

LA TORRE DE PAPEL

Revista bimestral de literatura, arte, ciencia y filosofía

CUENTOS de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Graham Greene, Manuel Puig y John Updike.

ENSAYOS de Gilles Deleuze, Félix Guattari y Philippe Sollers.

POEMAS de Emily Dickinson (traducción de Silvina Ocampo). Alberto Girri, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Gerardo Diego y antología de nuevos poetas brasileños.

CORRESPONDENCIA de Thomas Wolfe.

ENTREVISTAS a Jorge Onetti y Philippe Sollers.

ARTES PLASTICAS por Osiris Chiérico, MUSICA por Pompeyo Camps y TEATRO, CINE y T.V. por Hellén Ferro.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS de Elvio Gandolfo, Antonio Mainieri, Jorge Masciángoli, Carlos Poleman y Jorge Sánchez.

ENCUESTA SOBRE LITERATURA a Jorge Cruz, Luis Gregorich, Liliana Heker, Santiago Kovadloff y Beatriz Sarlo.



LA TORRE DE PAPEL

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

Directores: Mario Ferdman y Francisco Herrera

Secretaria administrativa: Beba Ferdman

Diseñador gráfico: Luis Marsón

Comité de colaboradores: Jorge Asís, Diego Baracchini, Silvina Bulrich, Pompeyo Camps, Adolfo Bioy Casares, Osiris Chiérico, Jorge Couselo, Marco Denevi, Hellén Ferro, Juan Carlos Ghiano, Beatriz Guido, Luis Guzmán, Eduardo Gudiño Kieffer, Bernardo Kordon, Jorge Lafforgue, Héctor Lastra, Marta Lynch, Enrique Medina, Silvina Ocampo, Luis Ordaz, Enrique Pezzoni, Augusto Roa Bastos, Dalmiro Sáenz, Jorge Sánchez, Héctor Tiziani, Héctor Yánover.

Corresponsales en el exterior: Barcelona: Juana Bignozzi; Caracas: Enrique Montemayor; Frankfurt: Hans Baden; Londres: Ricardo Pérez Ponce; Madrid: Jorge Masciángioli; México: Amelia Dos Santos; Nueva York: Luis Alberto Ross; París: Sergio Camporeale; Roma: Dino Franceschi; San Pablo: Katia Márques.

SUMARIO

<i>Presentación</i>	5
CUENTOS	
J. L. Borges y A. Bioy Casares: <i>Dos fantasías memorables</i>	9
Graham Greene: <i>El argumento de la defensa</i>	25
Manuel Puig: <i>Acapulco metafísico</i>	29
John Updike: <i>Los cuimanes</i>	33
ENSAYOS	
Gilles Deleuze y Félix Guattari: <i>Kafka o una literatura menor</i>	41
Philippe Sollers: <i>Faulkner</i>	57
ENTREVISTAS	
Philippe Sollers: <i>Un escritor del mal absoluto</i>	65
Jorge Onetti: <i>La literatura, ¡qué vida!</i>	69
POESÍA	
Emily Dickinson: <i>Salí temprano, llevé mi perro</i>	85
Alberto Girri: <i>Wanderlust</i>	89
Olga Orozco: <i>Operación nocturna</i>	95
Alejandra Pizarnik: <i>Textos de sombra</i>	101
Santiago Kovadloff: <i>Nuevos poetas del Brasil</i>	107
Gerardo Diego: <i>Insomnio</i>	
CORRESPONDENCIA	
Thomas Wolfe: <i>Una carta</i>	
ARTES Y ESPECTACULOS	
Pompeyo Camps: <i>¿Realmente interesa la música argentina?</i>	
Osiris Chiérico: <i>Los años del reflujó</i>	
Hellén Ferro: <i>Tres temas para meditar: teatro, cine y Televisión</i>	
LIBROS Y ENCUESTAS	
<i>Notas bibliográficas</i> de Elvio Gandolfo, Antonio Maimieri, Jorge Masciángioli, Carlos Poleman y Jorge Sánchez.	
<i>Encuesta sobre literatura argentina de los años 70</i> a Jorge Cruz, Luis Gregorich, Liliana Heker, Santiago Kovadloff y Beatriz Sarlo.	



LA TORRE DE PAPEL

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

Directores: Mario Ferdman y Francisco Herrera

Secretaria administrativa: Beba Ferdman

Diseñador gráfico: Luis Marsón

Comité de colaboradores: Jorge Asís, Diego Baracchini, Silvina Bulrich, Pompeyo Camps, Adolfo Bioy Casares, Osiris Chiérico, Jorge Couselo, Marco Denevi, Hellén Ferro, Juan Carlos Ghiano, Beatriz Guido, Luis Guzmán, Eduardo Gudiño Kieffer, Bernardo Kordon, Jorge Lafforgue, Héctor Lastra, Marta Lynch, Enrique Medina, Silvina Ocampo, Luis Ordaz, Enrique Pezzoni, Augusto Roa Bastos, Dalmiro Sáenz, Jorge Sánchez, Héctor Tiziani, Héctor Yánover.

Corresponsales en el exterior: Barcelona: Juana Bignozzi; Caracas: Enrique Montemayor; Frankfurt: Hans Baden; Londres: Ricardo Pérez Ponce; Madrid: Jorge Masciángoli; México: Amelia Dos Santos; Nueva York: Luis Alberto Ross; París: Sergio Camporeale; Roma: Dino Franceschi; San Pablo: Katia Márques.

SUMARIO

<i>Presentación</i>	5
CUENTOS	
J. L. Borges y A. Bioy Casares: <i>Dos fantasías memorables</i>	9
Graham Greene: <i>El argumento de la defensa</i>	25
Manuel Puig: <i>Acapulco metafísico</i>	29
John Updike: <i>Los caimanes</i>	33
ENSAYOS	
Gilles Deleuze y Félix Guattari: <i>Kafka o una literatura menor</i>	41
Philippe Sollers: <i>Faulkner</i>	57
ENTREVISTAS	
Philippe Sollers: <i>Un escritor del mal absoluto</i>	65
Jorge Onetti: <i>La literatura, ¡qué vida!</i>	69
POESÍA	
Emily Dickinson: <i>Salí temprano, llevé mi perro</i>	85
Alberto Girri: <i>Wanderlust</i>	89
Olga Orozco: <i>Operación nocturna</i>	95
Alejandra Pizarnik: <i>Textos de sombra</i>	101
Santiago Kovadloff: <i>Nuevos poetas del Brasil</i>	107
Gerardo Diego: <i>Insomnio</i>	
CORRESPONDENCIA	
Thomas Wolfe: <i>Una carta</i>	
ARTES Y ESPECTACULOS	
Pompeyo Camps: <i>¿Realmente interesa la música argentina?</i>	
Osiris Chiérico: <i>Los años del reflujó</i>	
Hellén Ferro: <i>Tres temas para meditar: teatro, cine y Televisión</i>	
LIBROS Y ENCUESTAS	
<i>Notas bibliográficas</i> de Elvio Gandolfo, Antonio Maimieri, Jorge Masciángoli, Carlos Poleman y Jorge Sánchez.	
<i>Encuesta sobre literatura argentina de los años 70</i> a Jorge Cruz, Luis Gregorich, Liliana Heker, Santiago Kovadloff y Beatriz Sarlo.	

PRESENTACION



Hacer una revista cultural es apenas más riesgoso que redactar su presentación. ¿Por qué explicar algo si no se explica por sí mismo? ¿Cómo evitar un tono justificatorio, grandilocuente o mesiánico, de acuerdo con la tradición del género? ¿Qué contestar a quienes duden de que en un medio muy condicionado tenga sentido intentar una empresa de este tipo? Preguntas más bien difíciles y de utilidad dudosa, cuyas respuestas ignoramos. Para colmo, carecemos por completo de la reconfortante ilusión de creernos, como intelectuales hacedores de una revista, un importante factor de cambio social; ni siquiera suponemos que la Cultura, cual Bella Durmiente a su Príncipe, estuviese ansiosamente esperándonos.

Sentimos que editar LA TORRE DE PAPEL tiene que ver, para nosotros, con el placer y el deseo. Como las perplejidades nunca vienen solas, dos más se suman a las anteriores. ¿Se puede usar todavía palabras tan trajinadas sin heredar una retórica? Y, lo que es más grave: ¿no suscitarán ellas la inquietud de un Torquemada?

También es posible que, con mucho trabajo y viento a favor, un medio de expresión como el que proponemos pueda llegar a ser un saludable elemento de dinamización cultural. En los

últimos años desaparecieron del mercado casi todas las pequeñas editoriales y buena parte de las medianas; la situación económica de las grandes no es floreciente. Sin ánimo de infligir estadísticas, cabe recordar que en 1979 se editaron menos libros de autores argentinos que en cualquier otro año de la década. En estas condiciones, LA TORRE DE PAPEL puede cumplir una doble función: hacer conocer a los lectores trabajos nacionales y extranjeros que tienen cada vez más dificultades para llegar al libro, y difundir, con carácter de anticipaciones, una parte de lo producido por nuestra cada vez más exangüe industria editorial.

Desde la época de "Sur" o "Ficción", la Argentina carecía de una revista-libro que reflejase, de una manera integral y totalizadora, su excepcional importancia como centro creador y difusor de cultura. LA TORRE DE PAPEL se propone llenar ese vacío; la calidad de quienes colaboran en ella y nuestra experiencia como editores hacen que la aspiración, aunque ambiciosa, no resulte excesiva. Su mismo formato, que la define como una "revista de biblioteca", la aleja de la inmediatez del periodismo e implica una voluntad de profundización. Tanto en lo estético como en lo ideológico, un espíritu de eclecticismo y amplitud —no confundibles con la indefinición ni incompatibles con la polémica— la llevarán a seleccionar sus materiales atendiendo, ante todo, a sus valores intrínsecos. No se propone representar a un grupo, escuela o corriente determinados, sino mostrar algunas de las mejores expresiones de lo que, en la Argentina y fuera de ella, se viene produciendo en los diversos planos de la inteligencia. Para ello nos interesa especialmente la real comunicación con los lectores, quienes quedan invitados a hacernos llegar sus críticas, sugerencias o comentarios sobre los trabajos que publiquemos u otros aspectos de la problemática cultural.



CUENTOS

Publicadas en 1946 bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq — y desde hace mucho tiempo agotadas, excepto en las Obras completas de Borges —, Dos fantasías memorables constituyen, quizás, el punto más alto en la fructífera colaboración literaria entre el autor de El aleph y Bioy Casares. Por eso suponemos que su exhumación se justifica.

J. L. BORGES Y A. BIOY CASARES

DOS FANTASÍAS MEMORABLES

EL TESTIGO

Isaías, VI, 3.

—Dice bien, Lumbeira. Hay espíritus netamente recalitrantes, que prefieren una porción de cuentos que hasta el Nuncio bosteza cuando los oye por milésima vez, y no un debate mano a mano sobre un temario que no trepido en calificar de más elevado. Usted abre la boca, que por poco se desnuca, para emitir un fallo fenómeno sobre la inmortalidad del cangrejo y antes que se le ganen las moscas le meten la empanada de un cuento que si usted lo oye no lo pescan más en esa lechería. Hay gente que no sabe escuchar. Ni chiste, viejito, mientras me mando otro completo a bodega, que si no me apura voy a facilitarle un caso concreto que si usted no se cae de espaldas, será porque cuando le dieron vuelta el sobretodo usted estaba adentro. Por muy doloroso que sea reconocerlo —y me animo a hablar, porque de usted se dirá con toda justicia que ni bañado con pasta Johnston, pero no que no es argentino— hay que gritar como un destetado que en materia lombrícidas la República ha dado un paso atrás que no contribuirá a colocarla en una situación auspiciosa. Otro gallo me cantaba cuando mi yerno se infiltró bajo el ala del nepotismo en el Instituto de Previsión Veterinaria Diogo y, con una paciencia de preso, abrió una sólida brecha en el frente único que vuelta a vuelta no se dejaba de materializar a la sola mención de mi nombre. Es lo que siempre le repito al Lungo Cachaza —el Tigre de la Curia, usted sabe—, hay cada atrabiliario que con tal de remover la mugre saca a relucir chimentones que tienen bien ganado su nicho junto al Tatú Gigante:

historias que ya son del dominio público, vergiracia la vuelta que me multaron cuando el decomiso de atún o aquel traspie de las partidas de defunción para la Maffia Chica de Rafaela. Ah tiempos, me bastaba con apretar el fierrito de mi Chandler 6, para presentar un cuadro completo del despertador desarmado y reírme hasta quedar sin emplomaduras de los mecánicos de tierra adentro que acudían como moscas con el espejismo de poner en forma el carromato. Otras vueltas hacían el gasto los cuarteadores, que sudaban como sus patas para desatascarme del barro blanco cuando no de una banquina en proyecto. Aquí caigo y aquí levanto, yo sabía arrastrarme en un circuito de ochocientos kilómetros, que no aceptaban los restantes colegas, ni con el cuento de participar en la tómbola de las obras del viejo Paloméque. Como avanzada del progreso que siempre he sido, mi cometido era pulsar blandito el mercado en vista de nuestro nuevo departamento que abarcaba el piojo de los porcinos y que no era otra cosa que nuestro viejo amigo el Polvo de Tapioca Envasado.

Con el pretexto de la inexplicable enterocolitis que diezmo el acervo porcino en faja del sudoeste bonaerense, le tuve que decir chaucito al Chandler, a medio recolectar en Lcubuco y, confundido con la nube de energúmenos apalabrados para rellenarme hasta el punto de empaste con polvo de tapioca, pude formar en una de las cuadrillas veterinarias y ganar sano y salvo los perímetros de Duán. Mi lema siempre ha sido que zona donde el hombre al día es un luchador inteligente que da al porcino la medicina y el alimento racional que este exige para su más elevado rinde en jamón libre de grasa y hueso —el piojicida Diogo y la Cementina Vitaminizada Diogo, digamos—reviste a la primer ojeada contornos optimistas, alentadores. Sin embargo, como esta vuelta no reportaría nada engrupirlo como a un miserable contribuyente, usted me creará si le pinto con el brochazo más renegrido el cuadro que brindaba la campaña al observador atribulado, a la hora en que el ocaso se perdía entre los pajonales, por el hedor casi repugnante de tanto chanchito muerto.

Aprovechando que hacía un frío que a uno se le pasaba el umbiligo, a lo que agregue usted el ambo de brin, menos el saco que un Duroc-Jersey se lo puso en los últimos estertores de la agonía y el guardapolvo disfraz que lo cedí, a cambio de un acarreo de mi persona en su camioneta rural, a un agente de la Saponificadora Silveyra, que hacía su agosto cargando grasa de osamenta, me colé en el Hotel y Fonda de Gouveia, donde pedí un completo bien calentito que el sereno satisfizo, alegando que a todo esto ya serían las nueve pasadas, con una soda Sifonazo a una temperatura que resultaba francamente inferior. Trago va, chucho viene, me las compuse para sonsacar al sereno, que era uno de esos mudos que cuando se sueltan a hablar tienen más bocas que la desgranadora a plazos Diogo, la hora aproximativa del primer tren carreta a Empalme Lobos. Ya me entonaba de que sólo me restaban ocho horas de

santa espera, cuando un chillón me dio vuelta como una media y era una hendija que se abría para que entrara ese panzón de Sampaio. No se mande la parte que no lo identifica a ese gordo, porque me consta que Sampaio no es delicado y se da con cualquier basura. Ancló en la misma mesa de mármol donde yo estaba tiritando y debatió media hora con el sereno las ventajas de un chocolate con vainillas *versus* un bol de caldo gordo, dejándose a las cansadas convencer en favor del primero, que el sereno, a su modo, interpretó sirviéndole una soda Sifonazo. Por aquel invierno Sampaio, con un pajizo hasta el cogote y un saquito rabón, había encontrado un cauce proficuo para su comeezón literaria y redactaba con letra firulete una listita kilométrica de criadores, invernaderos y reproductores de cerdos, para una edición refundida de la Guía Lourenzo.

Así, mientras acurrucados junto al termómetro, nos castañeban los postizos, miramos ese recinto desmantelado y oscuro —piso de baldosas, columnas de fierro, el mostrador con la máquina del express— y recordamos tiempos mejores cuando pugábamos por desbancarnos mutuamente ante la clientela y andábamos por esos terragales de San Luis mascando tierra, que cuando regresábamos al Rosario la limpiadora de alfombras se atascaba. El gordo, por más que oriundo de la nación de no sé qué república tropical, es un panza relámpago y me quiso regalar el espíritu con la lectura de su elucubración en libretas; yo, los primeros tres cuartos de hora, me hacía el chiquito y mantenía a todo vapor el cacumen con la ilusión de que esos Abalos y Abarrateguis y Abatimarcos y Abbagnatos y Abbatantuonos eran firmas que operaban dentro de mi radio de acción, pero muy pronto Sampaio se desahavó con la indiscreción de que eran criadores del noroeste de la provincia, zona interesante por la densidad demográfica, eso sí, pero desgraciadamente absorbida por la propaganda inocua y oscurantista de la competencia. ¡Mire que hace años que yo me lo sabía de memoria al gordo Sampaio y nunca se me había pasado por la testoni que ahí, entre tanta grasa, hubiera todo un plumífero de garra y fuste! Agradablemente sorprendido aproveché con toda agilidad el perfil ilustrado que iba tomando nuestro chamuyo y con una zancadilla que en su más garufiante juventud me envidiara el P. Carbone, desvíe el temario hacia los Grandes Interrogantes con la idea fija de zampar de cabeza a ese panzón valioso en la Casa del Gatequista. Resumiendo *grosso modo* las directrices de una cartillita golazo del P. Fainberg, lo dejé morbosito con la pregunta de cómo el hombre, que viaja como un tren de ferrocarril entre una y otra nada, puede insinuar que son puro infundio y macana lo que sabe hasta el último monaguillo sobre los panes y los peces y la Trinidad. No se me quede dormido con la sorpresa, amigo Lumbeira, si le revelo que Sampaio ni tan siquiera izó bandera blanca ante ese rotundo mazazo. Me dijo más fresquito que un helado de café con leche que en punto a

trinidad nadie había pisado como él las tristes resultas de la superstición y de la ignorancia y que era inútil que yo ensayara una sola sílaba porque *ipso facto* me iba a barrer debajo de la peluca una vivencia personal que lo había estancado en la vía muerta del materialismo grosero. Don Lumbeira, le juro y le perjuro que para desatascar al gordo de ese proyecto quise tentarlo con la idea de echar un sueñito sobre las mesas del billar, pero el hombre recurrió al despotismo y me enjaretó sin asco este cuento que yo se lo pasaré ni bien reduzca, con unos buchecitos de feca, las existencias de manteca y de miga que ahora me taponan la boca. Dijo, clavándome los ojos en la campanilla que yo se la mostraba con un bostezo:

—No colija por estas actualidades —jipi en desuso y terno remendón— que siempre anduve redondeando circuitos donde se alterna la planada en que hiede el verraco con el hostal en que opila el conversante. Conocí tiempos galanos. Más de una vez ya le inculqué que mi cuna queda allá en Puerto Mariscalito, que siempre fue la playa novedosa donde acuden las niñas de mi tierra con la ilusión de capear la malaria. Mi padre fue uno de los diecinueve trabucos de la cabildada del 6 de junio; cuando volvieron los moderados pasó, con todo el sector de los repúblicos, del grado de coronel de administración al de carterillo fluvial entre los aguazales. La mano que antes revoleara, temida, el trabuco de caño corto, ahora se resignaba a divulgar el lío lacrado, cuando no los sobres oblongos. Por de contado, le pondré en la oreja que mi padre no fue un postal de esos que se reducen a cobrar el sellado en limas, chirimoyas, papayas y cachos de frutales; antes hacía del destinatario pasivo un indio alerta y gananciero, que se allanaba a la adquisición regular de toda suerte de baratijas a trueque de percibir la correspondencia. Cánteme usted, don Mascarenhas ¿quién fue el bisonfo que lo auxiliaba en ese patriotismo? El niño de bigotes de manubrio que ahora le anoticia estos fidedignos. Mis primeros gateos fueron colgados del batallón de la piragua; mi primera lemnbranza, de un agua verde, con reflejos de hojas y espesura de caimanes, donde yo, a lo niño, rehusaba entrar, y mi padre, que era un Catón, me arrojó a lo súbito para curarme del miedo.

