien por los lenguajes. Es así que crea primero uno, con su gramática y sus etimologías: el *quenya*, idioma de los elfos, derivado de uno más arcaico, el *eldarin* y con una lengua hermana, el *sindarin*. El primero es una derivación del finlandés, en tanto que el último proviene del galés. Así comenzó a crear la obra gigante: como un intento de dar estructura y marco adecuado a las lenguas imaginarias. De este modo engendró un mundo particular, la Tierra Media[1] y sus personajes: hobbits, elfos, enanos, trolls, orcos, ents, etc.

De todos ellos los personajes más imaginativos y elaborados son Tom Bombadil, el Antiguo ("El Antiguo, eso es lo que soy. Prestad atención, amigos míos: Tom estaba aquí antes que el río y los árboles. Tom recuerda la primera gota de lluvia y la primera bellota. Abrió senderos antes que la Gente Grande, y vio llegar a la Gente Pequeña. Estaba aquí antes que los Reyes y las tumbas y los Tumularios. Cuando los Elfos fueron hacia el oeste, Tom ya estaba aquí, antes que los mares se replegaran. Conoció la oscuridad bajo las estrellas antes que apareciera el miedo, antes que el Señor Oscuro viniera de Afuera.")[18], y Bárbol, el ent, con su peculiar lenguaje, con sus graciosos *hm, hm, hm.*

Ahora bien, como género literario en particular, *ESDLA* en especial y el *fantasy* en general tienen amantes y detractores. Confieso que cuando leí la obra hace ya bastantes años, ésta me fascinó; no pude volver a recrear esa sensación ahora. Es cierto (y a eso volveré luego) que gran parte de la culpa se debe a la traducción, pero no menos cierto es que el esfuerzo por "suspender la incredulidad" es demasiado grande: toda la obra; peca de ingenuidad. Brian Aldiss, posiblemente el más importante crítico de ciencia-ficción, dice: "...(En *ESDLA*) todos los héroes son buenos y el mal externo y derrotado... algo que todos sabemos que no ocurre en la vida real, pues el mal está dentro de nosotros mismos".[19] Allí quizá reside la falla máxima del género —quizá de no todo él—, en su enfoque primario de la realidad. Este libro se lee casi como una droga que nos puede apasionar y entretener por mucho tiempo: es una de las obras de evasión más perfecta que se haya escrito.

Pero todo no queda allí: Tolkien es uno de los estilistas más notables que han producido las letras inglesas. Al lado de parafernalias del género tales como: "Pero el Enemigo obtuvo la victoria y Barahir murió, y Beren, escapando de grave peligro, franqueó las Montañas del Terror, y

---

16 *ESDLA* II, pág. 331.

17 Antiguo nombre noruego para la Tierra. La historia no pasa en un planeta remoto o en un mundo paralelo sino en un pasado protohistórico.

18 *ESDLA* I, pág. 191.

19 En *Billion Year Spree*. New York, 1973, pág. 266.

pasó al reino oculto de Thingol en la floresta de Neldoreth. Allí descubrió a Lúthien, que cantaba y bailaba en un claro junto a Esgalduin, el río encantado; y la llamó Tinúviel, es decir Ruiseñor en lengua antigua."[20]; nos encontramos con escenas plenas de belleza y sugestión como ésta: "Mientras se iba durmiendo lentamente, Pippin tuvo una impresión extraña: él y Gandalf, inmóviles como piedras, montaban la estatua de un caballo al galope, en tanto el mundo huía debajo con rugido de viento".[21]

En general notamos que la mente racional cristiana de Tolkien produce en el texto una *disminución* de lo mágico, una especie de *humanización* o *groserización* de los seres de las fábulas. La magia esgrimida por Gandalf es casi científica: una varita que a veces funciona como una linterna incandescente (véase el episodio de Moria), en tanto que el *palantir* de Saruman no es más que una especie de televisor sofisticado. De igual manera los elfos, enanos, y otros seres de las fábulas cobran vida física, escapando a las formas de la imaginación —mucho más ricas— y penetrando en el terreno de lo protohistórico. Toda esta disminución, esta humanización no va munida de un nivel humorístico, satírico, sino que el relato es tomado en serio, *demasiado* en serio, destruyendo mucho de su efecto. Si bien esa es una de las premisas que enarbola Tolkien en su teoría sobre el "cuento de hadas", no es *esta* realidad la buscada, sino otra más sutil, la que haría aumentar el caudal de fantasía y de magia en forma *verosímil* para el lector, y no con una explicación seudocientífica (abierta o encubierta).

V

Para que una traducción sea perfecta —si esto es posible— es necesario que se unan dos factores esenciales: el conocimiento de un idioma (en este caso el inglés) con una sensibilidad afín al autor. En el caso de *ESDLA* no ha sucedido así. El señor Luis Domenech equivocó la traducción de cabo a rabo. El inglés límpido y elegante de Tolkien se transforma en un castellano engolado que destruye la mayor parte del efecto poético del texto.