Pero esta panza con dos piernas¹ no era hombre para estarse *in aeternum* engolosinando con baratijas al sencillo habitante de los bohíos; anhelé gastar las suelas en procura del

¹ Valiente y oportuna sinécdoque, de donde se barrunta muy a las claras que el afortunado Sampaio no es de los afrancesados y gamilochos que ladronesamente alargan la mano al pequeño Larousse, sino que ha bebido de hinojos la leche de Cervantes, copiosa y varonil si las hay. (Nota evacuada por Mario Bonfanti, S.J.).*

* Por un motivo que escapa a la perspicacia de esta Mesa de Correctores, el padre Mario Bonfanti, nerviosamente secundado por el señor Bernardo Sampaio, pretendió a última hora retirar la nota anterior, arumándonos con telegramas colacionados, cartas certificadas, mensajeros ciclistas, súplicas y amenazas.

paisaje novedad, lámelo Cerro de Montevideo cuando no niña lunajera. Ganoso de postales colorinas para el álbum que siempre fui, aproveché una "captura recomendada" que me buscaba como a cosa buena y dije adiós desde la cala de un pescadero a los bonancibles llanos morados, a las verdes maniguas y a las moteadas tembladeras, que son mi país y mi patria, mi nostalgia bonita.

Cuarenta días y cuarenta noches perduró aquella travesía marítima entre pejes y estrellas, con paisajes a toda policromía, que por cierto no olvidaré porque algún marinante de cubierta se dolía del pobre mareado y bajaba a contarme lo que veían esos exagerantes. Pero hasta el paraíso tiene coto y día llegó que me descargaron como tapete enrollado en la dársena de Buenos Aires, entre el polvillo del tabaco y la hoja del plátano. No le brindaré el cuadro alfabético de cuánta cesantía he cursado en mis primeros años de argentino, que si las pongo en fila no cabemos bajo estas tejas. Le haré una minucia, eso sí, de lo que pasó a cortina cerrada en la razón social Meinong y Cía., cuyo personal engrosó como empleado único. Quedaba el caserón al 1300 de la calle Belgrano y era una firma importadora de tabaco holandilla, que el exilado, al cerrársele de noche los ojos que encallecía la industriosa fatiga, se pensaba desterrando la hierba en los deseados tabacales de Alto Redondo. Había un escritorio a nivel, para encandilar a los clientes, y en el sótano teníamos el subsuelo. Yo, que en aquellos años mozos, acusaba el activismo de mi juventud, hubiera dado todo el oro negro de Pánuco para mudar de sitio tan siquiera una de las mesillas ratonas que la retina registraba a la manderecha, pero don Alejandro Meinong me había vetado el cambio más nulo en la distribución y baraje del mobiliario, haciendo valer que era ciego y que de memoria transitaba por la casa. A él, que nunca me vio, ahora me figuro estar viéndolo, con sus anteojos negros que eran dos noches, barba de rabadán y piel de miga, sin embargo de una aventajada estatura. Yo no cesaba de repetirle: "Usted, don Alejandro, en cuanto los calores aprietan carga pajizo", pero lo más cierto es que portaba un casquete de terciopelo, que ni para despertarse lo omitía. Bien lo recuerdo, tenía uno de esos anillos de espejo y yo me rasuraba en su dedo. Le saco la palabra de la boca y la corro a la mía para decir que don Alejandro era, como yo, un grumo más del moderno mantillo inmigratorio, porque iba para medio siglo que no apuraba el porro de cerveza en la Herrengasse. Apilaba en el salón-dormitorio porción de biblias en todos los distintos idiomas y era miembro de número de una corporación de calculistas que buscaba el ajuste de las disciplinas geológicas a la cronología marginal que adorna la Escritura. Ya tenía abocado su capital, que no era una indigencia, a los fondos de esos orates, y gustaba iterar que a la nieta Flora le emboscaba una herencia de más quilates que oro capote, y sea el amor a la cronología de la Biblia. Esa heredera era una niña entequé, de nueve años

a más contar, de ojos con lejos, como si divisaran el piélogo, rubia de pelo, con un estarse decoroso y suavito, como la silvestre lengua de vaca que quién no fue a coger en la madrugada por esas praderías y barrancos de Cerro Presidente. Esa niña, sin compañía de su corta edad, se contentaba oyéndome entonar, en ratos de asueto, el Himno Nacional del terruño, que yo lo acompañaba con pandero; pero bien dicen que no siempre está para monerías el mono, y cuando yo bregaba con la clientela o me desahuchaba un descanso, la niña Flora jugaba al Viaje al Centro de la Tierra, en el sótano. Al abuelo estas expediciones no le placían. Porfiaba que había peligro en el sótano; a él, que se desplazaba como un correo por toda la casa, le bastaba bajar a lo oscuro para decir que le habían mutado el sitio de las cosas y que tenía la impresión de extraviarse. Para el entendimiento como esas quejas nomasito eran lujos del desvarío, porque hasta el gato Moño sabía que el depósito no recelaba otras sorpresas que pila sobre pila del holandilla en hoja y un remanente de enseres en desuso de la ex Martillera de Artículos Generales E.K.T., que había sido inquilino del local, antes que mi don Alejandro. Mentado Moño, vano es persistir ocultando que este gato se sumaba a la cofradía de los desafectos al sótano, porque vez que bajaba por la escalera ciento que huía como si lo espoleara el Patas. Tales repentines en un gatazo, por lo capón, tranquilo, hubieran suscitado el alarmismo del más pachorra, pero yo siempre sigo la derecha, como la piedra imán, aunque de mejor consejo hubiera sido, en ese apretado sujetar el burdégano. Lueguito, cuando caí en la cuenta, ya era bien tarde y como para gatazos quedé con tanta desventura.

El calvario que usted, aunque se muna de una rueda suplementaria, ya no se me escapa de oír, comenzó en momentos que don Alejandro casi se acomoda en un maletín de cuerina, con la comezón de ir a La Plata. Otro cucufato vino por él y lo vimos partirse lo más vistoso para el congreso de los bíblicos en el cine-salón Dardo Rocha. Desde el portal me dijo que lo esperara el lunes que viene con la cafetera de silbido bien pertrechada. Agregó que el viaje duraría tres días y que yo cuidara de la niña Flora como de oro en paño. Bien sabía él que esta recomendación era un ocio, pues aunque usted aquí me está viendo tan negro y tan grande, mi mejor timbre era ser el perro custodio de la niña.

Una tarde que, provisto hasta el colodrillo de leche asada, me corrí un sueñito que ni regente de los vacajes, la niña Flora dio en aprovechar el relaje de la vigilancia prolija para trabucarse en el sótano. A la oración, hora que acostó a su muñeca, la divisé con fiebre en los pulsos, con alucinaciones y el miedo. Atendiendo que ya le mucheaba el calosfrío, le rogué se ganara los debajos de la cubija y le invertí una infusión de yerbabuena. Esa noche, para que reposara con sosiego, recuerdo que velé a los pies de la cama, téndido en el felpudillo de palma. La niña amaneció tempranera, todavía

malilla, no tanto por las fiebres, que habían bajado, cuanto por la pavor. Más a lo tarde, cuando la hubo confortado el cafeto, le puse pregunta de qué la congojaba. Me dijo que la víspera había columbrado en el sótano una cosa tan rara que no podía describir cómo era, salvo que era con barbas. Yo di en pensar que esa fantasía con barbas no era causante de la fiebre, sino lo que el practicón llama sintoma, y la distraje con el cuento del jibaro que lo eligieron diputado los monos. Al otro día andaba la niña por todo el caserón, lo más cabrita. Yo, que suelo amainar ante la escalera, le pedí que bajase a buscar una hoja avería, con miras al cotejo. Mi demanda sobró para demudarla. Como la sabía niña valiente, le persistí que sin demora satisficiera la orden, para de una buená vez aventar esas musarañas morbosas. Me lo acordé, en un pronto, a mi padre, botándome del bongo, y no me dejé ganar por las compasiones. Para no desolarla, fui con ella hasta el arranque de la escalera y la vi bajar muy tiesa y durita, como el soldadillo-silueta del tiro al blanco. Bajaba con los ojos cerrados y se entró derecha entre los tabacos.

Apenas daba yo la vuelta con la espalda, cuando oí el grito. No era fuerte, pero ahora me parece que vi en él, como en espejo diminuto, lo que amedrentaba a la niña. Bajé a pantuflito corrido y la pillé tirada en las baldosas. Se me abrazó como si buscara carena, con los brazos como lambrito y ahí, mientras yo le repetía que no dejara solo a su tío San Bernardo (como ella me apodaba) dio su espíritu, quiero decir que se murió.

Quedé hecho nadie y tuve la impresión que toda mi vida, hasta esa ocurrencia, la había ido cursando un ajeno. A lo pronto, el momento en que bajé la escalera se me antojó lejano. Yo seguía sentado en el piso: mis manos, como por cuenta propia, liaban un cigarrillo de papel. La mirada rodaba, también ausente.

Fue entonces que atisbé, sentada en un sillón de hamaca, de mimbre, que iba y venía dulcemente, la causa del temor de la niña, por ende de su muerte. Ya me nombrarán insensible, pero el hecho es que tuve que sonreír cuando vi la sencillez que me había traído esa desventura. Lo primerizo, desc un envión y arranque como vuelo. Veá, de a un tiempo, en un santiamén, los tres combinados que en una suerte de entrevoro tranquilo animaban el sillón: como científicamente los tres se estaban en un solo lugar, sin atrás, ni adelante, ni abajo arriba, dañaban un poco la vista, con especialidad en el primer vistazo. Campeaba el Padre, que por las barbas raudales lo conocí, y a la vez era el Hijo, con los estigmas, y el Espíritu, en forma de paloma, del grandor de un cristiano. No sé cuántos ojos me vigilaban, porque hasta el par que le correspondía a cada persona era, si bien se considera, un solo ojo y estaba, a un mismo tiempo, en seis lados. No me hable de las bocas y pico, porque es matarse. Dé, también, en sumar que uno salía de otro, en una rotación atareada, y no se admirará

que ya me lindara un principio de vértigo, como de asomante a un agua que gira. Dijérase que se iluminaban con el propio mover y venían a quedar a unas pocas varas, que si distraído alargo la mano, por ventura me la lleva ese remolino. Oí, en esas, al tranvía 38, discurriendo por Santiago del Estero y pensé que en el sótano faltaba el ruido de la hamaca. Cuando miré más, era cosa de risa: la hamaca estaba quieta; lo que yo había tomado por balanceo era el ocupante.

¡Ahí me la tengo a la Santísima, pensé yo, creadora del cielo y de la tierra, y mi don Alejandro en La Plata! Bastó ese pensamiento para librarme de la inercia en que estaba. No eran momentos de abundar en amenas contemplaciones: don Alejandro era varón chapado a la antigua, que no escucharía con buena oreja mi explicación de haber negligido a la niña.

Estaba muerta, pero no me avine a dejarla tan cerca de esa hamaca y así la cargué en brazos y la acosté en la cama, con la muñeca. Le di un beso en la frente y me salí, dolido de tener que abandonarla en ese caserón tan vacío y tan habitado. Ganoso de evitar a don Alejandro, salí de la ciudad por el Once. Noticias me llegaron un día que la casa de la calle Belgrano la derribaron cuando el ensanche.

Pujato, 11 de septiembre de 1946

EL SIGNO

Génesis, IX, 13

—Ahí, donde lo ven, está en su día el amigo Lumbeira y me puede abonar otro completo, que las facturitas mandan fuerza y no es el abajo firmante el que se va a negar a un par de felipes rellenos de manteca y a una de esas ensaimaditas grasientas que, taponándome el nasute hasta quedar sin dedo, la rempujo a base de buchecitos de feca con chele y quedo en forma para dar cuenta de esa fuentada de tortitas guarangas. Ni chiste, paganini; en cuanto me descompone el garguero y recobre el uso de la parola, le meto por las dos orejas la historia longaniza de un sucedido que usted *ipso facto* reclama la presencia del mozo y le refunde en ese mate rebelde un menú gigante, que después no queda en dos lenguas a la redonda un grumo de grasa.

¡Lo que se lleva el tiempo, Lumbeira! Antes que usted le entierre los molares a este budín inglés todo cambia en un redempte y donde ayer el loro lo aturdió, ahora usted está en el aro y lo aturde al loro. No me dejará mentir si le digo que yo estaba más prendido que un bitoque al Instituto de Previsión Veterinarias Diogo y que para mí el olor a tren era como el olor de la cuchá para el perro y para usted el olor del Lacroze: quiero decir que yo como viajante sabía pulsar la red ferroviaria de un modo francamente continuo. De la noche a la mañana, sin más introito que una investigación y proceso que se alargó año y medio, les chanté con la pluma cucharita una indeclinable que salí levantando tierra. Por fin, metí los

de horma 44 en *Ultima Hora*, donde el jefe de redacción, que es un miserable zanagoria, me destacó de corresponsal viajero y cuando no me repantigo en el carreta a Cañuelas me trasbordaron al lechero a Berazategui.

No le discutiré que hombre que viaja suele entrar en contacto con la corteza superficial de los partidos del perímetro urbano y así no es raro que sorprenda cada perfil inédito que si usted lo oye puede que le salga otro orzuelo. Ni se tome el trabajo de abrir la boca, que hasta las moscas de la leche ya saben que se va a descolgar con la pesadec que yo soy un veterano con más olfato periodístico que un hocico de perro... ñato; la cosa es que ayercito nomás me remitieron a Burzaco, como quien manda un tarugo envuelto en papel mader. Pegado como un queso a la ventanilla donde el solcito de las doce y dieciocho me freía la grasa de la frente, pasé con la cabeza hecha un hueco desde el asfalto a la lata y de la lata a la quinta y de la quinta al potrero donde el chanchito se dilata. U sea, para no enredarme con las cuartas, que llegué a Burzaco y bajé en la propia estación. Le juro hasta venir con barba que no me acompañó el menor pálpito de la revelación que me esperaba esa tarde tan sofocante. Vuelta a vuelta me preguntaba, lo más cashito, que quién iba a darme que ahí, en el pleno foco burzaquense, yo me haría cargo de un portento que si usted lo oye lo toman por leche cortada.

Tomé, cuándo no, la calle San Martín y a la vuelta del primer brazo gigante que salía de la tierra y ofrecía un mate *Noblesse Oblige*, me di el gustazo de saludar el propio domicilio de don Ismael Larramendi. Figúrese una ruina sin revocar, un chalecito coquetón a medio erigir, vulgo una tapera de la madona, que usted mismo, don Lumbeira, que en trance de apolillar no le hace asco al nido de hormigas, hubiera desistido de entrar sin la bufanda y el paraguaita. Cruzé el cantero enyuyado y, ya en el porch, bajo un escudo del Congreso Eucarístico tipo Primo Camera, brotó un vejeite mezzo caliente, acondicionado en un guardapolvo tan asadito que gana no me faltó de espolvorearlo con la pelusa que sabe rejuntar el bolsillo. Ismael Larramendi —don Matecito, que le dicen— se me manifestó portador de unos anteojos de costurera, de un bigote doble foca y de un pañuelo de bolsillo que le interesaba todo el cogote. Amainó algún centímetro de estatura cuando le propiné esta tarjeta que ahora se la refriego a usted en ese umbligo que le hace las veces de cara y donde verá en papel Vitroflex y letra Polanco "T. Mascarenhas, *Ultima Hora*". Antes que se acogiera al gambito de no estar en casa, le tapé la boca con la gran milanesa de que lo tenía prontuariado y aunque se disfrazara de bigotudo yo le sacaré la filiación. Visto y considerando que el comedor me quedaba un poco ajustado, saqué la cocinita económica al patio de lavar, mudé mi chambergolina al dormitorio, ofrecí a mi panara el sillón de hamaca, encendí un Salutaris que el vejanco tardaba en obsesquiarne y distribuyendo todos mis picces

en un estancito de pino-tea con los manuales Gallah, lo convidé al vejistorio a que se acomodara en el suelo y me hablara como un fonógrafo de bocina de su mentor el finado Wenceslao Zaldueño.

No haberlo dicho. Abrió la boca y se mandó la parte, con una vocécita de ocarina de lo más penetrante, que, se lo juro por esa campana de sánquiches, ya no lo oigo porque estamos en esta lechería de Boedo. Dijo, sin tan siquiera darme calce para un enfoque del momento turfístico:

—Tienda, señor, su buen vistazo por esa ventanita ratona y no le costará divisar, más allá de la segunda mano con mate, una vivienda pequeña, eso sí, pero que siempre le faltó, qué pucha, el flatacho. Haga, con toda confianza, la señal de la cruz y pídale a esa casa tres deseos, porque bajo sus tejas vivió un hombre que merece mejor concepto que muchos de esos verdaderos vampiros que chupan por igual la sangre del pobre y del industrial acomodado. ¡Le estoy hablando de Zaldueño, señor!

Cuarenta años han pasado por este redondelito¹ —treintinueve añares, mejor dicho— desde el atardecer inolvidable, o acaso la mañanita madrugadora, en que conocí a don Wenceslao. A él o a otro, porque el tiempo trae el olvido, que es un bálsamo grande, y uno termina por no saber con quién tomó la leche vez pasada en el bar de Constitución, cuando no una avena malteada, que sabe caer tan bien al estómago. La cosa es que lo conocí, mi buen señor, y dimos en hablar de todo un poco, pero con dedicación especial de los coches de la línea a San Vicente. Pitos y flautas, yo con mi gorra de visera y el guardapolvo tomaba todos los días hábiles el 6 y 19 a Plaza; don Wenceslao, que viajaba más temprano, era seguro que perdía la carreta de las 5 y 14, y yo me lo veía llegar de lejos, sorteando los charquitos helados, a la luz tembleque del farol de la Cooperativa. El era como yo un adepto insaciable de la ventaja del guardapolvo y acaso, años después, nos fotografiaron con dos guardapolvos idénticos.

Siempre, señor, he sido el más fiero enemigo de meterme en vidas ajenas y, por eso, mantuve a raya la tentación de preguntarle a ese nuevo amigo por qué viajaba con el lápiz Faber y un rollo de pruebas de imprenta, amén del diccionario de Roque Barcia, que es una obra tan completa ¡en tantos volúmenes! Se la doy al más garfio; tuve, si usted me comprende, mi hora de comézón, pero pronto logré la recompensa ¡don Wenceslao, con la misma boca con que me dijo que era corrector de la Editorial Oportet & Haereses, me invitó a secundarlo en esas tareas que, con encomiable tenacidad, acometía para distraerse en el tren! Mis luces, le soy franco,

¹ Trátase, a todas luces, del más rudimentario de los monóculos. Lo improvisó nuestro hombre con el pulgar y el índice, lo aplicó al ojo y con un guiño, rió benévoloamente. *Tout comprendre c'est tout pardonner* (Nota grafjonée por el doctor Gervasio Montenegro).

son bien escasas, y al principio trepidé en acompañarlo en ese terreno; pero la hacendosa curiosidad pudo más y antes que apareciera el inspector ya estaba yo sumido en las galeradas de la *Instrucción secundaria* de Amancio Alcorta. Exigua íqué canastos! fue la contribución que pude prestar esa primer mañana de consagración a las letras, pues, arrebatado por todos esos problemones del magisterio, yo leía y leía, sin advertir las más garrafales erratas, las líneas traspuestas, las páginas omitidas o empasteladas. En Plaza no me quedó más remedio que articular el *Que le vaya lindolfo* de práctica, pero a la madrugada siguiente le di una gran sorpresa a mi nuevo amigo, revistando en el andén con un lápiz que había tomado la precaución de agenciarme en una sucursal muy seria, eso sí, de la Librería Europa.

Mes y medio, calculando a ojo fantástico, duraron esas tareas de corrección, que son, como vulgarmente se dice, el aprendizaje más formidable para entrar en contacto con los verdaderos rudimentos de la puntuación y de la ortografía en castellano. De A. Alcorta pasamos a *Pedagogía social* de Raquel Camaña, no sin hacer un alto en *Crítica literaria* de Pedro Goyena, que me capacitó para encarar con renovados bríos *Naranja en flor* de José Maturana o *El diletantismo sentimental*, de Raquel Camaña. Ni por asomo le puedo cantar otro título porque en llegando al último don Wenceslao cortó por lo sano y me dijo que sabía apreciar mi aplicación en lo que ésta valía, pero que muy a las contras de su voluntad se veía compelido a pararme el carro, porque el propio don Pablo Oportet le había propuesto para en breve un ascenso interesante que le permitiría redondear un buen presupuesto. Cosa de no saber por dónde agarrar: don Wenceslao me participaba esas novedades de tanto bulto para su horizonte económico, y yo lo veía con el ánimo por el suelo, de lo más chaucho. A la semana, en ocasión de adquirir unas rosas de maicena para las nictitas del señor Margulis, que tiene la farmacia en Burzaco, salía yo con mi paquetito del bar de Constitución cuando tuve el agrado de pescar a don Wenceslao, que daba cuenta de una gran torquilla quemada, que parecía un pico de gas, y de una sendas copas de grog, que me lo hacían toser con el humo, en compañía de un potentado de color aceituna y rico sobretodo de astracán, que le encendía en ese momento un cigarro de hoja. El potentado se atusaba el bigote y hablaba como un rematador, pero en la cara del señor Wenceslao vi la palidez de la muerte. Al otro día, antes de llegar a Talleres, me confié con toda reserva que su interlocutor de la vispera era el señor Moloch, de la razón social Moloch y Moloch, que tenía en un puño a todas las librerías del Paseo de Julio y de la Ribera. Agregó que había firmado un contrato con ese señor, que ahora carecía de toda vinculación oficial con la red de baños turcos, donde se timbea de lo lindo, para el suministro de obras científicas y de tarjetas postales. Así, con mucha consideración, vino a

entermarme ese pan de Dios, que el Directorio me había encomendado gerente responsable de la editorial. En esa nueva calidad, ya había asistido a una prolongada sesión del centro de imprenteros, donde apenas medio se atomilló en la butaca lo sacaron al trote largo esos asturianos. Yo lo atendía como un embelesado, señor, y en eso tironeé el convoy y rodó por el suelo uno de los pliegos que estaba corrigiendo don Wenceslao. Conozco mi obligación, y sobre el pucho, me acomodé en cuatro patas para recogerlo. No haberlo hecho: vi una figura de lo más deslenguada, que me puse como un tomate. Disimulé como pude y pasé a devolverla como si entregara la estampita más espec- table. Quiso mi buena estrella que don Wenceslao estuviera tan Tristán Suárez que no se dio cuenta cabal de lo acontecido.

El otro día, que era sábado, no viajamos juntos; habremos ido uno primero y otro después, si usted me interpreta.

Ya despachada la primera siestita, un vistazo al almanaque me encasquetó lidea que el domingo era mi cumpleaños. Lo confirmó la fuente de empanaditas que siempre tiene la fineza de obsequiarme la señora Aquino Derisi, que prestó sus oficios de partera a mi señora madre. Tomar el olorcito de esos manjares, que vienen a ser tan nuestros, y pensar lo instructiva que resultaría, a lo mejor, una serata con el señor Zaldueño, fue como decimos en Burzaco, todo uno. Prudenciando en el banquito de la cocina hasta que amainara el sol, —porque las insolaciones de vigilantes estaban a la orden del día— me quedé hasta bien dadas las ocho y cuarto, aplicando otra mano de pintura negra a un mueblecito de adorno que yo había confeccionado con los cajoncitos de azúcar Lanceros. Bien enroscado en la chalina, porque las refrescadas son el diablo, tomé el 11, quiero decir me encaminé a patacón por cuadra al domicilio de ese maestro y amigo. Entré como perro por su casa, ya que la puerta del señor Zaldueño, señor, siempre estaba abierta, como su corazón. ¡El anfitrión brillaba por su ausencia! Para no malgastar la caminata, opté por esperar un ratito, no fuera de repente a volver. Hacía la jabonera no demasiado lejos de la palangana y la jarra, había un alto de libros que me permití revisar. De nuevo le digo, eran de la Imprenta Oportet & Haereses y mejor no haberlo hecho. Bien dicen que cabeza en la que entra poco retiene el poco; hasta el día de hoy no puedo olvidarme de esos libros que hacía imprimir don Wenceslao. Las tapas eran con prójimas desnudas y de todos colores, y llevaban por título *El jardín perfumado*, *El espion chino*, *El hermafrodita* de Antonio Panormitano, *Kama-sutra y/o Ananga-Ranga*, *Las capotas melanólicas*, las obras de Eléfantis y las del Arzobispo de Benevento. Qué azúcar y qué canela, yo no soy uno de esos puritanos exagerados y en tren de echar una cana al aire ni mosqueo con la adivinanza de color subido que sabe proponer el parroco de Turdera, pero, vea usted, hay extremos que pasan de castaño oscuro y resolví ganar la cucha. Salí marcando tiempo, le soy verídico.

Varios días pasaron y la vida sabía de don Wenceslao. Después, la noticia-bomba anduvo de boca en boca y yo fui el último en enterarme. Una tarde, el oficial del peluquero me enseñó a don Wenceslao en fotografía, que más bien parecía un negro retinto, abajo del titular que rezaba: SE LE ESPESÓ EL MENJUNJE AL PORNOGRAFISTA. HAY ESTAFA. Las piernas me flaquearon en el sillón y se me nubló la vista. Sin comprender lei hasta el final el sueltito, pero lo que más me dolió fue el tono irrespetuoso con que se hablaba del señor Zalduendo.

Dos años después don Wenceslao salió de la cárcel. Sin darse bombo, que no estaba en su carácter, volvió el hombre a Burzaco. Volvió hecho una osamenta, señor, pero con la frente bien alta. Dijo adiós al trayecto ferroviario y no salía de su casa ni en esos paseitos a los más diversos pueblos circunvecinos. De aquel entonces le quedó el mote cariñoso de Don Tortugo Viejo, aludiendo, vaya usted a saber, a que no salía nunca y era difícil encontrarlo en el depósito de forrajes Buratti, cuando no en el criadero de aves Reynoso. Nunca quiso acordarse de los motivos de su desgracia, pero yo até cabos y vine a entender que el señor Oportet se había aprovechado de la infinita bondad de don Wenceslao, cargándolo con la responsabilidad de su negocio de librería cuando vio que las cosas pintaban mal.

Con el sano propósito de agenciarle una buena dosis de esparcimiento di en llevarle un dominguito, que la atmósfera se presentaba aparente, a los nenes disfrazados de *pierrat* del doctor Margulis y el lunes medio lo engolosiné con la monomanía de ir a pescar a los charcos. Qué pesca ni qué pavadas con la pretensión de distraerlo: el pasmado como un bobeta resulté yo.

El señor Don Tortugo estaba en la cocina cebándose unos verdes. Me senté de espaldas a la ventana, que ahora da a los fondos del club Unión Deportiva y antes al campo abierto. El Maestro declinó con la mayor urbanidad mi proyecto de pesca y adjuntó, con esa bondad soberana del que a todas horas ausculta su propio corazón, que a él no le hacían falta diversiones desde que el Supremo le concediera pruebas tan a las claras.

A riesgo de quedar como un chinche le rogué que me ampliara esos conceptos; sin soltar la pavita borravino, ese visionario me contestó:

—Acusado de estafa y de traficar en libros infames yo fui recluido en la celda 272 de la Penitenciaría Nacional. Entre esas cuatro paredes mi preocupación era el tiempo. En la primer mañana del primer día pensé que estaba en la peor etapa de todas, pero que si llegaba el día siguiente ya estaría en el segundo, es decir en camino al último día, el setecientos treinta. Lo malo es que me hacía esa reflexión y el tiempo no pasaba y yo seguía en el comienzo de la mañana del primer día. Antes de un lapso atendible ya había agotado cuanto

recurso se me ocurrió. Conté. Recité el Preámbulo de la Constitución. Dije los nombres de las calles que hay entre Balcarce y la Avenida La Plata y entre Rivadavia y Caseros. Después me corrí al Norte y dije las calles que hay entre Santa Fe y Triunvirato. Por suerte me confundí cerca de Costa Rica, lo que me significó ganar un poco de tiempo, y así medio llegué a las nueve de la mañana. Tal vez entonces me tocó en el corazón un santo bendito y me puse a rezar. Quedé como inundado de frescura y creo que muy pronto llegó la noche. A la semana descubrí que ya no pensaba en el tiempo. Créame, joven Larramendi, cuando se cumplieron los dos años de la condena, me pareció que habían pasado en un soplo. Es verdad que el Señor me había deparado muchas visiones, todas francamente valiosas.

Don Wenceslao me decía estas palabras y se le dulcificaba la cara. De entrada sospeché que esa felicidad le venía del recuerdo, pero luego entendí que detrás mío algo estaba pasando. Me di vuelta, señor. Vi lo que llenaba los ojos de don Wenceslao.

Había mucho movimiento en el cielo. Subían grandes cosas desde el monte del establecimiento rural Manantiales y desde la curva del tren. Se dirigían en procesión al cenit. Unas parecían evolucionar alrededor de otras, pero sin estorbar el movimiento general y todas subían. Yo no les quitaba los ojos y era como si subiera con ellas. Le hago suyo que de primera intención no capté qué serían esos objetos, pero ya entonces me contagiaban el bienestar. He pensado después que acaso tenían luz propia, porque ya se había hecho tarde y sin embargo yo no les perdía ni un pelo. El primero que distinguí —y hemos de convenir que es raro, porque la forma no es nítida, que digamos— era tamaña berenjena rellena que no tardó en perderse de vista al quedar tapada por el alero del corredor, pero ya le pisaba los talones un gran pastel de fuente, que por lo bajo le calculo, señor, hasta doce cuadras de fondo. La gran sorpresa bogaba a la derecha, a un nivel más alto, y era un solo puchero a la española, con su morcilla y su tocino, escoltado, eso sí, por cada posta de pejerrey que usted no sabía para dónde mirar. Todo el poniente era risotto, sin embargo que al Sur ya se consolidaban la albóndiga, el dulce de zapallo y la leche asada. A estribor de las empanadas con flecos, desfilaba el matambre a la oriental, bajo el palio de algunas tortillas babosas. Mientras conserve la memoria me acogeré al recuerdo de unos ríos que se cruzaban sin mezclarse: uno de caldito de gallina bien desgrasado y otro de un zocotroco de carne con cuero, que después de verlo, a usted ya no lo embroman con el arco iris. A no ser por esta tosecita de perro, que en la ocasión me hizo desviar la visual, me pierdo una croqueta de espinaca que, en un santiamén, la borraron los chinchulines de una parrillada jefe, para no decir nada de unos caneloncitos recalentados que, desplegándose en abanico, tomaron firme posesión de la bóveda celeste. A éstos

los barrió un queso fresco, cuya superficie acorchada abarcó todo el cielo. Ese alimento quedó fijo, como encaquetado sobre el mundo, y yo me ilusioné que lo tendríamos para siempre, como antes las estrellas y el azul. Un instante después no quedaba rastro de esa rotisería.

Ay de mí, ni un adiós le dije a don Wenceslao. Con las piernas que me temblaban salvé hasta media legua de potrereros y entré como por un tubo en la fonda de la estación donde cené con tan buen diente que era cosa de alquilar balcones.

Esto es todo, señor. O casi todo. Nunca me fue dado participar en otra visión de don Wenceslao, pero éste me dijo que no eran menos maravillosas. Lo creo porque el señor Zalduendo era platita labrada, sin contar que una tarde, al pasar por su domicilio, todo el campo era un solo olor a fritangas.

Veinte días después el señor Zalduendo ya era cadáver y su espíritu recto pudo ascender al firmamento, donde sin duda lo acompañan ahora todas esas minutas y postres.

Le agradezco su atención por haberme oído. Sólo me resta decirle que le vaya benítez.

—Que le garúe finochietto.

Pujato, 19 de octubre de 1946



El poder y la gloria, El revés de la trama, Los comediantes, El ministerio del miedo y El factor humano son algunas de las novelas por las que todo el mundo conoce a Graham Greene. Pero casi al principio de su carrera, en Nineteen stories, ya había demostrado su maestría en el difícil arte de las ficciones muy breves, caracterizadas por la falta de énfasis, los finales abiertos y la aparente facilidad. A aquel libro —hoy inhallable, editado en castellano por Emecé con el título de A través del puente— pertenece la que presentamos aquí.

GRAHAM GREENE

EL ARGUMENTO DE LA DEFENSA

Fue el más extraño de todos los procesos por asesinato que vi en mi vida. En los diarios lo llamaban el crimen de Peckham, aunque Northwood Street, donde encontraron a la vieja asesinada a golpes, no quedaba, para hablar correctamente, en Peckham. No se trataba de uno de esos casos de prueba circunstancial, donde uno advierte la ansiedad de los jurados —porque se han dado equivocaciones— como una bóveda de silencio que enmudece el tribunal. No; este asesino había sido encontrado casi al lado del cadáver; cuando el fiscal de la Corona expuso el caso, ninguno de los presentes creyó que el hombre sentado en el banquillo tuviera alguna esperanza de salvarse.

Era un hombre corpulento y pesado, de ojos saltones e inyectados en sangre. Parecía tener todos los músculos en los muslos. Sí, un sujeto de avería, de quien uno no se olvidaría aunque sólo lo hubiera visto al pasar; y esto era importante, porque la Corona se proponía tomar declaración a cuatro testigos que no lo habían olvidado, que lo habían visto salir apresuradamente de la casita roja de Northwood Street, cuando el reloj daba justamente las dos de la mañana.

La señora Salmon, de Northwood Street 15, no podía dormir; oyó una puerta que se cerraba y creyó que era la puerta de su jardín. Se asomó a la ventana y vio a Adams (así se llamaba, en el umbral de la casa de la señora Parker.) Acababa de salir y llevaba guantes. Tenía un martillo en la mano, y la señora vio que lo arrojaba entre los macizos de

laurel junto a la puerta. Pero antes de alejarse había alzado la vista hacia la ventana de la señora Salmon. Ese instinto fatal que revela al hombre cuando lo miran, lo expuso, a la luz de un farol urbano, a la mirada de la señora; sus ojos revelaban un terror brutal y horripilante, como los ojos de un animal cuando el amo alza el látigo. Hablé más tarde con la señora Salmon, que naturalmente, después del asombroso veredicto, no se quedó muy tranquila. Supongo que lo mismo habrá ocurrido con todos los testigos. Henry MacDougall, que volvía de Benfleet, en automóvil, y que casi atropelló a Adams en la esquina de Northwood Street. Adams caminaba por el medio de la calle, y parecía sonámbulo. Y el anciano señor Wheeler, que vivía al lado de la señora Parker, en el número 12, y que se despertó al oír un ruido, como de una silla que caía, a través de las delgadas paredes de la casa contigua, y se levantó y miró por la ventana, igual que la señora Salmon; desde allí vio las espaldas de Adams, y, cuando éste se volvió, sus ojos exorbitantes. También lo vio otro testigo en la Laurel Avenue; esa noche tenía mala suerte; era como si hubiera cometido su crimen en pleno día.

—Tengo entendido —dijo el fiscal— que la defensa se propone alegar error de identidad. La mujer de Adams les dirá que él estaba con ella a las dos de la mañana del 14 de febrero, pero después de oír a los testigos por la Corona, y cuando hayan examinado cuidadosamente los rasgos del detenido, no creo que puedan admitir la posibilidad de una equivocación.

Nadie dudaba que ya todo había terminado, y que sólo faltaba la ejecución.

El policía que había encontrado el cadáver y el médico que lo había examinado prestaron declaración formal; luego se llamó a la señora Salmon. Era el testigo ideal, con su leve acento escocés y su expresión de honestidad, atención y amabilidad.

El fiscal por la Corona fue dando forma amablemente, a su relato. La señora hablaba con firmeza. No había malicia en su espíritu, ni exageraba la importancia del hecho de encontrarse en la Corte Central en lo Criminal, ante un juez vestido de escarlata que bebía sus palabras, mientras los reporteros las anotaban. "Sí", decía, y luego había bajado la escalera y había llamado a la comisaría.

—¿Y ve usted a ese hombre en este tribunal?

Ella miró directamente al hombre corpulento sentado en el banquillo, que la miraba con dureza, con ojos de pekinés, sin emoción.

—Sí —dijo ella—, allí está.

—¿Está usted bien segura?

—No podría equivocarme, señor —dijo ella simplemente.

Nada podía ser más fácil.

—Gracias, señora Salmon.

El abogado defensor se levantó para interrogarla a su vez. Si ustedes hubieran asistido como reporteros a tantos procesos

por asesinato como yo, habrían sabido de antemano la dirección que tomaría. Y no me equivoqué, hasta cierto punto.

—Bueno, señora Salmon, usted no olvidará que la vida de un hombre depende de su declaración.

—No lo olvido, señor.

—¿Tiene usted buena vista?

—No tuve nunca que usar anteojos, señor.

Usted tiene cincuenta y cinco años, ¿no es cierto?

—Cincuenta y seis, señor.

—¿Y el hombre que usted vio estaba del otro lado de la calle?

—Sí, señor.

—Y eran las dos de la mañana. Usted debe de tener una vista excepcional, señora Salmon, ¿no es cierto?

—No, señor. Había luna, y cuando el hombre miró hacia arriba, la luz del farol le dio en la cara.

—¿Y usted no tiene la menor duda de que el hombre que vio es el detenido?

Yo no me imaginaba adónde quería llegar. No podía esperar otra respuesta que la que recibí.

—Ninguna, señor. Es una cara difícil de olvidar.

El abogado miró en torno, durante un instante. Luego dijo:

—¿Tendría la gentileza, señora Salmon, de volver a examinar a las personas que están en este tribunal? No, no el detenido. Levántese, por favor, señor Adams.

Y en el fondo del tribunal, con su cuerpo corpulento y sus musculosas piernas y sus ojos saltones, se encontraba la imagen exacta del hombre sentado en el banquillo. Hasta estaba vestido igual, con un estrecho traje azul, y una corbata a rayas.

—Ahora, piénselo bien, señora Salmon. ¿Podría usted todavía jurar que el hombre a quien usted vio arrojar el martillo en el jardín de la señora Parker era el detenido... y no este hombre, que es su hermano mellizo?

Por supuesto, no podía. Miraba a uno y a otro, y no decía palabra.

Allí estaba la enorme bestia, en el banquillo, con las piernas cruzadas, y también estaba en el fondo del tribunal, y ambos miraban fijamente a la señora Salmon. Esta meneó la cabeza.

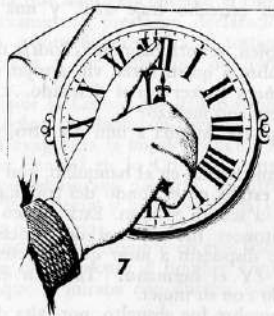
Lo que vimos entonces fue el final del proceso. Ya no había un solo testigo dispuesto a jurar que el detenido era el que él había visto. ¿Y el hermano? También él tenía su coartada; había estado con su mujer.

Y así fue que el hombre fue absuelto, por falta de pruebas. Pero así como no sé si fue él y no su hermano quien cometió el crimen, no sé si fue castigado o no. Ese día extraordinario tuvo un final extraordinario. Seguí a la señora Salmon fuera del tribunal, y nos vimos detenidos por la multitud que por supuesto esperaba a los mellizos. La policía trató de alejar a la muchedumbre, pero lo único que lograron fue despejar la calle para que pudieran pasar los vehículos. Más tarde supe que

habían aconsejado a los mellizos salir por una puerta trasera, pero que éstos no habían querido. Uno de los dos —nadie sabía cuál— dijo: “Me han absuelto, ¿no es cierto?”, y los dos salieron altivamente por la entrada principal. Luego ocurrió eso. No sé cómo fue, aunque estaba apenas a unos seis pies de distancia. La multitud se desplazó y uno de los mellizos fue empujado fuera de la acera, justo frente a un ómnibus.