Cuando un traductor encara la versión de un libro como éste se ve enfrentado al problema —entre muchos otros— de los nombres: ¿los intenta traducir o no? El método más fácil es no hacerlo, esto es verdad, pero cuando se lo hace es necesario ser *coherente*, y este traductor *no* lo es. Si el "hobito" de la versión de Fabril era indigerible, no menos lo es Bilbo Bolsón de Bolsón Cerrado, por Bilbo (o Frodo luego) Baggins de Bag End, sobre todo por las acepciones peyorativas que tiene la palabra "bolsón" entre nosotros. Veamos qué hace con los otros nombres de hobbits: "Había muchos de los Bolsón y de los Boffin, también de los Tuk y los Brandigamo; varios de los Cavada, parientes de la abuela de Bilbo Bolsón, y varios Redondo, relacionados con el abuelo Tuk; y una selección de los Bolger, Ciñatiesa, Corneta, Ganapié, Madriguera, Tallabuena y Tejonera (...) No se olvidó de los Secovilla-Bolsón. Estaban presentes Otho y su esposa Lobelia..."[22] *(There were many Gabinses and Boffins, and also many Tooks and Brandybucks; there were various GRUBBS (relations of Bilbo'grandma-*

---

20 *ESDLA* I, pág. 279. (Fragmento elegido al azar.)

21 *ESDLA* II, pág. 284.

22 *ESDLA* I, pág. 46.

ther) and various Chubbs (conexion of his Took grandfather); and a selection of Burrowses, Bolgers, Bracegirdles, Brockhouses, Goodbodies, Hornblowers and Proudfoots (...) The Sackville-Bagginses were not forgotten...)[23] Entonces: *Bagginses* x Bolsón; *Voffin* x ... ajá, no lo tradujo; *Tooks* x Tuk (por fonética); *Grubbs* x Cavada; *Chubbs* x Redondo (¿por qué no por Rechoncho?); de allí en adelante cambia el orden (¡ah, la coherencia!): *Bolgers* x *no lo tradujo (y van dos); Ciñatiesa* x Bracegirdles (¡aj!); Corneta x *Hornblowers* (muy creativo, ¿no?); Ganapié x *Proudfoots*; Madriguera x *Burrowses*; Tallabuena x *Goodbodies* (¡!); Tejonera x *Bruckhouses*. Y lo peor de todo: Sacovilla-Bolsón x *Sackville-Bagginses*. Después de eso no nos asombra nada: los *Rangers* se convierten en Montaraces, el insecto gigante *Sehlob* en Ella-Laraña —cito un poco al azar—; *Crickhollow* en Cricava; la posada *Pracing Pony* del bueno de *Barliman Butterbur* pasa a ser el Poney Pisador de un señor Cebadilla Mantecona; etc., etc.

Otros defectos notables son: a) el uso abusivo de las mayúsculas, sobre todo en los gentilicios, y b) la traducción de los poemas-canciones.

Este último es casi mortal: Tolkien era un excelente poeta y no olvidemos que los poemas fueron editados por separado y en algunos casos con música (Véase I). Lo menos que puede decirse de la traducción es que no mantiene el *mínimo* nivel poético. No tiene rima, ni ritmo, ni siquiera poesía. Se transforman en un elemento molesto al que uno se acostumbra a saltar durante la lectura. Veamos una de las "traducciones":

"El camino sigue y sigue / desde la puerta / El camino ha ido muy lejos, / y si es posible he de seguirlo / recorriéndolo con pie fatigado / hasta llegar a un camino más ancho / donde se encuentran senderos y cursos. / ¿Y de ahí adónde iré? No podría decirlo."[24] *(The Road goes ever on and on / Down from the door where it began. / Now far ahead the Road has gone, / And I must follow, if I can, / Pursuing it with weary feet, / Until it joins some larger way, / Where many paths and errands meet. / And whiter then? I cannot say.)*[25]

Las diferencias son notables, aún para quien no conozca el inglés en demasía. Y así podría seguir citando párrafos poéticos arruinados, sobre todo en la parte de Tom Bombadil —que por otra parte se salvó de ser bautizado Tom Explosióndil de pura casualidad—, cuyo personaje se debilita bastante con la limitación de sus canciones.

En general la traducción mejora en los volúmenes II y III, con la inclusión de la excelente traductora Matilde Horne; pero lamentablemente siguen primando los criterios del volumen I. Algunos críticos españoles han informado que el volumen II está mejor traducido que el I y el III. Creo que los volumens II y III tienen nivel parejo; la diferencia consiste en que el volumen III es el más flojo de la trilogía, sobre todo en el Libro Sexto, innecesario relato del retorno de los hobbits a la Comarca cuando la historia ya había terminado. Lo más molesto es el cambio de Merry y Pippin, que de modestos hobbits se transforman en insoportables caballeros hacedores de hazañas. Sólo rescatamos la figura de Sam, el esforzado Sanchopanza de la historia, único personaje creíble de la trilogía.

---

[23] Vol. I, edición Ballantine, 1965, pág. 52.

[24] *ESDLA* I, pág. 110.

[25] Vol. I, edición Ballantine, 1965, pág. 110.

IV

Resumen: una obra realmente elaborada, magistralmente escrita, debilitada por una traducción incorrecta, que incurre en todas las trampas del género. Con *ESDLA* no hay término medio: o gusta o se lo aborrece. No creo que el buen cura del Quijote, quien perdonó a Amadís, hubiera hecho lo mismo con este libro. El horrible fondo verde de las tapas de los volúmenes I y II hace casi pasar inadevertido los hermosos dibujos de Tolkien, cosa que no sucede en el volumen III, de elegante tapa negra, impreso en Barcelona.

Giancarlo Puppo: ARTE ARGENTINO ANTES *(Hualfin-Edicolor, Buenos Aires, 200 pág.)*

por Mario Ferdman

Esta obra de arqueología argentina precolombina ha sido realizada en una excelente impresión con textos en español e inglés y notables fotografías de las piezas que ilustran el período de investigación que se extiende desde el año 500 A.C. hasta el 400 D.C.