Lanzó un chillido, como un conejo, y nada más; estaba muerto, con el cráneo aplastado, como la señora Parker. ¿Venganza divina? Quisiera saberlo. Recuerdo al otro Adams, junto al cadáver, que miraba fijamente a la señora Salmon. Lloraba, pero nadie podrá decir nunca si era el inocente o el culpable. Ahora bien, si usted fuese la señora Salmon ¿podría dormir de noche?

(Traducción de J.R. Wilcock)



Manuel Puig nació en la Provincia de Buenos Aires en 1933. Publicó las novelas La traición de Rita Hayworth, Boquitas pintadas, The Buenos Aires affaire, El beso de la mujer araña y Pubis angelical. La exploración del límite entre la realidad y lo ilusorio, una morosa búsqueda del tiempo perdido y el uso de técnicas propias del cine y el folletín son algunas de sus características.

MANUEL PUIG

ACAPULCO METAFISICO

“Somos un sueño imposible que busca la noche, para olvidarse del mundo, del tiempo y de todo... Somos dos seres que en uno amándose mueren, para guardar el secreto de aquello que quieren... pero qué importa la vida, con nuestra separación... Somos dos gotas de llanto en una canción...”

La radio portorriqueña de Nueva York carga con dos gotas más de humedad el aire irrespirable ya del verano. Este bolero tiene más de treinta años, y se le sigue oyendo. No me asombra, cualquiera podría ingeniárselas para identificarse con esa letra. Bravo su autor, Mario Clavel, ¿habrá sabido captar alguna gota del subconsciente colectivo? O no, soy yo el único que se las ingenia para hundirse en la ignominia del boleraje. Suena el teléfono y no puedo oír los trémolos del final. Es J., neoyorquina, inicia apenas su tercera década, soltera, crítica literaria, me quiere contar todo de su semana de vacaciones en Acapulco.

Me siento tentado de traducirle la letra del bolero aunque se burle de mí y de mi respeto por géneros no respetables. Pero no me da tiempo, me arrolla con sus novedades y me ahorra un bochorno inútil. “Me fue bien. En el hotel conocí a un californiano. No sé decirte si era guapo o no. Tenía ángulos buenos, con los que me convenía de que era guapo. Pero a veces no, algo de payaso, no sé, algo lo desfiguraba y ya no me gustaba tanto. Yo estaba con mi amiga en la playa, ahí empezó la cosa, después a la tarde nos cruzamos en una terraza, me invitó a una copa. Después de cenar bailamos. Era

interesante, volvía a California después de algunos años en Asia. Había querido ver mundo, y ahora intentaba echar raíces en su tierra natal. Treinta y cinco años y soltero, algo poco común en un norteamericano. Esa noche quiso ir al grano, pero tú sabes que a mí eso me choca, prefiero esperar por lo menos hasta la segunda salida, cuando ya hay un poco más de reflexión. Pero insistió tanto que acepté. Pero no me explico bien. Acepté porque lo vi muy dispuesto a hablar de él mismo, a contar cosas. Me contó montones de cosas. Ah... , pero no me explico bien: ¡a su vez me hizo contarle de mí!, y parecía interesado en todo lo que yo le decía.

“En fin, si no le interesaba, por lo menos fingía a la perfección, lo cual ya demostraba buenos modales. Entonces, cuando le di el fatídico ‘sí’, lo hice con la sensación de no correr ningún riesgo. Tú sabes, a veces por angustia, por un trago de más, por aburrimiento, una muchacha sería — ¡y con anteojos! — como yo acepta intimidadas la primera noche y en seguida se arrepiente. Sí, porque es un riesgo, no sabes nada del fulano y hay posibilidad de sorpresas desagradables. Bueno, no fue ése el caso en Acapulco. Y la técnica amorosa una sorpresa fenomenal, porque tuvo en cuenta mis reacciones, mis inhibiciones, mis demoras, y solamente logró sentirse satisfecho cuando se cercioró de que yo lo estaba. Como compartía la habitación con mi amiga, no lo pude invitar a quedarse la noche entera. Mi amiga se heló esperando, junto al mar, que yo diera señales de vida. No sé si fue cierto, yo la dejé con un festejante, tal vez fingió todo el sacrificio para ganar puntos y al día siguiente imponerme sádicamente sus voluntades, vamos aquí y vamos allá. Es muy dominante mi amiga.

“Vuelvo a mi festejante: nos reencontramos en la playa y fingió frialdad. Yo ni lo miré. Yendo a almorzar me lo crucé y no quise caer en el cliché de la mujercita ultrapasiva que nunca se permite tomar la iniciativa. Nada de eso, le sonreí y le dije que podíamos jugar al ajedrez después de comer, había una terraza especial para eso, ¿y no es cierto que da pena pagar tanto un hotel y no aprovecharlo? Me contestó que no sabía si estaría libre porque un amigo había quedado en llamarlo. Después de almorzar subí a la terraza, y ahí estaba él, sí, pero jugando al ajedrez con el amigo. Algo de no creer, porque me hizo un saludito y no me vino a dar ninguna explicación.

“Bueno, a la noche, con mi amiga, volvimos a bailar al mismo salón del hotel. Y tarde, ya muy tarde, apareció él. Vino a bailar conmigo. Noté que otras muchachas huéspedes del hotel nos miraban, le pregunté si se había acostado con todas, porque él ya estaba al final de dos semanas de vacaciones. Me dijo que no, que la única con que había tenido relaciones, aparte de mí, había desaparecido. Yo, en ese momento, no me di cuenta, pero después él me lo contó: la razón por la que venía hacia mí siempre a última hora era que

esperaba que la otra reapareciera. Volvió conmigo a mi cuarto, yo todavía no sabía de la otra, pero ya me sentía insegura y, claro, eso hacía que él me gustase mucho más. Se quedó a dormir toda la noche porque mi compañera tenía ocupación por su lado. No debe de haber sido tan satisfactoria la ocupación, puesto que no le curó el dolor de garganta pescado junto al mar.

“Él se fue ese día a San Diego porque ya tenía que volver a trabajar. Yo, al día siguiente, estaba en Nueva York de regreso. Eso fue el domingo. Volví con la sensación de estar enamorada y de que él era un ser lleno de atractivo. Y ayer, jueves, me llamó desde el aeropuerto. Desde el aeropuerto de Nueva York. Había tenido que venir por negocios. Casi me desmayo. Vino a casa al rato.”

Somos un sueño imposible que busca la noche, somos dos gotas de llanto en una canción. Mi amiga J. se tomó el trabajo de ir hasta Acapulco para darle la razón a Mario Clavel.



EL UNICO HOTEL DE LA ARGENTINA MIEMBRO DE **HLI**

*The Leading Hotels
of the World®*



HOTEL LIBERTADOR
*¿imagina un lugar mejor en
Buenos Aires?*



Av. Córdoba y Maipu - 1054 Buenos Aires - Argentina - Tel.: 392-2095/8395/9236

Dirección Comercial: Av. Córdoba 552 - 2º "A" Tel. 392-9133/0032

Tarjetas de crédito aceptadas:

American Express, Argencard, BankAmericard, Diners Club, LondonCard, Visa.

Updike nació en 1932 en Shillington, Pensilvania. Estudió en Harvard y en Oxford e integró la redacción del "New Yorker". Aunque su reputación se debe principalmente a sus novelas —La feria en el asilo, El centauro, Corre, conejo, Cosas de la granja, El golpe— escribió también dos libros de poesía y dos de cuentos. El que publicamos pertenece a Las otras puertas.

LA TORRE DE PAPEL

JOHN UPDIKE

LOS CAIMANES

Joan Edison llegó a Maryland en marzo, a mediados del segundo curso. Tenía un rostro delgado, con algo de la expresión cansada de un adulto, y unas largas pestañas negras de muñeca. Todos la odiaban. Ese mes, la señorita Fritz estaba leyéndoles, durante la hora de tareas, acerca de una niña, Emmy, que era muy consentida y siempre estaba contándoles a sus padres mentiras con respecto a su melliza, Annie; nadie podía creer —era demasiado sorprendente— la exactitud con que, cuando más estaban despreciando a Emmy, Joan tenía que entrar al colegio con sus vestidos ostentosos, y el pelo suelto colgándole por la espalda de su chomba cardada, en vez de llevarlo corto o trenzado, y con su descaro de discutirles a las maestras.

—Pues bien, lo siento —le dijo a la señorita Fritz, sin siquiera levantarse de su banco—, pero no veo el objeto de la hora de tareas. En Baltimore jamás la teníamos, y allá hasta los más chicos conocían el contenido de estos libros.

Charlie, para quien la hora de tareas era en cierto modo un agrado, estaba dispuesto a sumarse a la protesta de los demás. Pequeños pliegues de agravio habían surgido entre las cejas de la señorita Fritz, y a él le dio lástima, recordando cómo, en aquel mes de septiembre en que John Eberly, más o menos intencionalmente, derramara pintura púrpura en el suelo recién pulido, había ocultado la cara entre los brazos sobre el pupitre y llorado. Ella le temía a la directora del colegio.

—Ahora no estás en Baltimore, Joan —dijo la profesora—. 33

estás en Olinger, Pensilvania. Los niños, Charlie entre ellos, rieron, y Joan, con el rostro levemente atezado por el rubor y elevando excitada la voz contra la corriente de odio, se adentró más, tratando de explicar:

—Como allá, en lugar de limitarnos a leer acerca de las plantas en un libro, deberíamos traer todos una flor que hubiéramos tomado nosotros mismos, y abrirla de un corte y mirarla al *microscopio*. —Por haber dicho esto, sombras de hojas anchas y de flores extrañas, salvajemente tajeadas, obscurieron y complicaron la idea que tenían de ella.

La señorita Fritz frunció sus labios anaranjados formando finas arrugas; luego sonrió.

—En este colegio se les permitirá hacer eso en los cursos superiores. Todas las cosas llegan a su tiempo, Joan, para las niñas pacientes. —Cuando Joan iba a ponerse a discutir *esto*, la señorita Fritz levantó un dedo y dijo, con el aplomo que los adultos tienen siempre de reserva:— No. No siga, jovencita, o se verá en *serias* dificultades conmigo. —A la clase le infundió valor ver que a la profesora tampoco le gustaba ella.

Después de eso, Joan no podía abrir la boca en clases sin que se produjera un fuerte lamento. Fuera, en el patio, en recreo o simulacro de incendio, o en espera del toque de campana matinal, casi nadie le hablaba, excepto para decir “Presumida”, o “Emmy”, o “Ramera, ramera de Baltimore”.

Los muchachos siempre andaban abriendo de un tirón el escote posterior de sus elegantes vestidos y lanzando pelotitas de papel masticado a los rizos de su cabellera suelta. Una vez, John Eberly hasta le cortó un mechón de pelo, con unas tijeras plásticas amarillas substraídas de la clase de arte. Esa fue la única ocasión en que Charlie vio a Joan llorar lágrimas verdaderas. Él era tan malo como los otros; peor, pues lo que los otros hacían porque les venía en gana, lo hacía él premeditadamente, para hacerse más popular. En el primero y segundo año, le habían tenido bastante simpatía; pero en algún momento a partir de entonces, lo habían hecho a un lado. Había una barra de chicos y chicas, que se reunían los sábados —se los oía comentarlo los lunes— en el garaje de Stuart Morrison y excursionaban juntos y jugaban fútbol entre ellos, y en invierno corrían en trineos por la calle del Cerro, y en primavera recorrían todo Olinger en bicicleta; y qué más hacían juntos, él no podía imaginarse. Charlie conocía a los cabecillas desde antes del jardín de infantes. Pero después de clases no parecía quedarle a él otra cosa sino irse de inmediato a casa a hacer las tareas y remover ociosamente sus estampillas centroamericanas e ir solo a ver películas de terror; y en los fines de semana, nada más que ganar en forma monótona a las bolitas, o al monopolio o al ajedrez, a Darryl Johns o Marvin Auerbach, con quienes no se habría molestado en absoluto de no haber vivido ellos en el mismo vecindario, siendo menores que él por lo menos un año y nada brillantes

para su edad, tampoco. Charlie pensó que la barra podría fijarse en él y acogerlo, si apoyaba sus procedimientos sin que se lo pidieran.

En la clase de Ciencias, que el 2º año A tenía en la sala de la señorita Brobst, al otro lado del corredor, se sentaba él un banco más adelante que Joan y la molestaba todo lo posible, a pesar de la impresión de que, por ser ambos rechazados, tenían algo en común. Un hecho que descubrió fue que ella no era tan inteligente. Sus notas en las pruebas siempre eran inferiores a las suyas. El le dijo:

—Cortar todas esas flores no te sirvió de mucho. O puede que en Baltimore te lo enseñaran todo hace tanto tiempo, que a tu avanzada edad lo has olvidado.

Charlie dibujaba; en su cuadernillo, que ella podía fácilmente ver por encima de su hombro, dibujaba de vez en cuando un cuadro titulado “Joan la Farsante”, el perfil de una muchacha de nariz descarnada y triste boca delgada, con las pestañas de su ojo entornado, lo más negras que el lápiz podía hacerlas, y el pelo cayendo en hilera tras hilera de rulos ridículos, hasta más abajo de las líneas transversales azul marino contiguas al borde inferior del cuadernillo.

Marzo se volvió primavera. Uno de los indicios fue que, en los terrenos del liceo, antes de que la pista de carreras se llenara de maleza y cuando la cancha de softball aún tenía diez centímetros de barro, Happy Lasker llegó con el elaborado modelo de aeroplano en cuya confección malgastara el invierno. Tenía la estrella norteamericana en el extremo de las alas, y un piloto pintado en el interior de la cabina, y un motor en miniatura que consumía gasolina verdadera. El zumbido, interrumpido y renovado toda la mañana del sábado, reunía a muchachitos desde la calle 2 hasta Lynoak. Entonces era siempre lo mismo: Happy impulsaba el avión al aire, donde ascendía y hacía un ruido burlón durante un minuto y en seguida caía en picada y se estrellaba, y por lo general se quemaba, en el pasto o el fango. El padre de Happy era rico.

En las semanas desde su llegada, la vestimenta de Joan se había hecho gradualmente más sencilla, para adaptarse a la de las otras niñas, y un día vino al colegio habiéndose cortado la mayor parte del pelo, y con el resto estirado a cepillo en torno a la cabeza y sujeto por detrás en una coleta. Se rieron de ella más de lo que había oído nunca. “¡Ooh! ¡La peladita!”, había exclamado alguna muchacha idiota, cuando Joan entró, y las estúpidas palabras circularon por la clase toda la mañana. “La Peladita de Baltimore. ¿Por qué está colorada la vieja Pelada?” John Eberly haciendo el movimiento de unas tijeras con los dedos y su jugoso chasquido con la lengua. La señorita Fritz golpeó con los nudillos en el alféizar hasta quedar frotándose los dedos con la otra mano, y por último mandó a dos muchachos a la oficina del señor Lengel, proporcionándole a Charlie una enfermedad insospechada de deleite.

Su propia reacción ante el corte de pelo había sido silenciosa. Había guardado los dibujos plegados en su pupitre, y una de sus tendencias era formar conjuntos completos de cosas, historietas ilustradas de Batman y Ases y estampillas costarricenses. A mitad de camino del extremo de la sala opuesto al suyo, Joan se mantenía muy quieta, con miedo, en apariencia, de mover siquiera un dedo, con la cara levemente rosada. El corte de pelo le había descubierto la frente y expuesto el cuello y aguzado el mentón y agrandado los ojos. Una vez más, sintió Charlie gratitud por haber nacido varón y por no tener choques bruscos —como el perder los rizos o empezar a sangrar— que le hicieran penoso el crecimiento. Lo mucho que sufren las niñas había sido una de sus primeras reflexiones. Su caricatura de ella estaba maravillosa, la obra de un genio. Se la mostró a Stuart Morrison, detrás de él; era demasiado buena para que él la apreciara; sus torpes ojos de huevo sólo le echaron un rápido vistazo. Charlie le calcó sobre otra hoja de cuadernillo, haciéndole la cabeza completamente calva. Este dibujo lo agarró Stuart y lo pasaron sin tropiezos por toda la sala.

Aquella noche tuvo el sueño. Debió de haberlo soñado mientras yacía ahí dormido a la luz matinal, pues estaba fresco en su memoria, cuando despertó. Habían estado en una jungla. Joan, vestida con su sarong desgarrado, nadaba en un claro arroyo entre caimanes. De algún modo, como desde un árbol, él estaba mirando hacia abajo; y había calma, en la forma en que se movían la muchacha delgada y los caimanes verdes, hundiéndose y emergiendo, perfectamente visibles bajo la membrana transparente del agua. La cara de Joan expresaba unas veces el horror que estaba soportando, y otras veces se mostraba impávida. Su pelo formaba tras ella una estela y se abría en abánico, cuando su rostro venía hacia la superficie. El gritaba en silencio, de angustia. En seguida, la había rescatado; sin la sensación de haber sumergido los brazos en el agua, la llevaba en los brazos, él mismo en traje de baño y con los pies firmemente adheridos al dorso lleno de protuberancias redondas de un caimán que nadaba contra la corriente espumando, por entre las sombras de altos árboles y flores blancas y vides colgantes, como un deslizador en un corto cinematográfico. Parecían dirigirse a un puente de madera que tendía su arco por encima del arroyo. El se preguntaba como lo sortearía, y el río y la jungla dieron paso a su lecho y su pieza; pero a través del cambio persistieron, como un sostenido en el piano, la grata emoción y el orgullo que sintiera salvando y llevando a la muchacha.

El amaba a Joan Edison. La mañana estaba lluviosa y, bajo el paraguas que su madre le hizo llevar, se juntó este hallazgo como el humo en una campana. El amor no tenía sabor, pero tanto le aguzó el sentido del olfato, que emanaron olores definidos su abrigo de hule, sus botas de goma, los arbustos que colgaban por encima de las murallas bajas que mantenían

a raya a los prados a todo lo largo de la calle Principal, hasta el barro y el musgo en las hendiduras del pavimento. Habría reído, de no tener puesto, en lo alto del pecho, cerca de la unión con el cuello, un peso de madera. No podía imaginarse a sí mismo riendo pronto. Parecía haber llegado a una de esas situaciones para las cuales había estado tratando de prepararlo su catequista, la pobre señorita West, con su bigotito. Él oró: "Dame a Joan". Con la lluvia, había caído sobre todas las cosas una monotonía solemne; un bus anaranjado que viró en la curva y cuatro pájaros sobre un cable telefónico, parecieron tener la misma importancia. Pero él se sentía más firme y más ligero y los objetos los sentía como aristas en torno a las cuales debía pasar disparado y canales por los que debía bajar velozmente. Llevándose la, rescatándola en efecto de la crueldad de los otros, él habría desafiado a la pandilla y formado una nueva, la de él. Nada más que él y Joan, al principio; luego, otros que escaparían de la ruindad y la estupidez, hasta que su pandilla fuese más poderosa y el garaje de Stuart Morrison estuviera vacío todos los sábados. Charlie sería un rey, con su propio equipo de "touchfootball". Todos vendrían a implorarle misericordia.

Su primera medida fue contarles a todos, en el patio, que ahora amaba a Joan Edison. Les importó menos de lo que él había esperado, en vista de cuán odiada era ella. Había esperado, más o menos, tener que pelcar a puñetazos. No se juntaron sino muy pocos a oír el sueño que se había imaginado contándoles a todos. De todas maneras, esa mañana correría por el curso la voz de que él decía amarla; y aunque esto era lo que él deseaba, para en cierto modo abrir una vía entre él y Joan, resultaba grotesco, y él tartamudeó cuando la señorita Fritz lo hizo ir al pizarrón a explicar algo.