El lector no especializado parte del preconcepto de la arqueología entrevista como árida ciencia de acumulación de cacharros más o menos parecidos, pero desde el prólogo de Alberto Rex González comienza a comunicarse con los hombres que hace 2500 años poblaron nuestro territorio y que aparte de vivir necesitaron dejar un testimonio. Entonces el lector revisa sus ideas y la arqueología demuestra su cálido oficio de relatora.

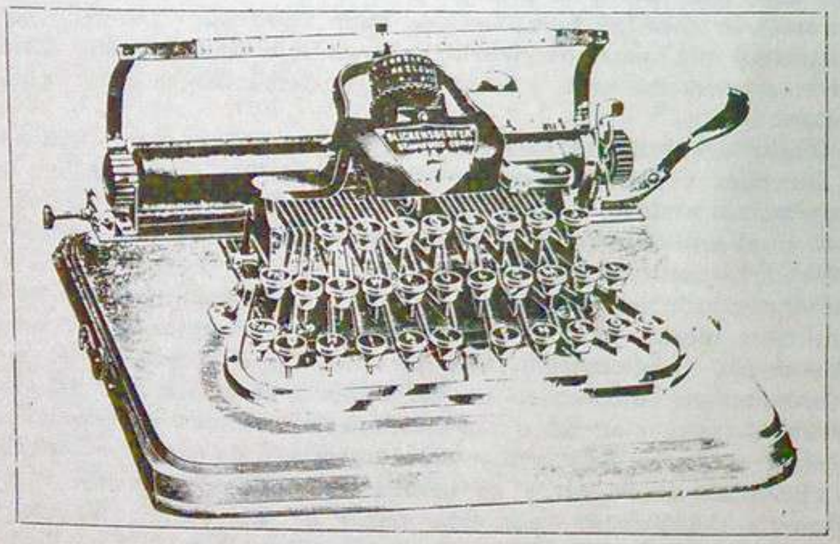
Desde la cultura de Tafí cuyos menhires excavados en 1960 por A. R. González y Núñez Requeiro aún se conservan en Tucumán y la de Alamito, sus vecinos, a los que el autor considera los artistas de más alto nivel en el arte de tallar la piedra en Argentina, se llega a alrededores del 1400 D.C. con culturas como Santa María y Yocavil en los valles calchaquíes. Ilustrando el período Tafí-Alamito se reproducen cinco excelentes piezas del arte pre-hispánico que corresponden a una serie denominada "suplicantes", sobre las que Puppo afirma que no existen precedentes en América en lo que respecta al tratamiento del espacio vinculándolas más adelante con corrientes abstractas y exponentes como Lipchitz y Moore. Se reconoce en el transcurrir de páginas no solamente la idoneidad de Puppo y su poesía sino fundamentalmente la tierna búsqueda del hombre que está detrás de sus obras contando para siempre sus pesares y alegrías como un arquero que lanza sus flechas al futuro. Menhires, vasos rituales, el acto sexual —única pieza argentina que lo muestra— el alumbramiento, la maldad de la Aguada, el vaso de la Ciénaga, adornado con un mono cuyo cuerpo emerge del plano para convertirse en asa, en una conjunción de funcionalismo y creación realmente emocionante porque sólo la necesidad de incorporar belleza puede justificar tal alarde, van siendo presentados con delectación por Giancarlo Puppo, quien no precisa de la sugerencia de elusivos visitantes galácticos para interpretar este viaje hacia los orígenes.

Refiriéndose a la escasa difusión del arte precolombino, Alberto Rex González considera entre otras razones a "la idea peyorativa que a menudo existe entre nosotros respecto del indio y las culturas autócto-

nas, herencia indudable de un juicio de valor nacido en la conquista y prolongado en el tiempo por falta de conocimientos y arraigo americano". Oportuna reflexión que apunta a la necesidad de analizar con pasión las distintas vertientes y expresiones de la cultura nacional como paso ineluctable para una natural integración universal.

Puppo lo expresa con vigor: "...destrucción de un mito... que Argentina no tiene arte antes de la conquista... Es prioritario lograr una conciencia de pasado, de un pasado que nos es propio y que no depende sino esporádicamente de otras culturas... una continuidad cultural, una herencia coherente."

Propuesta fundamental para una nación de polifacéticas inmigraciones que no ha aprendido todavía a celebrar orgullosamente su identidad entendiendo que, cuando se trata del propio país, antes que caer en la humildad es preferible correr el riesgo de la soberbia.



BIBLIOSINTESIS

por Francisco Herrera

Manuel Vázquez Montalbán: LOS MARES DEL SUR *(Planeta, Barcelona, 290 pág.)*

El autor de esta novela (ganadora, en 1979, del premio que lleva el nombre de la editorial, el más importante de España) ya había publicado cuatro dentro del mismo género: *Recordando a Dardé* (1970), *Yo maté a Kennedy* (1972), *Tatuaje* (1975) y *La soledad del manager* (1978). Tiene, también, antecedentes importantes como ensayista, poeta, periodista y dirigente político; integra el comité central del PSUC.