A la hora del almuerzo, se escondió deliberadamente en el bazar, hasta que la vio pasar. Sabía que la muchacha que la acompañaba a diario doblaba en la esquina siguiente. Esperó un minuto y luego salió y echó a correr, para alcanzar a Joan en la cuadra entre la calle en que dobló la otra chica y la calle en que él doblaba en dirección contraria. Había dejado de llover y su paraguas enrollado lo sentía como una bayoneta de patrullero. Acercándosele por detrás, dijo:

—Pam. Pam. —Ella se dio vuelta y, bajo su mirada, consciente de que ella sabía que la amaba le ardió la cara y se quedó con la vista baja.

—Vaya, Charlie —murmuró su voz, con la lentitud típica de Maryland—. ¿Qué haces en este lado de la calle?

Carl, el guardia del pueblo, estaba parado frente a la escuela primaria, para hacerlos pasar al lado de la calle Principal que les correspondía. Ahora Charlie tendría que volver a atravesar solo la avenida, en el peligroso cruce de cinco rayos.

—Nada —respondió él, y utilizó la única frase que preparara de antemano—: Me gusta tu pelo, con el corte nuevo.

—Gracias —dijo ella, y se detuvo. Debía de haber recibido

lecciones de urbanidad en Baltimore. Sus ojos miraron los suyos, y la imagen de él retrocedió de un salto de los bordes de sus párpados inferiores, como de una ribera. En el espacio que ella ocupaba había, empero, una gran plenitud que a él le impartía altura, cual si estuviera de pie junto a una ventana abierta hacia la primera mañana después de una nevada.

—Pero tampoco me caía mal como lo llevabas antes.

—¿Sí? —Singular respuesta. Otra cosa singular era el tosta-do bajo su piel; él ya había notado, aunque no tan de cerca, cómo al ruborizarse le subía un leve tinte café, más que rojo. También usaba ella algo perfumado. Preguntó—: ¿Como en-cuentras Olinger?

—¡Oh!, me parece bonito.

—¿Bonito? Puede. Puede que lo sea. Yo no sabría, porque jamás estuve en ninguna otra parte.

Afortunadamente, ella tomó esto por una broma y rió. Antes que arriesgarse a decir algo divertido, él prefirió ponerse a equilibrar el paraguas de punta sobre un dedo y, como le diese resultado, retrocedió, trasladando el paraguas en equili-brio, con su mango curvo negreando contra el cielo azul a trechos, de una palma a la otra, repetidas veces. En la esquina donde se separaban, se dejó llevar y, por imitar a un caballero fino apoyado en un bastón, torció el mango en forma irreme-diabile. El asombro de ella valía el doble que el probable enojo de su madre.

Se propuso acompañarla otra vez, y hasta más lejos, des-pués de clases. Durante todo el almuerzo, estuvo calculando. Su padre y él pintarían de nuevo su bicicleta. Al corte de pelo siguiente, podría hacérselo partir al otro lado, para librarse de su remolino. Se transformaría totalmente; todos se pregunta-rían qué le había pasado. Aprendería a nadar y la llevaría a la represa.

En la tarde, el ímpetu del sueño decayó un tanto. Ahora que tenía los ojos puestos en ella todo el tiempo, advirtió, con un vuelco del estómago, que en la tarde, al pasar de la sala de la señorita Brost a la de la señorita Fritz, Joan no iba sola, sino que charlaba con otros. En clase susurró, también. Así es que fue con más vergüenza —tanta vergüenza que no creyó poder volver a mirar a la cara ni siquiera a sus padres— que sorpresa cómo, desde detrás del vidrio oscuro del bazar, la vio pasar en compañía de la pandilla, ella y Stuart Morrison mostrando los dientes y chillando, él imitando algo, y el pobre retardado de John Eberly pisándole los talones, como un rabo grueso. Charlie los observó perderse de vista detrás de un seto alto; el alivio era hasta aquí una fracción diminuta de su mundo trastornado. Se le ocurrió que lo que él tomara por crueldad había sido cariño; que lejos de odiarla, todos la habían querido desde el comienzo, y que hasta el más estúpi-do lo sabía, semanas antes que él. Que ella era la reina del curso y bien pudiera no existir, para el beneficio que le reportaría a él.

(Traducción de Jaime Farías)



En Nietzsche y la filosofía, Lógica del sentido, El antediplo y Proust y los signos, Deleuze efectuó profundos y renovadores aportes a la crítica literaria, la filosofía y el psicoanálisis desde una perspectiva estructuralista. El presente ensayo es el capítulo medular de su libro Kafka: pour une littérature mineure, escrito en colaboración con Guattari.

GILLES DELEUZE Y FELIX GUATTARI

KAFKA O UNA LITERATURA MENOR

No hemos considerado aquí sino los contenidos y sus formas: cabeza inclinada-cabeza erguida, triángulos-líneas de fuga. Y es verdad que, en el dominio de la expresión, cabeza inclinada se conjuga con la fotografía y cabeza erguida, con el sonido. Pero, mientras la expresión, su forma y su deformación no se consideren por sí mismas, es imposible encontrar una verdadera solución, aún en el nivel de los contenidos. Sólo la expresión nos da el *procedimiento*. Kafka plantea el problema de la expresión, no de manera abstracta universal, sino en relación con las literaturas llamadas menores —por ejemplo la literatura judía en Varsovia o en Praga. Una literatura menor no es la de una lengua menor, sino más bien la que una minoría escribe en una lengua mayor. Pero, de cualquier manera, el primer carácter es que la lengua se ve alterada por un alto grado de “desterritorialización”. Kafka define en este sentido el callejón sin salida que obstruye a los judíos de Praga el acceso a la escritura, convirtiendo su literatura en un imposible: imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de otra manera.¹ Imposibilidad de no escribir, porque la conciencia nacional, incierta y oprimida, pasa necesariamente por la literatura (“la batalla literaria adquiere una justificación real en la mayor escala posible”). La imposibilidad de escribir en otra

¹ Carta a Brod, junio 1921 *Correspondencia*, p. 394 y los comentarios de Wagenbach, p. 84.

lengua que en alemán, constituye para los judíos de Praga, el sentimiento de una distancia irreductible con la territorialidad primitiva checa. Y la imposibilidad de escribir en alemán significa la “desterritorialización” de la población alemana misma, minoría opresiva que habla una lengua separada de las masas, como un “lenguaje de papel” o de artificio; con mayor razón los judíos, a la vez que forman parte de esta minoría, están excluidos de ella, como “gitanos que hubieran robado al niño alemán en su cuna”. En pocas palabras, el alemán de Praga es una lengua desterritorializada, destinada a usos menores e inhabituales (por ejemplo, en otro contexto, lo que los negros pueden hacer hoy con el americano).

El segundo carácter de las literaturas menores, es que todo en ellas es político. En las “grandes” literaturas, al contrario, el tema *individual* (familiar, conyugal, etc.) tiende a conectarse con otros temas no menos individuales, sirviéndole el medio social de ambiente y de telón de fondo; tanto, que ninguno de esos temas edípicos resulta particularmente indispensable ni absolutamente necesario, sino que todos ellos “forman bloque” en un amplio espacio. La literatura menor es totalmente distinta: su exiguo espacio hace que cada asunto individual esté de inmediato en estrecha conexión con lo político. El asunto o tema individual se torna tanto más necesario, indispensable, agrandado por el microscopio, cuanto que es otra historia distinta la que en él se suscita. En este sentido, el triángulo familiar se vincula con los demás triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, y jurídicos determinantes de valores. Cuando Kafka señala, entre los objetivos de una literatura menor, “la clarificación del conflicto que opone padres a hijos y la posibilidad de plantearlo”, no alude a un fantasma edípico sino a un programa político. “Aún cuando el tema individual fuera largamente meditado, no se alcanzan sin embargo sus confines, ya que éstos se confunden con otros temas análogos; antes bien, se alcanza el límite que lo separa de lo político, y aún esforzándonos por entreverlo antes de que aparezca, nos encontramos con que por todas partes esa frontera se va comprimiendo. (...) Lo que en el fondo de las grandes literaturas se desenvuelve por debajo, formando un sótano, no indispensable, del edificio, ocurre aquí a plena luz; lo que allí provoca un tumulto pasajero, acarrea aquí nada menos que un juicio de vida o muerte”.²

El tercer carácter, es que todo adquiere un valor colectivo. En efecto, precisamente porque los talentos no abundan en una literatura menor, no se dan las condiciones para una *enunciación individualizada*, como sería la de tal o cual “maestro”, que pueda ser aislada de la *enunciación colectiva*. Más aún, esta escasez de talentos resulta de hecho, benéfica,

pues permite concebir algo distinto de la literatura de los maestros. Lo que el escritor dice individualmente, constituye de hecho una acción común, y lo que dice o hace es necesariamente político, aunque los demás no estén de acuerdo. Lo político ha contaminado todo enunciado. Pero sobre todo, porque la conciencia colectiva o nacional permanece “a menudo inactiva en la vida exterior y se encuentra siempre en vías de desagregación”, de hecho es la literatura que cumple positivamente el rol y la función de enunciación colectiva, e inclusive revolucionaria: a pesar del escepticismo, la literatura engendra una solidaridad activa. Aún cuando el escritor esté separado o al margen de su frágil comunidad, esa situación lo coloca en mejores condiciones para expresar otra comunidad potencial, y forjar los medios para una conciencia y una sensibilidad diferentes. Como el perro de “Búsquedas” que recurre en su soledad a *otra ciencia*. La mecánica literaria sustituye así a la mecánica revolucionaria, no por razones ideológicas, sino porque sólo ella reúne las condiciones para formular una enunciación colectiva, condiciones que faltan por completo en cualquier otro ámbito. La literatura es asunto del pueblo.³ Kafka expone el problema en estos términos: el enunciado no apunta a un sujeto de enunciación o causa, ni tampoco a un sujeto de enunciado o efecto. Sin duda, durante algún tiempo Kafka pensó de acuerdo a las categorías tradicionales de los dos sujetos, el autor y el héroe, el narrador y el personaje, el soñador y lo soñado.⁴ Pronto, sin embargo, renunciará al principio del narrador, así como rechazará —no obstante su admiración por Goethe— una literatura de autor o de maestro. Josefina, la laucha, renuncia a la práctica individual de su canto, para fundirse en la enunciación colectiva de “la innumerable muchedumbre de héroes de su pueblo”. Tránsito del animal individualizado a la cuadrilla o a la multiplicidad colectiva: siete perros músicos. También en las “Búsquedas” de un perro, los enunciados del buscador solitario, tienden hacia el ordenamiento de una enunciación colectiva de la especie canina, aún cuando dicha colectividad haya dejado de existir o no exista todavía. No hay sujeto, no *hay sino ordenamientos colectivos de enunciación*. La literatura expresa esos ordenamientos en situaciones en que éstos no se exteriorizan y en

³ *Diario* diciembre 25 de 1911, p. 181: “La Literatura es menos asunto de la historia literaria, que asunto del pueblo”.

⁴ Véase *Preparativos de boda en la campaña*, p. 10 “Mientras digas se en lugar de yo, no es nada”. Y los dos sujetos aparecen, p. 12: “Ni siquiera es menester que vaya a la campaña, no es necesario. Mando mi cuerpo vestido...”, mientras el narrador permanece en cama como un coleóptero, un escarabajo o un saltamontes. Sin duda hay aquí un origen del devenir-coleóptero de Gregorio en la *Metamorfosis* (así, Kafka renuncia a reunirse con Felisa y prefiere seguir acostado). Pero, precisamente en la *Metamorfosis* el animal adquiere valor de efectivo devenir y no califica ya el carácter estático de un sujeto de enunciación.

que sólo existen como posibles poderes diabólicos, o como fuerzas revolucionarias latentes. La soledad de Kafka lo abre a todo lo que actualmente forma la historia. La letra K, ya no designa un narrador, ni tampoco un personaje, sino un ordenamiento tanto más despersonalizado, tanto más colectivo, cuanto que un individuo queda en su soledad vinculado a él (sólo por referencia a un sujeto lo individual podría separarse de lo colectivo y asumir su propio tema).

Los tres caracteres de la literatura menor son por lo tanto: la desterritorialización del idioma, la inserción de lo individual dentro de lo inmediato político, y el ordenamiento colectivo de enunciación. Lo que equivale a afirmar que "menor" no es ya calificativo de ciertas literaturas, sino que indica las condiciones revolucionarias de toda literatura dentro de lo que se denomina la gran literatura. Aún el que tiene la desgracia de nacer en el país de una gran literatura, debe escribir en su lengua, como un judío checo escribe en alemán, o así como Ouzbek escribe en ruso. Escribir como un perro que escarba su agujero, como una rata que hace su madriguera. Y para ello, encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propio dialecto, su propio tercer-mundo, su propio desierto. Han surgido muchas discusiones acerca de: ¿qué es una literatura marginal? ¿Qué es una literatura popular, proletaria, etc.? Los criterios de definición resultan difíciles, mientras no se parta del concepto más objetivo de literatura menor. Únicamente puede definirse lo que es literatura popular, marginal, etc.⁵, mediante la posibilidad de instaurar, desde dentro de una lengua, aún mayor, un uso o manejo menor. Sólo a este precio la literatura se transforma realmente en máquina de expresión colectiva adecuada para plantear y arrastrar los contenidos. Kafka señala precisamente que una literatura menor resulta mucho más apta para trabajar la materia.⁶ ¿Por qué? y ¿qué significa esta mecánica de expresión? Sabemos que tiene con el idioma un vínculo de desterritorialización múltiple: situación de los judíos que han abandonado el checo, junto con el medio rural, pero también situación de la lengua alemana como "lenguaje de papel". Pues bien, se irá más lejos todavía, se extenderá aún más este movimiento de desterritorialización en la expresión. Tan solo hay dos caminos posibles: el primero consiste en enriquecer artificialmente el alemán, inflarlo con todos los recursos simbólicos, oníricos, con un sentido estético, con un significante oculto —ésta es la

⁵ Véase Michel Ragon *Historia de la Literatura proletaria en Francia*. Albin Michel: acerca de la dificultad de criterios y la necesidad de pasar por el concepto de "literatura de segunda zona".

⁶ *Diario*, 25 de diciembre 1911, p. 181: "La memoria de una nación pequeña no es más corta que la de una grande, trabaja pues, más a fondo el material existente".

escuela de Praga, Gustav Meyrink y muchos otros, entre ellos Max Brod.⁷ Pero esta alternativa implica un esfuerzo desesperado de reterritorialización simbólica, a base de arquetipos, de Cábala y de alquimia, que acentúa la ruptura con el pueblo y cuya única salida política es el sionismo como "sueño de Sion". Kafka tomará pronto el otro camino, o mejor dicho lo inventará. Optar por la lengua alemana de Praga, tal como se da, en su pobreza misma. Ir siempre más lejos en la desterritorialización... a fuerza de sobriedad. Ya que el vocabulario está reséco, lograr que éste vibre, intensificándolo. Poner un uso puramente intensivo del idioma a cualquier empleo simbólico, o bien significativo, o aún simplemente significante. Alcanzar una expresión perfecta y no acabada, una expresión material intensa. (Respecto de estas dos modalidades posibles, ¿no podríamos acaso referirlas, en otras condiciones a Joyce y a Beckett? Ambos, irlandeses, cumplen las condiciones geniales para una literatura menor. Y el hecho de ser menor, por ende revolucionaria, constituye la gloria de tal literatura respecto de cualquier otra. Empleo del inglés, y de cualquier lengua en Joyce. Uso del inglés y del francés en Beckett. El primero procede por exuberancia y sobredeterminación y logra todas las reterritorializaciones del mundo. El segundo, a fuerza de sequedad y sobriedad, de pobreza deliberadamente querida, extrema la desterritorialización hasta que sólo subsistan intensidades).

¿Cuántas personas viven, hoy, en una lengua que no es la suya, o bien ya no saben la propia o no la saben todavía y conocen mal la lengua mayor que están obligados a emplear? Problema de los inmigrantes y sobre todo de sus hijos. Problema de las minorías. Problema de una literatura menor, pero también problema para cada uno de nosotros. ¿Cómo extraer de la lengua propia una literatura menor, capaz de excavar el lenguaje hasta encauzarlo de acuerdo a una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo transformarse en el nómada, en el inmigrante y en el gitano de su propia lengua? Kafka contesta: robar al niño de la cuna, bailar en la cuerda floja. Todo lenguaje, rico o pobre, implica siempre una desterritorialización de la boca, de la lengua y de los dientes, que tienen su territorialidad primitiva en el alimento. Al dedicarse a la articulación de los sonidos, la boca, la lengua y los dientes se desterritorializan. Por lo tanto, se crea una disyunción entre comer y hablar, y, a pesar de las apariencias, mucho más todavía entre comer y escribir: por cierto, se puede escribir mientras se come, más fácilmente que hablar comiendo, pero la escritura transforma los vocablos en cosas capaces de rivalizar con los alimentos. Disyunción entre contenido y expre-

⁷ Véase el excelente capítulo de Wagenbach "Praga en el viraje del siglo" sobre la situación del idioma alemán en Checoslovaquia y la escuela de Praga.

sión. Hablar, y más aún escribir, es ayunar. Kafka muestra una obsesión permanente por el alimento, particularmente por el animal o la carne, que es el alimento por excelencia, obsesión del carnicero, y también por los dientes, dientes grandes, sucios o dorados.⁸ Este es uno de los principales problemas con Felice. Ayunar es un tema constante en los escritos de Kafka, una larga historia de ayuno. El campeón del ayuno, vigilado por los carniceros, acaba la carrera junto a las fieras que comen su ración de carne cruda, dejando a los visitantes en una irritante alternativa. Los perros, procurando que esté ocupada la boca del perro de las "Búsquedas", la colman de alimento, para evitar que surjan sus preguntas —y aquí volvemos a la alternativa irritante: "¿Por qué más bien no echarme y prohibirme hacer preguntas? No, no es eso lo que buscabas, no existía el menor deseo de escuchar mis preguntas, pero, a causa de ellas, no os decidíais a echarme". El perro de las Búsquedas, vacila entre dos ciencias, la del alimento que es la de la tierra, y de la cabeza inclinada ("¿De dónde toma la tierra ese alimento?") y la ciencia musical, que es la "del aire" y de la cabeza erguida, como lo atestiguan los siete perros músicos del comienzo, y el perro cantor del final. No obstante, ambas ciencias poseen algo en común, ya que el alimento puede llegar de lo alto y la ciencia del alimento no progresa sino mediante el ayuno, así como la música puede ser extrañamente silenciosa. En efecto, por lo general, la lengua compensa su desterritorialización con una reterritorialización en el sentido. Al dejar de ser un órgano de un sentido, se convierte en instrumento del Sentido. Y es el sentido, como sentido propio, el que dirige todo lo relativo a la designación o denominación de los sonidos (la cosa o el estado de cosas que la palabra designa), y, como sentido figurado, todo lo concerniente a imágenes y metáforas (las demás cosas a las cuales se aplica la palabra, bajo ciertos y determinados aspectos o condiciones). Por ende, no existe solamente una reterritorialización espiritual en el "sentido", sino también física, en virtud del mismo sentido. Paralelamente, el lenguaje sólo existe por la distinción y la complementación de un sujeto de enunciado en relación con la cosa designada, ya sea directamente o en forma metafórica. Tal empleo del lenguaje puede denominarse *extensivo o representativo*: función reterritorializante del lenguaje (por ej.: el perro cantor del final de las Búsquedas obliga al héroe a abandonar su ayuno, en cierta forma, una "re-edipización"). Ahora

⁸ El tema de los dientes es constante en Kafka. El abuelo carnicero; la escuela en el callejón de la Carnicería; las mandíbulas de Felisa; la negativa a comer carne, salvo cuando se acuesta con ella en Marienbad. Véase el artículo de Michel Cournot, *Nouvel Observateur* 17-4-72: "Tú que tienes dientes tan grandes" Es uno de los textos más bellos sobre Kafka. En Lewis Carroll encontramos una oposición semejante entre comer y hablar y también una salida al absurdo, parecida.

bien: el estado de la lengua alemana en Praga, por ser un idioma reseco, con mezcla de checo o yiddish, posibilitará una invención de Kafka. Ya que así es ("así es, así es", fórmula tan grata a Kafka, etiqueta de un estado de hecho...) el sentido será abandonado o sobreentendido, para no conservar sino un esqueleto o silueta de papel:

1º) Si antes, el sonido articulado era un ruido desterritorializado, pero que se reterritorializaba en el sentido, ahora, en cambio, el sonido mismo va a desterritorializarse sin ninguna compensación, en forma absoluta. El sonido o palabra, en un nuevo proceso de desterritorialización, no pertenece al lenguaje cuerdo, convencional, aunque derive de él, pero tampoco se reduce a una música o canto organizado, aunque así lo parezca. Esto se ve en el chillido de Gregorio, que altera las palabras, en el silbido del ratón o en la tos del mono; y lo mismo ocurre con el pianista que no toca, la cantante que no canta y que extrae su canto de lo que no canta, o en los perros músicos, tanto más músicos en todo su cuerpo, cuanto que ninguna música emiten.