El pretexto de la historia es un delito sin aclarar: un millonario con inquietudes culturales aparece asesinado a navajazos en un suburbio de Barcelona, cuando se lo suponía de viaje por la Polinesia repitiendo la ruta de Gauguin, en una especie de búsqueda de sí mismo. A partir de un escueto verso encontrado en los bolsillos del cadáver *(più nessuno mi porterà nel sud)*, un detective privado contratado por los socios y la esposa de la víctima consigue desenredar una embrollada madeja de intereses y pasiones que conduce, con clásica puntualidad, a la solución del misterio. Pero lo policial, en el libro, no va más allá de lo anecdótico; lo que interesa de él es la convincente construcción de personajes —tanto principales como secundarios— y el colorido retrato de distintas clases sociales y ambientes contrastantes. De paso, permite el atisbo de algunas particularidades de la España postfranquista: la politización acelerada, el publicitado y, en definitiva, inocente destape, la desorientación padecida por sectores de la clase alta.

El estilo narrativo es directo y sin estridencias, aunque salpicado aquí y allá con irónicos homenajes a la novela negra norteamericana como el siguiente: "Tenía aspecto de croupier de un ferry-boat del Mississippi venido a menos por una úlcera de estómago". Entre los aciertos de lenguaje se puede computar la naturalidad de unos diálogos fluidos y verosímiles y la ausencia de los exasperantes regionalismos (parné, golfo, tío, chaval, calderilla, etc.) con los que muchos españoles hacen lo posible para balcanizar el idioma; el castellano de Vázquez Montalbán es ampliamente inteligible. Lo que no le impide ejercer un legítimo catalanismo en descripciones de tipos y lugares barceloneses en las que brilla el ingenio, aún en toques fugaces como éste: "La voz del marqués de Munt

era hermosa, como la de un actor radiofónico catalán que trata continuamente de disimular su acento y logra una pronunciación castellana fuera de este mundo".
Los mares del sur es una novela digna, entretenida, con bien logrados toques de humor y un trasfondo de tristeza, quizá sin grandes pretensiones pero no desconectada de algunos de los problemas de nuestro tiempo.

Oscar Steimberg: MAJESTAD, ETC. *(Tierra baldía, Buenos Aires, 68 pág.)*

Autor de *Cuerpo sin armazón,* (relatos, 1970) y numerosos trabajos sobre publicidad, historietas, semiótica, lingüística y teoría comunicacional, Steimberg integra –junto a Juan Carlos Indart, Oscar Traversa y Eliseo Verón– el Comité Editorial de la revista *Lenguajes. Majestad, etc.* es un largo poema que, segun la solapa, "ensaya una posición ante el poder". Una ilustración de tapa en que el rey de la baraja española blande el garrote pero a la vez, en significativa angurria monopolista, exhibe el oro, la copa y la espada, ya preanuncia que esa posición no será aquiescente. Lo cual se confirma luego en un discurso poético que interpela a una Majestad, un Kulak, un Doctor, un Jefe y un General desde una estrictez que rechaza la facilidad de figuras y metáforas y propone, en cambio, un código más cifrado y prosaísta de sobreentendidos, gags, ironías, alusiones, elusiones y brillos intelectuales casi lúdicos. Este distanciamiento tras una parafernalia de máscaras y pudores apenas logra velar, sin embargo, los sentimientos del poeta ante las consecuencias del poder: subdesarrollo, frustración, estupidez, una "tierra baldía" en la que reírse por no llorar puede ser asumido como lo único inteligente.

Escribiré con voces del común / –Cae tú, bien, en neologismos que harán hablar al Adoquín acariciado por el Barrio– y me arrastraré, grupa al sol, a borrar las huellas alunadas de tu paso. / Claro, el fin, me desdirá el quehacer del Contestador: / no diré que he tocado el fondo vergonzoso de mi decoración / (volutas, fino / análisis excrementicio del arte), / ni que he hollado, huella, el caminito de los versos de mi país: / de mañana, cuando hace / caca el pajarito, / saldré con mi cuenco de maderas de barril a levantar la cosecha de arvejillas de tu voz.

Erich Fromm: ¿TENER O SER? *(Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 200 pág.)*

En *El miedo a la libertad* y *El arte de amar,* Fromm demostró su excepcional capacidad para la reflexión interdisciplinaria al aportar conceptos del psicoanálisis –de cuya corriente culturalista fue el máximo expositor– al estudio de cuestiones filosóficas, sociológicas, históricas, religiosas y políticas. Desde una perspectiva liberal y humanista, se preocupó especialmente por temas como la libertad, la alienación y la crisis de la sociedad contemporánea.

La tesis de esta obra –cuya edición norteamericana apareció en 1976– es la de que *tener* y *ser* constituyen dos modos básicos y antagónicos de existencia, el primero de los cuales tiene que ver con la parte más regresiva y enferma de una cultura y, la segunda, con todo lo contrario. Esta polaridad implicaría diferentes tipos de orientación ante el yo y ante la vida, dos estructuras caracterológicas cuyo predominio determinaría los rasgos dominantes de la personalidad. A partir de allí, buena parte del trabajo rastrea el predominio de *ser* y *tener* en la experiencia cotidiana, el Antiguo y el Nuevo Testamento, los escritos del Maestro Eckhart, Oriente y Occidente y diversos aspectos de la estructura social. Sin necesidad de exagerar, dramatiza la urgencia de rectificar el rumbo de esta última, "porque por primera vez en la historia, vivir correctamente ya no es sólo una demanda ético religiosa; la supervivencia física de la especie depende de un cambio radical del corazón humano. Como Marcuse, Adorno, Kahler y los pensadores del grupo de Frankfurt, Fromm parece más lúcido en el diagnóstico de una sociedad enferma que en la terapéutica que propone; su rigor para plantear los problemas del presente y del futuro inmediato se resiente de cierto utopismo al llegar al capítulo de las soluciones.

Isidoro Blaisten: DUBLIN AL SUR *(El Cid, Buenos Aires, 200 pág.)*

Pese a que publica con parsimonia (o, lo que es más probable, gracias a eso), la reputación de Blaisten como narrador es sólida y merecida. Este libro reúne doce cuentos; los nueve primeros son una selección de sus títulos anteriores (*La felicidad,* Editorial Galerna, 1969, *La salvación,* Centro Editor, 1971, y *El mago,* Ediciones del Sol, 1974) y los restantes se publicaron en diarios o revistas. El autor reconstruye la realidad con una óptica hiperrealista que, distorsionándola, la complementa y enriquece. La libertad con que su discurso narrativo combina lo real con lo fantástico o lo simbólico constituye uno de sus mayores atractivos. Otros son un tono coloquial entrador y cómplice, un buen manejo de la ironía y el humor, un sentimentalismo muy porteño y contenido que, desde su meridiano barrial de San Juan y Boedo, puede aspirar, en sus mejores momentos, a una universalidad razonable.

Queridos radioescuchas: la antipatria nos cambió la madre por el padre. ¿Cómo es posible que tengamos que cantar: "pobre mi padre querido, cuántos disgustos le daba? " ¿Como es posible que tengamos que decir: "padre, no hay cariño más sublime ni más hondo para mí? " Cómo es posible, me pregunto iracundo. Entre la fragancia de las madreselvas que se abren en la noche del suburbio, el hijo disoluto corre tras de su amada mientras su padrecito bueno lava que te lava junto al piletón, limpia el poto de su hermanito, atiende al cartero, clasifica las hojas de laurel para el risoto, la madre regresa borracha, después de una noche de parranda y copetines, mientras el pobre padre plancha que te plancha con la espalda doblada, y regresa silbando para colmo y el pobre padre le pide: "No silbes Lisandra, ¿no ves que silbando me rompés el alma? " Pero la madre calavera nada, y pide más plata y el padre no tiene y con voz aguardentosa habla del siguiente modo: "Chupá la trenza, cafiolo divertido! " Y el pobre padrecito chupa que te chupa la amarga trenza con sabor a mate amargo.

José Luis de Imaz: UNA ESTRATEGIA DE PROMOCION HUMANA *(Sudamericana, Buenos Aires, 224 pág.)*

Formado al influjo de Pearsons y Germani, en libros como *Los que mandan* y *Promediados los cuarenta* Imaz gozó de una difusión más vasta que la proveniente del público lector de sociología; el primero, sobre todo, figuró en las listas de *best-sellers* de 1965.

Este último libro suyo es quizá más especializado que aquellos. Se trata de un estudio de la marginalidad en la Argentina hecho con rigor metodológico, aporte de estadísticas y, como colofón, una coherente propuesta para reducirla. Está avalado, además, por un trabajo de campo que tuvo que haber proporcionado un contacto especialmente esclarecedor de la realidad descripta: el autor recorrió durante años algunas de las áreas consideradas entre las más marginales del país, desde Río Turbio hasta las misiones de la Iglesia Anglicana en el Chaco Salteño.

Por comodidad expositiva empleamos en este trabajo los vocablos "marginales" y "hundidos" como si fueran sinónimos. No es así: todos los marginales están hundidos; muchos hundidos urbanos no tendrán por qué resultar marginados. Los "hundidos" son la especie, los marginados el género. Y si nuestra vocación salvadora se dirige hacia los hundidos en general, las presentes exigencias analíticas se apean ante los umbrales de la marginalidad. (...) El "marginal" absoluto, al menos en la Argentina, es una entelequia. Hay, en cambio, personas que estarían marginadas según cambiantes y variadas dimensiones de su personalidad. Y es sólo la suma de esas dimensiones la que los hace más o menos marginados.

Odön von Horvath: LA ERA DEL PEZ *(Pomaire, Barcelona, 190 pág.)*

Von Horvath murió a los treinta y seis años mientras paseaba, aplastado por un castaño derribado por el viento. Su obra es escasa: aparte de la novela que comentamos —cuya primera edición apareció en Amsterdam en 1937— publicó otra titulada *Un niño de nuestro tiempo* y unas obras teatrales. Pese a que no tuvo tiempo de ser más que eso que se denomina, ambiguamente, una promesa, suscitó juicios encomiásticos: para Franz Werfel, "...como ningún otro escritor, nació para agregarle a la literatura la gran Demonología de la Clase Media". Y para Stefan Zweig "*La era del pez*" es, quizás, el cuadro más realista que se ha escrito sobre la generacion que creció entre ambas guerras mundiales".

Aunque tales opiniones parecen exageradas, esta novela recrea con eficacia el turbio clima moral de tensiones y sospechas de Alemania en los primeros años del nazismo; acaso sea uno de los méritos del autor el haberlo hecho mientras las cosas que señala estaban sucediendo. Escrita en primera persona, el punto de vista es el de un maestro de escuela enfrentado al conformismo y la indiferencia de los alumnos y a la hostilidad de los padres. El tono del discurso elude todo énfasis, y recuerda, un poco, la serena y austera "objetividad" con que Kafka iluminaba los aspectos absurdos de la realidad cotidiana.

La era del pez parece proponer demitificaciones diversas, pero acaso la más interesante de ellas —por ser la menos frecuente— sea la de poner en duda la inocencia de la infancia. Antes de la difusión masiva de

Freud y de *El señor de las moscas*, de William Golding, von Horvath se atrevió a cifrar en el microcosmos de un grupo de niños la metáfora inquietante de una sociedad carnívora, de la que la piedad y el amor suelen quedar excluidos.