Una línea de abolición atraviesa, dondequiera, la música organizada y una línea de fuga el lenguaje cuerdo, para liberar una materia viviente expresiva que habla por sí misma, sin más necesidad de tener forma.⁹ Este lenguaje, arrancado al sentido, realiza una neutralización activa de dicho sentido y sólo encuentra su dirección en un tono de palabra, una inflexión: "Sólo vivo de aquí para allá dentro de una minúscula palabra, en cuya inflexión pierdo por un instante mi cabeza inútil (...) mi modo de sentir se aproxima al del pez".¹⁰ Los niños son muy hábiles en esta práctica: repetir una palabra cuyo sentido sólo se intuye vagamente, para hacerlo vibrar sobre sí mismo. (Al comienzo de "El Castillo", los niños de la escuela hablan tan rápido que no se entiende lo que dicen.) Kafka cuenta cómo, de niño, repetía una expresión del padre, para derivarla hacia un sin sentido: "fin de mes, fin de mes...".¹¹

⁹ *El Proceso*: "Terminó por darse cuenta de que se le hablaba, pero no entendió: sólo oía un gran zumbido —atravesado incesantemente por una especie de sonido agudo como una sirena— y que parecía llenar todo el espacio".

¹⁰ *Diario*, p.50.

¹¹ *Diario*, p. 117: "sin llegar a exigir todavía un sentido, la expresión *Fin de mes* seguía siendo para mí un penoso secreto", y tanto más porque se repetía todos los meses. Kafka mismo sugiere que si esa expresión sigue desprovista de sentido es por pereza y "poca curiosidad". Wagenbach retoma esta explicación negativa apoyada en falta o impotencia. Es común que Kafka muestre o esconda así sus objetos de pasión.

El nombre propio, que en sí mismo no tiene ningún sentido, es particularmente apropiado para esta práctica: Milena, con el acento en la *i*, evoca al comienzo “un griego o un romano, perdido en Bohemia, violentado por los checos, equivocado sobre la pronunciación”. Luego, afinando la aproximación, evoca “una mujer que se lleva en brazos, arrancada al mundo o al juego”, y donde el acento marca la caída, la caída siempre posible o por el contrario, “el salto de alegría que das con vuestra carga”.¹²

2° Parece existir cierta diferencia, aunque relativa y de matiz, entre las dos evocaciones del nombre Milena: una se relaciona todavía con una escena extensiva y figurada, del tipo fantasma; la segunda ya es mucho más intensiva al aludir a una caída o salto como umbral de intensidad, comprendido en el nombre mismo. En efecto, esto es lo que ocurre cuando se neutraliza activamente el sentido: como dice Wagenbach “la palabra reina como dueña y da directamente origen a la imagen”. Pero, ¿cómo definir este procedimiento? Del sentido subsiste lo indispensable para dirigir las líneas de fuga. Ya no hay designación de algo, según un sentido propio, ni asignación de metáforas, de acuerdo a un sentido figurado, sino que tanto la cosa *como* las imágenes no constituyen sino una secuencia de estados intensivos, una escala o circuito de intensidades puras que pueden ser recorridas en un sentido u otro, de arriba abajo, o de abajo arriba. La imagen está en el recorrido mismo, se ha transformado en devenir: devenir-perro del hombre y devenir-hombre del perro; devenir-mono o coleóptero del hombre, e inversamente. Ya no es el caso de una lengua común rica, en la que, por ejemplo, la palabra perro designa directamente un animal, y metafóricamente puede aplicarse a otras cosas (de las que podría decirse “como un perro”).¹³ Diario 1921: “Las metáforas son una de las cosas que me hacen desesperar de la literatura”. Kafka suprime deliberadamente toda metáfora, todo simbolismo, toda significación y toda designación. La metamorfosis es lo contrario de la metáfora. Ya no hay sentido propio ni figurado, sino distribución de estados, en la multiplicidad de la palabra. La cosa y las demás cosas sólo son intensidades recorridas por los

¹² *Cartas a Milena*, Gallimard, p. 66. Fascinación de Kafka por los nombres propios, empezando por los que utilizan él mismo: véase *Diario*, p. 268 (a propósito de los nombres en el *Veredicto*).

¹³ Las interpretaciones de los comentaristas de Kafka son tanto peores en este aspecto, cuanto más se basan en metáforas: M. Robert recuerda que los judíos son *como* perros; y también “se trata al artista de muerto de hambre y Kafka lo transforma en un enorme gusano” (*Obras completas*, Gireulo del libro preciosa, t. V, p. 311) Nos parece una concepción simplista del mecanismo literario. Robbe-Grillet ha insistido sobre la destrucción de toda metáfora en Kafka.

sonidos o las palabras desterritorializadas según su línea de fuga. No se trata del parecido entre el comportamiento de un animal y el del hombre, y menos todavía, de un juego de palabras. Ya no hay ni hombre, ni animal, pues cada uno desterritorializa al otro en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversible. Es un devenir que abarca, al contrario, el máximo de diferencia como diferencia de intensidad, paso de un umbral, elevación o caída, descenso o erección, acento de la palabra. El animal no habla “como” un hombre, sino que extrae del lenguaje tonalidades sin significación; las palabras mismas no son “como” animales, sino que trepan por su cuenta, ladran y pululan como perros con lenguaje, insectos o ratones.¹⁴ Hacer vibrar secuencias, abrir la palabra sobre intensidades interiores inauditas, en resumen, *uso intensivo* no significante de la lengua. Asimismo, ya no hay sujeto de enunciación ni sujeto de enunciado: el perro no es más el sujeto de enunciado, permaneciendo el sujeto de enunciado “como” un hombre; el sujeto de enunciación ya no es “como” un abejorro, permaneciendo el hombre como sujeto de enunciado. Se trata de un circuito de estados que forma un devenir mutuo, en el seno de un ordenamiento necesariamente múltiple o colectivo.

¿En qué sentido, la situación de la lengua alemana en Praga, con un vocabulario agostado y una sintaxis incorrecta, puede sin embargo favorecer semejante uso? Podría llamarse, en general *intensivos* o *tensores* a los elementos lingüísticos, por más variados que sean, que expresen las “tensiones interiores de una lengua”. El lingüista Vidal Sephiha denomina intensiva, en ese sentido, a “toda herramienta lingüística que permita tender hacia el límite de una noción o bien dejarla atrás”, que señale un movimiento de la lengua en dirección a sus extremos, hacia un más allá o un más acá reversibles.¹⁵ Vidal Sephiha muestra muy bien la variedad de tales elementos que pueden ser palabras comodines, verbos o preposiciones que asumen un sentido cualquiera; verbos pronominales, o específicamente intensivos, como en el hebreo; conjunciones, exclamaciones, adverbios; *términos que connoten el dolor*.¹⁶ Podrían señalarse también los acentos interiores de los vocablos, su función discordante. Ahora bien, ocurre que una

¹⁴ Véase p. ejemplo la Carta a Pollak, 1902, *Correspondencia*, p. 26-27.

¹⁵ Véase H. Vidal Sephiha, “Introducción al estudio de lo intensivo” en *Lenguajes*. Tomamos la palabra “tensor” de J.F. Lyotard que la emplea para indicar la relación de la intensidad y la libido.

¹⁶ Sephiha, *ibid.* (“Toda fórmula que acompañe a una noción negativa de dolor, de mal, de miedo o de violencia, puede separarse y conservar sólo su valor límite, es decir intensivo”: el *sehrr* alemán, “muy” que proviene del alto-alemán *ser* “doloroso”).

lengua de literatura menor desarrolla de modo muy particular estos tensores o intensivos. Wagenbach, en las hermosas páginas en que analiza el alemán de Praga, influido por el checo, cita como características: el uso incorrecto de preposiciones, el abuso de pronombres; el empleo de verbos comodines (así, Giben para la serie "colocar, sentar, asentar, sacar", que de hecho se transforman en intensivos); la multiplicación y sucesión de adverbios; el empleo de connotaciones vinculadas al dolor; la importancia del acento como tensión interior de la palabra y la distribución de consonantes y vocales como discordancia interna. Wagenbach insiste sobre lo siguiente: todos estos rasgos de pobreza dados en una lengua, aparecen en Kafka, pero con sentido creador... al servicio de una sobriedad, una expresividad, una flexibilidad e intensidad nuevas.¹⁷ "Ni una sola palabra, o casi, escrita por mí, concuerda con otra, oigo a las consonantes chirriar unas contra otras, con ruido de chatarra, y a las vocales cantar como negros de Exposición".¹⁸ *El lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o límites.* La connotación de dolor acompaña a esta metamorfosis, como cuando las palabras se hacen chillidos dolorosos en Gregorio, o grito en Franz, "con un solo impulso y en un tono único". Pensamos en el uso del francés como lengua hablada, en las películas de Godard; allí también se acumulan los adverbios y las conjunciones estereotipadas, y terminan formando todas las frases: extraña pobreza que hace del francés una lengua menor, en francés; proceso creativo que liga directamente la palabra con la imagen; procedimiento que surge al fin de la secuencia en relación con el intensivo del límite "basta, basta, estoy harto"; intensificación generalizada que coincide con una toma panorámica en que la cámara gira sin desplazarse, con un barrido, haciendo vibrar las imágenes.

Quizá sea menos interesante el estudio comparado de las lenguas que el de las funciones del lenguaje que se ejercen sobre un mismo grupo, a través de idiomas diferentes: bilingüismo y aún plurilingüismo. Porque el estudio de las funciones que pueden encarnarse en lenguas distintas es el único que tiene en cuenta directamente los factores sociales, las relaciones de fuerzas y centros de poder muy diversos; ese estudio escapa al mito "informativo" para valorar el sistema jerárquico e imperativo del lenguaje como transmisión de órdenes, ejercicio del poder, o resistencia a este ejercicio. Apoyándose en las investigaciones de Ferguson y de Gumperz, Henri Gobard propone por su lado un modelo tetra-lingüístico: a) la lengua vernácula, maternal o territorial, de comunidad rural o de origen rural; b) la lengua "vehicular", urbana, estatal y hasta mundial, lengua de sociedad, de intercambio comercial, de transmi-

¹⁷ Wagenbach p. 78-88 (especialmente 78, 81 y 88).

¹⁸ *Diario*, p. 17.

sión burocrática, etc., lengua de primera destino; c) la lengua "referencial", lengua del sentido y de la cultura, en la realiza una reterritorialización cultural; d) la lengua mítica, en el horizonte de las culturas y de reterritorialización espiritual o religiosa. Las categorías espacio-temporales de estas lenguas difieren poco: el idioma vernáculo está aquí; el vehicular, en todas partes; el referencial, allá; el mítico, más allá. Pero, por sobre todo, varía la distribución de dichas lenguas de uno a otro grupo, de época en época (el latín fue lengua vehicular en Europa durante un largo período antes de pasar a ser referencial, y después, mítica; el inglés, lengua vehicular, es hoy mundial).¹⁹ Lo que puede decirse en una lengua no puede ser dicho en otra, y el conjunto de lo que puede ser dicho y de lo que no puede serlo, variará necesariamente de acuerdo a cada lengua y a las relaciones entre las mismas.²⁰ Además, todos estos factores pueden tener franjas ambiguas, partes intercambiables y que difieren sobre uno u otro aspecto. Cada función de lenguaje se divide a su vez, e implica múltiples centros de poder. Una mezcolanza de lenguas, no un sistema de lenguaje. Se comprende la indignación de los "integraristas" que se lamentan de que la misa se rece en francés (esta lengua destituye al latín mítico); la sociedad de los catedráticos, más atrasada aún, lamenta la pérdida de la función cultural "referencial" del latín: se echan de menos formas de poder eclesiástico o escolar que se ejercían a través de esta lengua, y que hoy han sido reemplazadas por otras formas. Hay ejemplos más claros de las modificaciones que pueden atravesar a los grupos. La vuelta a los regionalismos, con "reterritorialización" por influencia del dialecto o habla regional, lengua vernácula: de qué sirve una tecnocracia mundial o supra-estatal; en qué medida puede favorecer a los movimientos revolucionarios, ya que ellos mismos acarrear arcaísmos a los que tratan de inyectar un sentido actual... De Servan-Schreiber al bardo bretón, al cantor canadiense. Y puede darse el caso de que tampoco esté allí el límite, ya que el cantor canadiense puede a su vez "reterritorializar" del modo más reaccionario, más edípico, como ser... oh mamá, ah mi patria, mi choza, olé, olé. Lo decimos nuevamente: es una

¹⁹ H. Gobard "Sobre la vehicularidad de la lengua inglesa" en *Lenguas modernas*, enero 1972 (y *Análisis Tetraglosario*, en preparación).

²⁰ M. Foucault insiste sobre la importancia de la distinción entre lo que puede decirse en una lengua, en determinado momento y lo que no puede decirse *hacerse*. F. Dévereux (citado por H. Gobard) analiza el caso de los jóvenes mohaves, que en su lengua vernácula hablan de su sexualidad con toda soltura, pero son incapaces de hacerlo en inglés que para ellos es una lengua vehicular; y no sólo porque el maestro inglés ejerza una función represiva, sino porque hay allí un problema de lenguas. (Véase *Ensayos de Etnopsiquiatría general*, Gallimard, p. 125-126.)

mezclanza, un "pot-pouri", un asunto embrollado, una cuestión política que los lingüistas desconocen totalmente o no quieren conocer, ya que como lingüistas, son "apolíticos", son sólo sabios. Inclusive Chomsky, no hace más que compensar su apoliticismo de sabio con su lucha valerosa contra la guerra de Vietnam.

Volvamos a la situación en el imperio de los Habsburgo. La descomposición y la caída del imperio redoblan la crisis, acentuando por doquiera los movimientos de desterritorialización y suscitando reterritorializaciones complejas, arcaizantes, místicas o simbolísticas. Citaremos al azar, entre los contemporáneos de Kafka: Einstein y su desterritorialización de la representación del universo (Einstein enseña en Praga, y el físico Philipp Frank da allí conferencias a las que asiste Kafka); los dodecafonistas austríacos y su desterritorialización de la representación musical (el grito de muerte de María en *Wozzeck*, o el de Lulu, o el *si* repetido, nos parece que en ciertos aspectos siguen una vía musical cercana a Kafka); el cine expresionista y su doble movimiento de desterritorialización y reterritorialización de la imagen (Robert Wiene, de origen checo; Fritz Lang, nacido en Viena; Paul Wegener y la utilización de temas de Praga). Agreguemos, por cierto, el psicoanálisis en Viena y la lingüística en Praga.²¹ ¿Cuál es la situación particular de los judíos de Praga, en relación con las "cuatro lenguas"? El checo es la lengua vernácula de estos judíos de extracción rural, pero el checo tiende a ser olvidado y reprimido; en cuanto al yiddish, a menudo es desdeñado o temido, "da miedo", como dice Kafka. El alemán es el idioma vehicular de las ciudades, lengua burocrática del Estado y lengua comercial de intercambio (aunque ya el inglés comienza a ser imprescindible para esta función). El alemán —pero el de Goethe— tiene una función cultural y referencial (y en segundo lugar, el francés). El hebreo, en los albores del sionismo, todavía en estado de sueño activo, es el idioma mítico. Y para cada una de estas lenguas hay que evaluar los coeficientes de territorialidad, desterritorialización y reterritorialización.

La situación de Kafka mismo: es uno de los pocos escritores judíos de Praga que comprende y habla el checo (esta lengua tendrá una gran importancia en sus relaciones con Milena). El alemán cumple el doble rol de lengua vehicular y —con Goethe en el horizonte— el de lengua cultural (Kafka

sabe también francés, italiano y sin duda un poco de inglés). Sólo más tarde aprenderá hebreo. Lo que resulta complicado es la relación de Kafka con el yiddish: ve en él, no tanto una especie de territorialidad lingüística para los judíos, sino más bien un movimiento de desterritorialización nómada que opera sobre el alemán. El yiddish lo fascina, más como lengua de teatro popular que de comunidad religiosa (se hace mecenas y empresario de la compañía ambulante de Isak Löwy).²² Es notable la forma en que Kafka presenta el yiddish ante un auditorio judío burgués y más bien hostil: es una lengua que infunde miedo en mayor medida que el desdén que suscita, "un miedo mezclado con cierta repugnancia"; es una lengua sin gramática y que vive de vocablos robados, movilizandos, emigrados, convertidos en nómades que interiorizan "relaciones de fuerzas"; una lengua injertada en el alto-alemán medio y que opera sobre el alemán desde adentro, hasta tal punto, que no puede ser traducida al alemán sin abolirla; no se puede comprender al yiddish más que "sintiéndolo", y con el corazón. Estamos, pues, ante una lengua intensiva, o un uso intensivo del alemán, lengua o uso menores que arrebatan: "Entonces estareis en condiciones de experimentar lo que es la verdadera unidad del yiddish, y lo experimentareis en forma tan violenta, que tendréis miedo, ya no del yiddish, sino de vosotros (...) gozad de él como podáis".²³ Kafka no se orienta hacia una reterritorialización por medio del checo. Tampoco hacia un empleo hipercultural del alemán, con agregados oníricos, simbólicos y míticos aún hebraizantes, como encontramos en la escuela de Praga. Ni tampoco hacia un yiddish oral y popular; Kafka tomará esta senda que muestra el yiddish, en forma distinta hasta convertirla en escritura única y solitaria. Puesto que el alemán de Praga está desterritorializado por muchos conceptos, se ha de avanzar en intensidad, pero en el sentido de una nueva sobriedad, de una nueva e increíble corrección, de una implacable rectificación, erguir la cabeza. Pulcritud esquizoide embriaguez de agua pura.²⁴ El alemán resbalará sobre una línea de fuga; se alcanzará la hartura del ayuno; se arrancarán del alemán de Praga todos los puntos ocultos de subdesarrollo, se lo hará gritar con grito sobrio y riguroso. De él se extraerá el ladrido del perro, la tos del mono y el zumbido del abejorro. Se hará una sintaxis del grito, unida a la rígida sintaxis de ese alemán consumido.

²² Sobre las relaciones de Kafka con Löwy y el teatro yiddish, véase Max Brod, p. 173-181, y Wagenbach, p. 163-167. En ese teatro-mimo debía haber muchas cabezas inclinadas y erguidas.

²³ "Discurso sobre la lengua yiddish", en *Apuntes, Obras Completas*, Círculo del libro preciosista, t. VII, p. 383-387.

²⁴ Un director de revista dice de la prosa de Kafka que tiene "un aire de pulcritud infantil de niño cuidadoso de sí". (Véase Wagenbach, p. 82.)

²¹ Sobre el Círculo de Praga y su rol en la lingüística véase *Change* N° 3 y 10 (es verdad que el Círculo de Praga no se formó sino en 1926. Pero Jakobson llega a Praga en 1920, en donde ya existe una escuela checa dirigida por Mathesius y vinculada a A. Marty que había enseñado en la Universidad alemana. Kafka, entre 1902-1905, siguió los cursos de Marty, discípulo de Brentano y participó en las reuniones de los Brentanistas).