Ernesto Pérez: ILUMINACION DEL INSTANTE *(Caldén, Buenos Aires, 64 pág.)*

El *Grupo Cero* fue fundado en Buenos Aires, hace más o menos una década, por el psicoanalista Miguel Menassa, quien lideró a colegas especialmente proclives a la literatura y la plástica. Editó revistas en las que coexistieron la poesía, dibujos y grabados, trabajos teóricos orientados en Lacan y la topología y otros de creación (vanguardistas y experimentales) para los que, dada su clasificación azarosa, el estructuralismo propone el nombre de "textos". Entre los libros que produjeron, se destacan *Territorio liberado* (novela de Sergio Larriera), *Jugar con fuego* (novela de Federico Schmied), *Psicología animal y arte* (ensayo de Miguel Menassa), *Iguanas* (poemas de Jorge Alemán), *Afrotiki* (poemas de María Chévez) y *Narciso* (poemas de Willy Bristow).

Ernesto Pérez fue uno de los primeros integrantes de este grupo, disuelto desde que la mayoría de sus miembros emigró a España. En su reciente libro de poemas, demuestra cierta fidelidad a lo que constituyó una parte de la mística grupal: una exaltación del deseo de inspiración lacaniana y un hedonismo agónico vinculable a Deleuze. Pero ambos elementos están funcionalmente bien articulados y no gravitan como una hipoteca ideológica sobre el discurso poético, libre, por suerte, de la retórica psicoanalítica que empañaba —por ejemplo— a *Narciso*, de Willy Bristow.

Dedicado "a todos aquellos que me marcaron con su locura", los versos de *Iluminación del instante* impresionan como frescos y ajenos a todo intelectualismo, de una voluntaria elementalidad y apoyados más en la transparencia de la palabra que en la persecución de su rigor. En este sentido, hacen pensar en la libertad fluyente y espontánea que propiciaban los primeros surrealistas partidarios de la escritura automática.

Las ilustraciones de José Luis Poy y algunos detalles de la diagramación interior —unas escuetas frases caladas en blanco sobre fondo negro, el grabado de la dedicatoria reproduciendo la letra manuscrita— destacan la unidad de fondo y forma y hasta qué punto un libro resulta, también, un objeto más eficaz cuando es bello.

LOBOS FRENTE A LA LUNA

Bebió / toda la sangre / de la luna / en una noche / Perdió la razón / transformó su piel / se encerró treinta años en los bosques / Solo / entre lobos / Comprendió / de la violencia / de sus ojos / de los incendios / del verano / Conoció al Dios / del roble / a los demonios / de las sombras / supo de la fugacidad / del instante / de la permanencia / en la ilusión.

Osvaldo Pellettieri y otros: TESTIMONIOS CULTURALES ARGENTINOS: LA DECADA DEL 10 *(Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 352 pág.)*

Los años que van entre 1910 y 1920 marcan no sólo el cenit de la prosperidad económica del país, sino la culminación del proyecto global con que la generación del 80 trató de modelarlo. Este importante período es inventariado por un equipo dirigido por Osvaldo Pellettieri —licenciado en letras y colaborador de diversos diarios y revistas de Buenos Aires— mediante la productiva técnica del collage. Ensamblando testimonios de periódicos y revistas de la época, autobiografías, ensayos y trozos de ficción, se ha logrado un interesante film sobre un sector fundamental de nuestro pasado en el que lo más importante es la selección y el montaje, hechos, en general, con buen criterio. Pero el resultado habría sido aún mejor si el material hubiese sido ilustrado (¿por qué el Archivo Gráfico de la Nación es un venero de tesoros sin explotar?) y los testimonios, más polémicos entre sí.

Henry de Montherlant: LOS BESTIARIOS *(Alianza, Madrid, 254 págs.)*

Como Gide, Céline o Giono, Henry de Montherlant (1896-1972) se contó entre los escritores franceses de primera línea que perdieron lectores por su actitud complaciente ante la ocupación alemana; mucho más que ellos, fue el paradigma del intelectual reaccionario. Aunque se lo considera por sobre todo un hombre de teatro, sus novelas *Le songe* (1922), *Olympiques* (1924) y *Los bestiarios* (1926) revelan por qué se lo consideró "el último de los clásicos", un estilista consumado y un artista brillante. En esta edición de *Los bestiarios* tales virtudes resplandecen gracias a la traducción de Pedro Salinas. El libro es no sólo una exaltación de la tauromaquia en sus aspectos pintorescos sino, a través de ella, un elogio de la acción, la audacia y el peligro como un modelo de vida basados en la virilidad y el honor. La sombra de Hemingway —el obligado referente de esta mitología— se acentúa cuando uno se entera de que el autor sintió siempre un amor especial por España y, en 1925, pasó varios meses en Andalucía aprendiendo el arte del toreo.

Y he aquí que poco a poco la lucha cambiaba de aspecto, dejaba de ser entrechocada y dramática. Como en todo arte, por fin la maestría engendraba la sencillez. Los pases rituales fueron ya más pausados y majestuosos, parecían fáciles, como actos ejecutados en sueños, dotados de la nobleza y la libertad sobrehumanas que tienen los movimientos en las películas tomadas en cámara lenta. Todos vieron que en el centro de la arena estaba actuando un poder soberano, el único poder capaz de ese desprendimiento matizado casi de desdén: todos vieron la soberanía del hombre. Ya no era un combate, era un encantamiento religioso que se elevaba de aquellos puros ademanes, más hermosos que los del amor, de esos que doman, con el toro, hasta a los más groseros espectadores, sacándoles las lágrimas a los ojos. Y el que los iba dibujando, elevado sobre la tierra como los místicos por una extraordinaria dicha espiritual y corporal, se sentía vivir uno de esos altos minutos liberados de todo, en que se nos aparece una cosa perfectamente lograda, que sacamos de nosotros mismos, y a la que bautizamos con el nombre de Dios.

Joseph Heller: TAN BUENO COMO EL ORO *(Emecé, Buenos Aires, 416 pág.)*

La literatura judía norteamericana tiene una subespecie caracterizada por un tono irónico, liberal, a menudo neoyorquino, en la que el humor es un elemento fundamental y los ambientes y personajes, casi siempre intelectuales, por momentos se acercan al mundo de Woodie Allen. Este sector —ajeno al sentido trágico y al trascendentalismo de Bellow o Malamud— incluye, entre otros, a Philip Roth *(El lamento de Portnoy)*, J. P. Donleavy *(Cuento de hadas en Nueva York)*, David Kaufelt *(Seis meses con una mujer de cierta edad)*, y James Kirkwood *(Posdata: tu gato está muerto)*. Joseph Heller —quien había escrito *Trampa veintidos* y *Algo ha pasado*—, es otro de sus integrantes.

Tan bueno como el oro, su última novela, satiriza con gracia a la familia (por una vez el blanco principal es el padre, y no la *idishe mame*), al entorno enquistado en la Casa Blanca, a los docentes universitarios, a los escritores y editores pero, sobre todo, a los mismos judíos. En especial a aquellos que, como el protagonista, se debaten entre la cultura tradicional de sus orígenes y cualquier atajo capaz de garantizarles el éxito en las más altas esferas del poder.

—Eh, triunfador —le gritaba por teléfono su padre, y Gold se encogía inmediatamente—. Vi que volvieron a mencionarte en "Playboy". Pero ese tipo no te aprecia mucho, ¿verdad?
—¿Por qué? —Gold estaba irritado. —Escribió elogios muy amables.
—Sí, los escribió —decía su padre—. Pero yo sé leer entre líneas.

Roberto Juarroz: POESIA Y CREACION (DIALOGOS CON GUILLERMO BOIDO). *Carlos Lohlé, Buenos Aires, 176 pág.)*

El autor de *Poesía vertical* —un título en el que, con supresiones y agregados, edición tras edición se viene recogiendo toda su obra—, nació en la Provincia de Buenos Aires en 1925. Entre 1958 y 1965 dirigió la revista *Poesía = Poesía*, que dio a conocer importantes poetas extranjeros contemporáneos, a menudo traducidos por él mismo. Este libro de diálogos con Boido me confirma la sospecha de que el reportaje —pese a su origen periodístico— es una especie literaria naciente; sorprende advertir hasta qué punto, cuando las preguntas son inteligentes, las respuestas tienen posibilidades de serlo. Dividido en capítulos en los que se exploran las relaciones de la poesía con la creación, el poeta, la literatura, la sociedad y la realidad, el texto proporcionará un estimulante placer intelectual incluso a quienes no son lectores habituales del género a que está destinado. Ello es así porque la poesía, en él, está concebida como una concepción del mundo, un modo de vida y una vía acceso a los intereses más trascendentes de hombre.

Julio Ardiles Gray: COMO UNA SOMBRA CADA TARDE *(Corregidor, Buenos Aires, 176 pág.)*.

Periodista, poeta, cuentista y autor teatral, el autor ocupa un lugar digno en nuestra literatura principalmente por la saga que se cierra con ésta su última novela. El ciclo, que narra con ajustada poeticidad y alta tensión dramática la vida de Santiago Renn, se inició en 1948 con *Los amigos lejanos* —ganadora del Primer Premio en el Concurso de Autores Noveles de la SADE— y transcurrió a través de *Los médanos ciegos, Las puertas del paraíso, La grieta* y *El inocente*. Todos estos títulos reconstruyen, desde una perspectiva cercana al realismo mágico y con un agudo sentido del ritmo y la musicalidad del lenguaje, el clima histórico y social de la provincia de Tucumán desde fines del siglo anterior hasta mediados del presente. *Como una sombra cada tarde* retoma al personaje central lejos de su medio y de la juventud, viudo sin consuelo y habitante de Buenos Aires y de la melancolía. Sus temas son la soledad, la vejez, la evocación del amor, los recuerdos como fuente de dolor y fortaleza.

Arturo Berenguer Carisomo: CUANDO BUENOS AIRES ERA COLONIA *(Aguilar Argentina, Buenos Aires, 212 pág.)*

Con este libro lujosamente impreso e ilustrado con profusión y exquisitez (¿quién no es sensible al encanto de los grabados de época?), los editores adhirieron al cuarto centenario de la capital argentina. Entre la epidemia de discursos huecos y grandilocuencias ridículas a que dio lugar el hecho, este libro se destaca como un homenaje de buen gusto y sobriedad. En el prólogo, el autor de los textos —ensayista, crítico literario y actual decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNBA— con excesiva modestia se califica de "... relator (...), tramoyista que corre y descorre los telones de cuando Buenos Aires era colonia". Es más que eso: sus comentarios son extensos, plenos de interés y carentes de erudición farragosa. Es cierto, sin embargo, que se buscó que el acento recayese sobre lo gráfico y no sobre lo escrito. En este caso, el aforismo chino según el cual una imagen vale por mil palabras resulta justificado.