Se lo empujara hasta un desterritorializado no compensada por la cultura o el mito, que será una desterritorialización absoluta, aunque lenta, pegajosa, coagulada. Llevar la lengua lenta y progresivamente al desierto. Utilizar la sintaxis para gritar, dar al grito una sintaxis.

Sólo lo menor es grande y revolucionario. Odiar toda literatura de maestros. Los criados y los empleados fascinan a Kafka (lo mismo sucede con Proust respecto a los criados y su lenguaje). Y más interesante aún es la posibilidad de dar un uso menor a la propia lengua, suponiendo que sea única, que sea o haya sido una lengua mayor. Estar en la propia lengua como un extranjero: es la situación de *El gran nadador* de Kafka.²⁵ Aún siendo única, una lengua sigue siendo un embrollo esquizofrénico, un traje de Arlequín a través del cual se ejercen funciones de lenguaje muy diferentes y centros de poder específicos que dice lo que puede ser dicho y lo que no: se harán entrecrozar funciones, dando cabida a los coeficientes de territorialidad y de desterritorialización relativos. Una lengua, aún mayor, es susceptible de ser empleada en forma intensiva, haciéndola desplazar según líneas de fuga creadoras; y por más lento y precavido que sea el uso intensivo, la desterritorialización que se logra es absoluta. Cuánta invención, y no sólo en el léxico —que importa poco— cuánta invención sintáctica para escribir como un perro (Pero, un perro no escribe. Precisamente, precisamente); lo que Artaud ha hecho con el francés, los gritos-soplos; lo que ha hecho Céline siguiendo otra línea, lo exclamativo llevado a su extremo. La evolución sintáctica de Céline: desde el *Viaje a Muerte a crédito*, pasando por *Muerte a crédito* hasta llegar a Guignol's band I (después Celine no tenía nada más que decir, salvo sus infortunios, es decir que ya no tenía ganas de escribir, únicamente necesitaba dinero. Las líneas de fuga del lenguaje acaban siempre así: el silencio, lo interrumpido, lo interminable, o todavía peor. Pero, entretanto, ¡qué alocada creación, qué máquina de escritura! Mientras Céline recibía felicitaciones por el *Viaje*, ya estaba mucho más lejos, en *Muerte a crédito*, y después en el prodigioso Guignol's band, donde el idioma solo tiene intensidades. Hablaba de la "pequeña música." Kafka, también es pequeña música, otra, pero siempre sonidos desterritorializados, un lenguaje que escapa cabeza adelante, oscilando). Estos son los verdaderos autores menores. Una apertura para el lenguaje, para la música y para la escritura. Lo que se llama Pop: música Pop, filosofía Pop, escritura Pop: Wörterflucht. Ser plurilingüista en su propia lengua, darle un uso menor o intensivo; oponer el carácter

²⁵ *El gran nadador* es sin duda uno de los textos más "beckettianos" de Kafka: "No tengo más remedio que constatar que aquí estoy en mi país y que, a pesar de todos mis esfuerzos no comprendo ni una palabra de la lengua que hablan" (Obras completas, véase p. 221).

oprimido de contra-cultura, de subdesarrollo, las zonas lingüísticas tercermundistas, por donde una lengua puede escapar, injertarse un animal o un ordenamiento tiene cabida. Cuántos estilos o géneros o movimientos literarios, aún reducidos, no tienen sino un sueño: desempeñar una función mayor del lenguaje, ofrecer sus servicios como lengua estatal, lengua oficial (como actualmente el psicoanálisis, que se considera a sí mismo dueño del significante, de la metáfora y del juego de palabras). ¿Por qué no soñar lo contrario: ser capaz de crear un devenir-menor? (La filosofía, que tanto tiempo constituyó un género oficial y referencial, ¿tiene acaso alguna probabilidad? Aprovechemos este momento en que la anti-filosofía quiere convertirse hoy en lenguaje de poder).

(Traducción de María Esther Bartís)

Philippe Sollers es miembro del Comité de Redacción de "Tel Quel", donde se publicó originariamente el presente trabajo sobre Faulkner. En sus novelas Drame, Logiques y H —que le separaron un sitio muy especial en la vanguardia de la narrativa francesa— demostró estar especialmente interesado en las experiencias renovadoras del lenguaje; Roland Barthes acaba de dedicar un libro a su análisis. Ha sido el traductor de Severo Sarduy y José Lezama Lima.

PAPELES NACIONALES LINEA EDITORIAL

distribuidoras de toda la línea de papeles de



distribuidores de WITCELART productos por



COPAGRA I.C.S.A.
VENTAS Y DEPOSITOS:
DEFENSA 599 esq. MEXICO
TELEFONOS:
30-9489 y 33-0704/2138/2195
BUENOS AIRES

PHILIPPE SOLLERS

FAULKNER

En la crisis de 1929, durante la gran depresión económica, los Estados Unidos, hasta entonces orgullosos de su progreso protestante y positivista, vieron elevarse hasta ellos el genio del Sur. El Norte industrial y financiero había vencido brutalmente por las armas, pero fue el Sur quien se apoderó del lenguaje, se puso a decir su derrota en la oscuridad, a hablar su fuerza, su negritud, la desnuda verdad de las pasiones. El Norte, después de haber ignorado a Edgar Allan Poe, lo había dejado agonizar sobre el desagüe de una cloaca. El Norte se había considerado dueño de la reproducción y el derecho de las cosas, había desconocido la apelación al océano de Melville, mientras el Sur se impuso en la prosa de una seccisión subterránea, la de la Biblia, la de la tragedia griega, la de Shakespeare. Quizá todavía no se comprende hasta qué punto un escritor puede herir el cuerpo y la caja fuerte de su país por la herejía de recordarle a la familia clásica nacional los crímenes privados y públicos sobre los que está fundada; hasta qué punto el revelar el lecho de una lengua puede entrañar odio o rencor, solamente filtrados por el tiempo en celebración. Los norteamericanos, al fin de cuentas, jamás perdonaron a Faulkner que existiese. La lengua inglesa, los temas que transita... cabe preguntarse cómo Joyce ha podido permitirse, como con negligencia, eludir a Artaud, a Bataille, a Celine. En ese nivel, un escritor es una catástrofe para los hogares, es decir, para el Estado, para la Escuela, para la política del sueño colectivo.

¿Qué puede la literatura: En términos de progreso y referencias, nada; en términos de verdad, todo. Nada para la hipocresía del lazo social y la novela familiar, pero todo para mostrar cómo se anuda la censura. El incesto, la alucinación, la castración, la locura, son otras tantas evidencias de la escritura no higiénica de Faulkner.

Como Dostoievski, concibe el nacimiento como un forzamiento, una hinchazón idiota y arbitraria de lo real. Se trata del "forceps del tiempo cruel" que, en una "devoración de fría mandíbula", revela "el silencio blando y muerto de la matriz". Es "el hombre accidentalmente concebido y cuya respiración no es sino un nuevo golpe de dados trucados en su desventaja". Quienes creen en nuestra presencia justificada y en una sexualidad "natural", en la inocencia de las mujeres o en la solidez de los hombres... no entren aquí, quemen la biblioteca. Quienes no creen en el pecado original, pidan la prohibición de la literatura y la anulación de la palabra bíblica, ese fuego que, sin quemar nada, quema dejando quemar. Quienes no experimentan su cuerpo como el resultado de una discordia abismal, coman, trabajen, duerman, charlen, pero no lean. Qué desafío —y hoy más que nunca— el de asumir que la historia no es sino sonido y furia, cuento de idiota que nada significa. El sonido es vuestro discurso inútil que no sirve más que para pautar la habilidad del asesinato, el aullido de la separación y los celos, el gemido por haber nacido. La furia es lo que arroja a unos contra otros, jirones de conciencia estallando que están allí para afirmar, con Freud coincidiendo con Empédocles, que el odio es más antiguo que el amor. ¿Vuestros días, sordamente, no están hechos de eso? ¿Y no es eso lo que no debe decirse?

Faulkner anuncia que no hay más teatro ni narración ni poesía ni historia, pero que en lo sucesivo la escritura, desnuda en su ritmo, hablará todas las escenas a la vez, retomará la prédica y la profecía en los intervalos del relato de la percepción abreviada, insistente, inmediata. *Las palmeras salvajes*, *Luz de agosto*, *Mientras agonizo*, sólo se entienden a través de los salmos, cantos para un mundo muerto, cada vez más al borde de la muerte, petrificación o diluvio donde "en la oscuridad muerta, el aire muerto se moldea a la tierra muerta". El tiempo es una opresión biológica, el espacio una hipótesis y la palabra tiene el tiempo justo para deslizarse ahí, para aflojar las tenazas de un acoplamiento que no cesa, el del sol —semental con la tierra-yegua-Faulkner—, el viviente, el hombre que en las fotografías se ve preciso y seco. Sabía que no era sino la sombra de un "gemelo sombrío": "Si yo no hubiese existido, alguien me habría escrito". Cuando arriva a este límite, la escritura tiene mucho que decir sobre la angustia genética y el parentesco, sobre el azar de los cruzamientos de los actores confinados en lo incurable. Malraux opina que Faulkner "se hunde en lo irremediable". Este irremediable es el

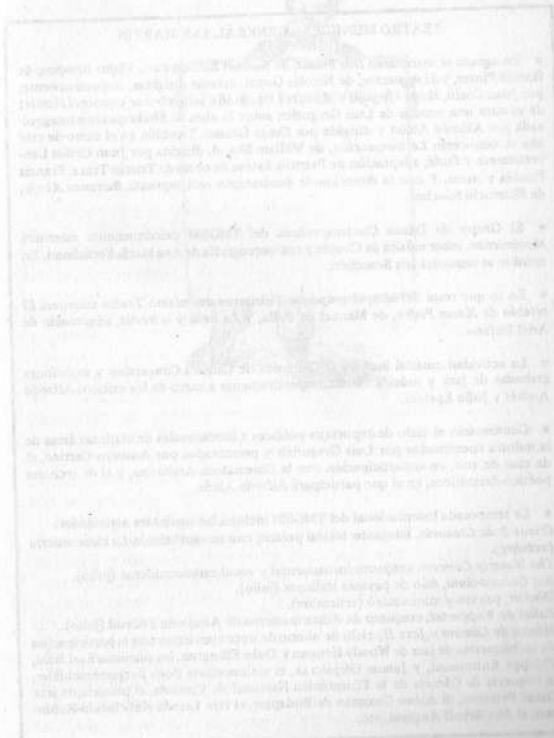
grito de Benjy en *El sonido y la furia*, como lo era ya la crisis repentina del idiota. Al principio hay un mundo en que las hojas, la hierba, los bloques de las paredes, las idas y venidas, los objetos, pasan sin necesidad de integrar un mismo universo. De ahí la frase debe surgir e introducirse rápidamente, ser al mismo tiempo cada partícula de energía. Debe ser como las negras en los campos las zanjas los bosques sombríos ardientes ocultas furiosas en los bloques sombríos. Y si eso produce una ausencia de puntuación, es que así lo exige el batir de los tímpanos, el de la sangre, el del sonido que ya es sentido antes de ser cortado en su fondo. Un reflejo, un viraje, un olor, el restallar de una voz, la huella de un instante horadando su espacio, ése es el antimundo donde sólo se vive para ser dicho. "Un vivo siempre vale más que un muerto, pero un vivo y un muerto nunca valen más que otro vivo y otro muerto". Entre la confusión de los muertos-vivos ligados por la mentira y el odio, sólo los niños y los negros evocan la severidad del juego en el asombro. Fijense en el niño de Pylone, en la niña que sigue silenciosamente a Quentin en *El sonido y la furia*. Como todo verdadero escritor, Faulkner no cesa de asquearse ante la religión naturalista-sexual de la humanidad; escribir es, justamente, ejercer el desapego de esa orden de salvajismo crispado sobre sí mismo; es acceder a otro goce mucho más sexual, intolerable para la sexualidad. "No es no tenerlo es no haberlo tenido podría decir oh eso es chino yo no comprendo el chino". No existen ni pureza ni virginidad, ni órgano que ganar o perder, y "una vez que llegamos a damos cuenta de eso, la tragedia pasa a segundo plano". ¿Misógino Faulkner, por haber escrito acerca de mujeres que son un delicado equilibrio de suciedad periódica entre dos lunas que se contrabalancean? Si ustedes quieren, aunque no sólo misógino sino misántropo, ferozmente inhumano, como la literatura no deja de serlo nunca. De lo contrario, seamos corderos; como dice Bataille, es siempre el mal quien escribe. Y lo que se supone la política de un escritor no es más que, algunas veces, aquellos momentos del mal mínimo, con relación a un mal físicamente metafísico. El campo de batalla no hace otra cosa que revelar al hombre su desesperación y su locura, y la victoria nunca es más que la ilusión de los filósofos y los tontos. Raro momento sagrado de la decisión de escribir y del instante sin límites en que se logra el fracaso en tanto que fracaso, en una infernal retirada en la que se es dictado: "Un día me pareció que, en silencio y para siempre, se había cerrado una puerta entre los catálogos de los editores y yo. Ahora me digo: podré escribir, por ahora". O si no: "Era en el verano de 1929; encontré un empleo de porteador de carbón en una central eléctrica. Estaba en el equipo nocturno; me improvisé una mesa invirtiendo una carretilla en la carbonera, junto al muro tras el cual un dínamo emitía un zumbido incansante y sordo. Hasta las cuatro de la mañana no había nada que hacer; después debíamos reavivar el fuego y hacer

subir la presión. Fue entonces, entre medianoche y las cuatro, que en seis meses escribí *Mientras agonizo*, sin corregir una palabra. Le envié el manuscrito a Smith diciéndole que con ese libro me comprometía por entero”.

Así es cómo se cuenta eso, sin orden ni precauciones, pero con un orden latente y una minuciosa composición, en el tiempo y fuera de él, del otro lado de la dínamo, en la transversalidad del tiempo, en la lógica incesante y profunda de lo traumático. “La memoria no existe, el cerebro no reproduce lo que los músculos buscan a tientas; el total que resulta es, por lo general, incorrecto o falso y no merece más que el nombre de sueño” (*iAbsalom, absalom!*). Faulkner, con Joyce, es uno de los grandes inventores modernos del lenguaje, del tiempo en el lenguaje. Ese tiempo, si así puede decirse, entra y sale de sí mismo, no se escurre y sin cesar se adelanta a su retraso. En torno a su vacío prolifera y se repite, quizá para marcar interminablemente una blanca ausencia que perturba las genealogías, las filiaciones, el deseco histórico de historia. Recuérdense a Temple, en *Santuario*, en su cama, con sangre entre las piernas: “De nuevo el tiempo se había reunido con el gesto muerto de la aguja detrás del vidrio del reloj”. “¿Tiempo de la búsqueda del padre perdido, “a la sombra ausente de eso que había de póstumo en mi espíritu, de lo que no he escapado jamás”? ¿Qué padre? ¿A través de qué madre y de qué hija? ¿Bajo qué sol, qué resorte? En ese sentido, el capítulo 2 de junio de 1910, de *El sonido y la furia*, es la obra maestra de Faulkner, la de sus límites más lejanos: el suicidio y el tiempo. “El Cristo no ha sido crucificado, ha sido carcomido por un mínimo tic-tac de ruedecitas”. Una historia de reloj. Un acontecimiento sideral, siderante: La historia de alguien que se matará por haberse acostado con su hermana. ¿Y si el tabú del incesto fuera el tabú sobre lo escrito? Seguramente, es arriesgado haber hecho eso con el lenguaje no lejos de la madre, de la hermana. . . Entonces se conoce el secreto de ellas desde muy cerca, su “instinto del mal el talento para reemplazar en el mal lo que le falta de envolverse instintivamente como uno se envuelve por la noche en sus cobertores fertilizando su espíritu para este efecto hasta que el mal haya cumplido su fin exista o no. . .” Por lo demás, eso no depende de ellos ni de ellas; tiene más fuerza que cualquier cálculo y cualquier voluntad, son poseídos y poseídas por la exigente profundidad de la especie, esa profundidad que la civilización se empeña en aplastar y colmar. ¿Una verdad sureña? ¿Una verdad singular y limitada? Pero lo que dice Faulkner es que ustedes desaparecerán, ustedes los “blancos”, cuando la escritura haya ennegrecido todas sus páginas; entonces todo estará dicho y terminado en la noche total. “El tiempo era hermoso pero frío; debieron utilizar picos para abrir la tierra y cavar la fosa, pero en uno de los terrones más compactos advertí un gusano sin

duda vivo cuando levantaron el terrón, aunque luego, durante el mediodía, volvió a helar” (*iAbsalom, Absalom!*).

(Traducción de Francisco Herrera).



TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTIN

- En agosto se estrenarán *Dos brasas*, de Samuel Eichelbaum, *Viejos tiempos*, de Harold Pinter, y *El inspector*, de Nicolás Gogol; estarán dirigidas, respectivamente, por Juan Cosín, Hugo Urquijo y Roberto Durán. En setiembre se conocerá *Hamlet de cámara* una versión de Luis Gregorich sobre la obra de Shakespeare protagonizada por Alfredo Alcón y dirigida por Omar Grasso. También en el curso de este año se conocerán *La transacción*, de William Shand, dirigida por Juan Carlos Lanestremere y *Dadá*, adaptación de Patricio Esteve de obras de Tristán Tzara, Francis Picabia y otros, Y con la dirección de Santrangelo será repuesta *Barranca Abajo*, de Florencio Sánchez.
- El Grupo de Danza Contemporánea del TMGSM próximamente estrenará *Movimiento*, sobre música de Chopin y con coreografía de Ana María Stekelman. En octubre se repondrá Iris Scacchia.
- En lo que resta del año, el grupo de Titiriteros del mismo Teatro estrenará *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, y *La bella y la bestia*, adaptación de Ariel Bufano.
- La actividad musical incluirá al Conjunto de Cámara *Concertino* y audiciones grabadas de jazz y música clásica, respectivamente a cargo de los críticos Alfredo Andrés y Julio Epstein.
- Continuarán el ciclo de reportajes públicos a intelectuales de distintas áreas de la cultura coordinados por Luis Gregorich y presentados por Antonio Garrizo, el cine de arte, en coparticipación con la Cinemateca Argentina, y el de recitales poético-dramáticos, en el que participará Alfredo Alcón.
- La temporada Internacional del TMGSM incluirá las siguientes actividades:
Cricot 2 de Cracovia, conjunto teatral polaco, con su espectáculo *La clase muerta* (octubre).
The Waverly Concert, conjunto instrumental y vocal estadounidense (julio).
Los Colombaioni, dúo de payasos italianos (julio).
Dimitri, payaso y mimo suizo (setiembre).
Ballet de Wuppertal, conjunto de danza moderna de Alemania Federal (julio).
Música de Cámara y Jazz II, ciclo de abono de doce conciertos con la participación de las orquestas de jazz de Woody Herman y Duke Ellington, los pianistas Earl Wild, Philippe Entremont, y Janusz Olejniczak, el violoncellista Boris Pergamenschikov, la orquesta de Cámara de la Filarmónica Nacional de Varsovia, el pianista de jazz Oscar Peterson, el nuevo Cuarteto de Budapest, el trío Laredo-Kalichstein-Robinson, el dúo Beroff-Amoyal, etc.



PHILIPPE SOLLERS

UN ESCRITOR DEL MAL ABSOLUTO

—Los críticos franceses, cuando aluden a escritores anglosajones, se refieren frecuentemente a Poe, a James, a Joyce. ¿Cómo explicaría usted que el nombre de Faulkner sea tan poco mencionado?

—En cuanto a Poe, una tradición francesa lo reivindica, vía Baudelaire y Mallarmé. Y el tejido proustiano ayuda a percibir a James. De modo que existe en francés una lengua elaborada que permite reconocer a James y Poe. En lo que respecta a Joyce, en cambio, si bien se lo cita, no es seguro que se lo lea. Es fundamentalmente atípico en lo que concierne a lo trabajado en lengua francesa; no hay, pues, entre nosotros, posibilidad de aclimatación, no hay un código de trasposiciones para leer a Joyce. Si se lo lee es porque su nombre se ha impuesto, pero es un estereotipo de erudición, no una lectura verdadera.