LIBRO DE QUEJAS

BORGES Y EL NOBEL

Después del otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a Winston Churchill, Boris Pasternak y Alexander Solzhenitsyn, no es aventurado sospechar que el galardón instituído por el inventor de la dinamita ha debido soportar, a veces, los avatares de una politización que distorsiona los principios en los que ha sido creado. El que este año haya recaido en Czeslaw Milosz —un polaco nacionalizado norteamericano— parece confirmar esa sospecha.

Borges y Sábato, consultados por periodistas sobre la decisión de los académicos suecos, se abstuvieron de opinar porque desconocían no sólo la obra, sino hasta el nombre del escritor elegido. Un grupo de colaboradores de *"La Torre de Papel"* extendió la encuesta a treinta intelectuales argentinos con idéntico resultado. Tres miembros de ese equipo, en los dos días que mediaron entre la publicación del nombre del ungido con el premio y la entrada en máquina de la Revista, deglutieron su única obra publicada en español —la novela *El poder cambia de manos*— y coincidieron en que no es ni más ni menos buena que centenares o miles de libros que no reciben recompensa alguna.

Sin embargo, según los falibles cables de las agencias de noticias, la mayor reputación del profesor de la Universidad de Berkeley descansa en la poesía. Es posible, entonces —aunque improbable—, que se trate de un genio de incógnito, por lo que esta protesta no está dirigida tanto contra él como contra la Academia de Letras de Suecia, cuyo secretario, Lars Gyllensten, incurrió en la humorada de pretender que la decisión de sus colegas no tuvo connotaciones políticas vinculables a los recientes sucesos de Polonia. Entre la veintena de finalistas que este año llegaron a la ronda decisiva, figuraban el siempre postergado Borges, Vargas Llosa, Graham Greene, Norman Mailer y Gunter Grass. ¿Es que el consenso internacional que rodea a todos ellos puede compararse a la oscura imagen de este "disidente", quien eligió la libertad

después de haber sufrido los rigores del comunismo como agregado cultural polaco en Washington entre 1945 y 1949 y en París entre 1949 y 1951?

La miopía de los europeos para entender a los latinoamericanos es típica; hasta Marx apoyó la usurpación de California, Texas, Arizona y otros estados del norte de México por los Estados Unidos, y en la actualidad la cuestión de los derechos humanos es manejada con un oportunismo evidente.

Es sintomático que las únicas veces que el Premio Nobel de Literatura aterrizó en Latinoamérica lo haya hecho sobre Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral. Y no es que esas señoras carecieran de méritos, sino que había otras figuras que los tenían en grado mucho mayor.

A nuestro país, necesitado como nunca de restañar frustraciones y afirmar su maltrecha identidad nacional, le habría venido muy bien que el Premio de 1980 hubiese recaído sobre el autor de *El aleph*; habría sido, para muchos, una alegría y una afirmación comparable al último Campeonato Mundial de Futbol. Pero hay razones para creer que ese acto de justicia ya no se producirá.

Por eso es que, concretamente, proponemos instituír una especie de Premio Nobel de Literatura argentino —que podría llamarse Martín Fierro— para expresarle a Borges nuestro reconocimiento por su valiosísimo aporte a las letras de nuestro tiempo y reparar, de algún modo, las kafkianas, casi infinitas postergaciones con que lo han afrentado los académicos suecos. En breve, "La Torre de Papel" instrumentará los detalles de esta iniciativa, que podrá institucionalizarse y extenderse, más adelante, a otros marginados por los admiradores de la cultura de los países centrales.

HOJAS MUERTAS

"Hojas del árbol caídas/ juguetes del viento son;/ las ilusiones perdidas/ ¡ay!, son hojas desprendidas/ del árbol del corazón". A estos desprendimientos rubendarianos podemos agregar, ahora, una nueva pérdida: hay libros que se deshojan antes de terminar de leerlos. Eso nos ocurrió, concretamente, con *Lacan*, de Anika Rifflet-Lemaire, *El rey de los alisos*, de Michel Tournier, y *Una estrategia de promoción humana*, de Imaz. Aunque en el primer caso podría tratarse de un recurso sofisticado para ayudar al lector a elaborar la castración, en un nivel menos simbólico la cosa no deja de ser irritante, porque los libros no son precisamente baratos. La culpa no es de la editorial —Sudamericana— sino de la encuadernadora, que usó una cola de mala calidad o demasiado aguada. En la época del autor de *Azul* casi no se encuadernaba en rústica y romper un libro era un trabajo pesado. Luego, con la revolución del *pocket*, vinieron las encuadernaciones en tapas blandas pero con los cuadernillos cosidos y pegados sobre tela. Después se prescindió de esta última, pero los cuadernillos se siguieron cosiendo. Ahora estamos en la era del *rotobinder*: las hojas se guillotinan y pegan en la parte interior del lomo directamente, de modo que sólo si la cola es buena uno puede terminar un libro, prestarlo y —si se lo devuelven— recobrarlo entero. Claro que esta tendencia a la caducidad libresca se adapta a la pauta de la sociedad de consumo, según la cual todo debe ser descartable. Y también a la escalada de los *best-sellers*, que hacen que el material de lectura tenga como destino más logico la bolsa de los desperdicios.

Edición impresa en Edigraf, Delgado 834, Buenos Aires, en octubre de 1980. Tirada: 3000 ejemplares.