Faulkner no suele ser citado porque implica un espacio en el que la dificultad de lectura es muy grande para los franceses, habituados a cierta retórica, a cierta forma de recorrido psico-sociológico, a cierta tradición filtrada de la prosa. Y para esa tradición Faulkner carece de sentido, no sólo porque se trata de otra sintaxis y de otra percusión de la lengua, sino también debido a las referencias religiosas, sumadas a la combinación de la Biblia y de Shakespeare (que se encuentran, igualmente, en Melville y Joyce). Esto es difícil de entender para los franceses. En lo que respecta a la Biblia, no se trata tan sólo de fundamentos religiosos sino también de un ritmo,

de una cuestión de recitación oral interior, de la capacidad de repetirse uno mismo de memoria. . . Mientras agonizo, por ejemplo, puede considerarse un libro de oraciones y de recitación de determinado número de acontecimientos, pero concretamente referido a la salmódica bíblica.

De modo que para un lector francés se plantean estos dos inconvenientes: el aspecto abrupto de un lenguaje post-proustiano, y esa referencia bíblico-shakespeareana, esa proclividad a referir de inmediato todos los detalles de la vida concreta a un marco de referencia metafísico-religioso, a presentar lo rítmico de la lengua y su puesta en escena bajo la forma de una teatralidad que proviene de Shakespeare.

Otra resistencia se origina en que Faulkner es un escritor del mal absoluto, quien, al igual que Dostoievski, no propone otra cosa que una visión total y sexualmente nihilista de la especie humana. La circunstancia de que ponga el acento sobre el *impasse* sexual en su radicalidad, su constante interrogarse sobre los hechos concretos de la genealogía, el problema de la castración y del lugar del niño en una dramaturgia genética nihilista. . . todo eso, sin duda, desperta fuertes resistencias entre los franceses.

Por otro lado, en ese sentido —y sólo en él—, como todo gran escritor, Faulkner es un puritano. El punto de partida central de las escrituras puritanas lo constituye la conciencia aguda —lo más aguda y explícita posible—, del *impasse* sexual. Escribe en torno a eso, alrededor de ese *impasse* del nacimiento, de la muerte, de la división sexual y de la no relación sexual entre los sexos. Y es en *El sonido y la furia* donde llega más lejos en ese aspecto.

Además creo que situarse en un campo como éste es la cumbre del materialismo, de la constatación material exacta. La literatura es como una espina en el discurso social porque gira alrededor de esto, y lo dice. Lo cual no tiene nada que ver con una posición "libertaria". Lo que me resulta más interesante en Faulkner son estos temas que plantea sin concesiones: ¿qué es el incesto, la debilidad mental, los oscuros sistemas de contrato entre el hombre y la mujer, el escarnio de la libertad, la confusión de la muerte? En lo que respecta al incesto —que, probablemente, funda toda decisión de escribir— creo que Faulkner va tan a fondo como Shakespeare, Dostoievski o Joyce. En su caso, el resultado formal es tan notorio que es a través de la misma opacidad de los recursos técnicos que se reafirman los grandes temas: el incesto o el niño. Véase, por ejemplo, esa sorprendente figura del niño en Pylon, que recorre todo el libro y a quien se le demanda sin cesar quién es el padre. O bien Quentin, en *2 de junio de 1910*, con la historia de la niña. En la literatura francesa todo esto está eliminado. Ciertamente hay muchas búsquedas formales pero bien poco sobre el conjunto dramático que constituyen un embarazo, un parto, la presencia de una mujer junto a un presidiario (*Las palmeras salvajes*), las relaciones entre un

hermano y una hermana. Y luego (en *El sonido y la furia*) está esa elección insólita, impresionante, que toma consistencia a partir de la presencia del idiota (otro tema dostoiévskiano). Todo lo cual remite a una honda exploración de la leucra como constituyendo la base sobre la que tratamos nuestros pequeños asuntos y es la aseveración (como en Shakespeare) de que no hay otra cosa que crimen, debilidad, voluntad de ir lo más lejos posible en el mal y en el deseo de infligir. De todo esto se desprende no una concepción puritana, sino una verdadera.

Agregaría que en Faulkner persiste el tema del padre y la paternidad de una manera enfatizada e insistente. No hay algo equivalente en nuestra literatura. Para terminar: un último obstáculo para la permeabilidad de Faulkner entre los franceses, quizá sea su inclinación a dejar entrever la verdad por el sesgo de lo deforme, de la idiotéz, del espasmo, del sinsentido. Pero allí está lo que constituye la gran literatura, en relación a la cual el francés casi siempre se siente molesto.

—¿Pero ese Faulkner del cual usted habla, no es el de las primeras novelas?

—Sí, sin duda. Porque lo que me interesa es su proximidad con el traumatismo que lo hace escribir y que, pese a la evidente unidad de su obra, se va atenuando con el tiempo. Podría seguirse el desarrollo de una escena, primitiva, shakespeareana, que es una escena de aullidos, porque es a partir de ese corte de *El sonido y la furia* que Faulkner ha escrito el grito y el aullido como fundamentales. El espacio aquí se constituye alrededor del grito primordial. También sería posible seguir la atenuación del sujeto, de la puesta en marcha de la primera persona. Personalmente soy más afecto a las novelas de sus comienzos porque, en la forma de manejar el pasaje de un sujeto a otro, de un yo a otro, encuentro proezas técnicas que tal vez no se repetirán en las últimas.

Y luego, está lo intolerable —siempre descrito como irremediable— y lo que yo llamaría una circulación del mal, que asume formas irrisorias; en estas novelas hay algo que es lo más cercano a la voluntad de imponer una opresión aullante: el discurso al borde de la afasia, tomado como opresión biológica. Desde este punto de vista, la obra maestra de Faulkner es el *2 de junio de 1910* (segundo capítulo de *El sonido y la furia*), extraordinaria meditación física acerca del tiempo a través de una extravagante descripción del padre y del padre del padre. En esta cuestión del tiempo y el suicidio hay algo que me conmueve hondamente. Y asimismo esa forma de presentar los cuatro capítulos como fechas. . . son como estelas funerarias de las que los nombres hubieran desaparecido. El libro todo es un cementerio.

En cuanto a *¡Absalom, Absalom!*, que en verdad es un libro sobre *El sonido y la furia*, con esa famosa Rosa Campofrío (la narradora de los capítulos I y V), es quizá allí donde Faulkner intentó principalmente desarrollar el discurso femeni-

no interno, introduciéndose en la subjetividad del otro sexo. Logró ir bastante lejos, con toda una serie de proposiciones sobre el cuerpo, la memoria, el tiempo. Es uno de sus textos más metafísicos. Pero también está en él el problema del elemento femenino. Su concepción del mal es bíblica, sus personajes femeninos padecen la absoluta necesidad de agregarle al mal lo que le falta: "ellas tienen el instinto del mal el talento para reemplazar en el mal lo que les falta de envolverse instintivamente como uno se envuelve por la noche en sus cobertores fertilizando su espíritu para este efecto hasta que el mal haya cumplido su fin exista o no".

(Entrevista de Michel Gresset y Philippe Jaworsky. Traducción de Francisco Herrera).

El uruguayo Onetti no sólo ha logrado el primer puesto entre los narradores de su país sino un lugar junto a los cuatro o cinco más importantes de Latinoamérica. Si hiciera falta un pretexto para justificar esta entrevista, podría aducirse los setenta años que acaba de cumplir en Barcelona, donde reside: se trata de una de esas cifras redondas que invitan a un balance. Y podría agregarse el que, en su reciente novela Dejemos hablar al viento (1979), Onetti destruyó por el fuego a su mitológica Santa María, esa especie de Macondo particular en la que transcurre la mayoría de sus agónicos personajes; este auto de fe también parece el final de un ciclo.

JORGE ONETTI

LA LITERATURA, ¡QUÉ VIDA!

—¿Cómo se gestó Larsen? ¿A cuántos lársenes conociste y en qué circunstancias?

—La pregunta no interesa mucho. No sólo por lo que pueda y deba contestar, sino también porque me impulsó a sacar del olvido o la nada a mis lársenes. Pero, sin egoísmo, vi que mi respuesta, para ser sincera, tendría que convertirse en un cuento que ya me está gustando demasiado. Tanto, que no pienso regalárselo a un reportero.

—Nunca hablaste sobre tu niñez y tus padres, pero una vez dijiste que había sido una infancia feliz. ¿Es cierto?

—Eso lo dije como una tontería en algún reportaje, pero bueno, sí, mi infancia fue feliz. Mis padres se querían mucho. Una vez recuerdo haberles abierto una cajita negra, con llave, donde guardaban las cartas de amor... Mi padre, por ejemplo, era un hombre serio, un puritano en cuya presencia no podía aludirse a nada sexual, ni siquiera un chiste verde —por fino que fuera— y no porque yo temiera las consecuencias, sino simplemente porque su carácter así lo imponía. Uno se daba cuenta de que no debía hacerlo. Pero con mi madre era otra cosa: no había chiste o cuento que no fuera a contárselo porque la divertía. Bueno, las cartas de aquella cajita eran la imagen más contraria de la que mostraba mi padre: la expresión absoluta del amor, de la pasión.

—Existe la leyenda sobre un sombrero agujereado por bala. Se relaciona con tu viaje a Bolivia, en 1956, invitado como

periodista por el gobierno para presenciar las elecciones. ¿Cómo sucedió en realidad el episodio?

—No creo que tenga ninguna importancia literaria, pero igual te lo cuento, fue en el camino hacia El Alto, donde por razones que no recuerdo votaba la aristocracia o por lo menos la gente contraria a Paz Estensoro, contraria al MNR. Íbamos en el auto de la embajada uruguayaya el doctor Cardozo, líder socialista, el *Tape* López Silveira, que hizo la guerra en España, Burgos, que llevó la peor parte, y Ruback Orlando. Bueno, como te contaba, íbamos de viaje hacia El Alto cuando un campesino, que había resuelto que nadie pasara a votar a El Alto, nos tiró un tiro. La bala pegó atrás, en la valija del coche, y de las esquirlas dos le entraron a Burgos que estaba sentado con Cardozo. Como dicen las viejas, una desgracia con suerte, porque una le recorrió toda la barriga, así, por debajo de la piel y salió por el otro lado, y la otra hizo un camino misterioso y se le quedó a dos centímetros del corazón. Era un pedacito de bala, ni la bala entera, por supuesto, pero no se lo pudieron extraer. Ya en La Paz los médicos me dijeron que no había caso: Burgos tenía que marchar con ella, y todo era cuestión de tiempo: la esquirla se le iba a ir acercando al corazón.

Bajamos, me acuerdo. Yo tenía las manos en los bolsillos del sobretodo y habíamos salido del auto. Mientras tanto, en el coche, el doctor Cardozo atendía a Burgos. Entonces el tipo que había tirado se nos acercó y apuntó con la carabina, una carabina tan vieja que debía ser de la guerra del Pacifico. De lo que me acuerdo es de eso: de tener a un indio con el rifle apoyado en mi barriga mientras me dice exaltado: "Te voy a matar. Te ibas a votar a El Alto, contra la revolución". Y la mujer atrás, llorando: "No lo matés, por favor, no lo matés". Yo tenía una indiferencia total, no de coraje sino como un estado psicológico; ni sombra de miedo, como si estuviera soñando. Lo único que atinaba a decir era: "¡Pero cómo me va a matar a mí, si soy uruguayo!"

—*¿Y el agujero en el sombrero?*

—Debió ser un fragmento de bala, que me tocó el sombrero. Luego, claro, la leyenda va creciendo, como el brazo de Valle Inclán.

—*Muchos han hablado de la influencia de Faulkner en tu literatura. Pero se olvidan de Dos Passos, ¿no es cierto?*

—A Dos Passos lo podés mencionar, acaso, por *Tierra de Nadie*, y allí es incluso discutible hablar de "influencia" de Dos Passos porque la forma de la novela se debe, más que a Dos Passos, al hecho de que tenía que entregarla a un concurso... Era una novela muy extensa que había ido escribiendo sobre gente conocida, y sobre *facts*. Si Dios les conservó vida a esa gente yo te podría presentar ahora a todos los personajes.

70 Me acuerdo de una madrugada —yo entonces trabajaba en la agencia Reuter de Montevideo—, cuando una persona

—creo que se llama Violeta en el libro, y en la vida real debió llamarse algo así como Rosa, para no salirme de la floricultura—, me llamó por teléfono de larga distancia, desde Buenos Aires, en medio de un rumor de orgía, para preguntarme qué era aquello, que sus amigos andaban diciendo que había una novela mía en la que aparecía ella. Y bueno, yo le dije: "No, m'hijita, ¿vos qué tenés que ver con eso?" Y era exactamente un caso de ella. Violeta. Rosa.

Por eso te digo que Dos Passos no fue un metejón. Reconozco su calidad y creo que *Manhattan Transfer* es lo mejor que escribió, como reconozco la calidad de Hemingway y me gusta. Pero a Hemingway siempre lo sentí lejos. Lo leí como lector. En cambio con Faulkner sí, entro, entro... me enloquezo: ¡soy yo quien está escribiendo!

—*¿Qué recordás de un cuento tuyo titulado El obstáculo, de 1936, que prácticamente nadie conoce?...* Fue el primer cuento que publiqué en "La Nación". Pero... ¿qué querrá decir *El obstáculo*? No recuerdo por qué le puse ese título. Tendría que leer el cuento otra vez. Cuando lo llevé a "La Nación" yo temía que Mallea no me lo publicara, por inmoral. En aquel tiempo no lo conocía a Mallea.

Ahora, éste como el otro, *Matías el telegrafista*, es un cuento-verité. Sucedió en la colonia Marcos Paz y yo conocí a los personajes. Estuve unos días visitando ese reformatorio, gracias a un amigo médico —no me puedo acordar del nombre...— que era un animal, una bestia, pobre, tan bruto. Sucede que un médico del Marcos Paz se tomó un mes de vacaciones y entonces le pidió una suplencia a un médico amigo de él, que era a su vez amigo mío. Y éste se la hizo, como gauchada. Pero como temía aburrirse, me invitó. Yo tenía veinticuatro o veinticinco años. Y eso que está contado allí es absoluta verdad.

Nos trataban a cuerpo de rey, nos daban la mejor comida, y lo hermoso era comer —bah, tal vez es mucho decir hermoso— frente a frente con mi amigo el médico. Ahora me acuerdo, se llamaba Salustio. Salustio comía exactamente como un caballo que está pisando barro para hacer ladrillo. Morfaba como una bestia. Tanto que se aprovechó de la circunstancia de que en un pueblo vecino de Marcos Paz hubiera algunos amigos —también médicos— y los invitó a que fueran una vez a cenar allá, al reformatorio. Y me acuerdo que me dijo, al mediodía: "No, no voy a almorzar. Te aconsejo que tampoco lo hagas y en cambio te tomes un buen purgante, así estamos preparados para la noche." Francamente un animal.

—*¿Qué hacías en Buenos Aires entonces?*

—¿Qué hacía yo en Buenos Aires en aquella época? De todo. Por ejemplo, fui aprendiz de pintor.

Dolly: —Esa etapa no te la conocía.

—No pintaba. Ni la tarea más ingrata: sacar toda la

pintura vieja, despeglarla. Al terminar la jornada tenía las manos llagadas, goteando sangre.

—Después viniste a Montevideo y trabajaste en “Marcha”. ¿Qué recordás del primer número, del número inaugural, el 30 de junio de 1939?

—¿De “Marcha” qué querés que te cuente ahora? ¿Que para sacar el primer número me pasé cuarenta y ocho horas parado en el taller, y que al final tenía los pies sangrantes, y que al sacarme las medias se me salía la piel?

Dolly: —Hoy estás muy sanguinario.

—¿Conociste a Carlos Gardel?

—Sí, lo vi, lo oí cantar, lo conocí. Durante algún tiempo comía todas las noches prácticamente en la misma mesa, en Hoyos de Monterrey, al lado del Tupí (del Tupí viejo, claro) que ya estaba lleno de ratas. Eso sucedía después que él cantaba en el teatro y yo salía del laburo. En ese tiempo yo era corrector de pruebas en el taller “Sur”, donde ahora está “Acción”. Corregía las pruebas de “Marcha”, pero también de libros, los que me daba Florenza, que tenía una imprenta. Corregí *Doña Bárbara* en una pirática. Era una pirática extraña porque la hacían acá pero con pie de imprenta de México, y después pasaba a Venezuela. A menos que la mano de obra fuera aquí tan barata... Y también corregí los Discursos completos de don José Espalter editados por la Cámara de Representantes.

Volviendo a Gardel, te diré que daba la impresión de ser un hombre bondadoso. Digo que daba la impresión, no que lo fuera; algunos han dicho que era un hijo de puta. Hablaba poco y sonreía mucho. Pero en Hoyos de Monterrey había un tipo más interesante que Gardel: un inglés que ya me lo había robado Quiroga. Se hacía llevar en un taxi, todas las noches, hasta Hoyos de Monterrey, y a una hora determinada de la madrugada llegaba el taxista y lo cargaba hasta el auto, completamente borracho. Toda la noche tomaba whisky, solo, sentado a su mesa.

—¿Quiénes acompañaban a Gardel esas noches?

—Había gente de teatro, pero antiquísima. No, no recuerdo personajes. Mujeres no, principalmente hombres. Yo ahora me hago una confusión: no recuerdo si estaba Carmen Amaya en esa época. Yo la veía en Hoyos pero no sé si en esa época.

Dolly: —¿Gardel hablaba en el escenario o sólo cantaba?

—Cantaba, cantaba. Nunca hablaba.

Dolly: —¿Y vos nunca cowersaste con él?

—“Páseme el salero”, le habré dicho. “Plis”.

Dolly: —¿Lo ibas a escuchar todas las noches, al teatro?

—No, fui algunas veces.

Dolly: —Sabiendo que te morís por Gardel, no me lo explíc. ¿O en ese tiempo no lo escuchabas como ahora?

—Sí, lo escuchaba. Pero no tenía plata para ir a oírlo todas las noches.

—¿Lo veías desde el gallinero?

—Sí, yo iba al gallinero. Pero en mi recuerdo... lo estoy viendo desde la platea... ¿O es que había cobrado ese día?

—Muchos han dicho que Onetti es en sus novelas impiadoso, sombrío, imagen que contrasta bastante con la del Onetti cotidiano. ¿Qué pensás de ése o de esos Onetti?

—Mirá, pibe. Cuando yo me pongo a escribir es la hora de la verdad, y con la verdad no hay cuentos chinos. Acepto que mi literatura sea de esa manera como la describen, pero no hay ninguna contradicción. Es aquel famoso distanciamiento de que hablaba Brecht. Sólo que Brecht lo dice casi como un dogma, y en mí, cuando escribo, no hay ningún dogma. Pienso que la vida es así; si hay ternura, sale, si hay posición política, sale, quiera o no lo quiera el autor. Pero esas cosas no hay que proponérselas, no hay que tratar de expresarlas: van a aparecer solas siempre y cuando estén en la vida.

—Yo creo que en tu obra existe ternura pero no tanto en la relación entre personajes sino en tu actitud ante tus personajes.

—Claro que sí. Por eso le he reprochado a Angel Rama que haya escrito en un artículo, elogioso por otra parte, “el indigno Larsen”. Larsen no es indigno, es un artista fracasado, nada más.

—Sí, muchas veces dijiste que Larsen era un artista fracasado. ¿Por qué?

—Porque Larsen tenía el sueño del prostíbulo perfecto, que nunca pudo realizar. El sueño nació en mí en una casa de citas de la calle Buchardo, frente al Luna Park, años ha. Al salir de la habitación pedimos un taxi. Nos pasaron a una especie de patio, de patio misterioso, y en ese patio había un tipo manejando una centralita telefónica. Pero ese tipo, m'hijo, no era un tipo, era una computadora. Porque metía una ficha y decía: “Libre el 24”. Metía otra ficha y decía: “Limpiar el 16”. Metía otra ficha y decía: “Taxi para el 5”. Durante la espera y por habernos hecho pasar a ese patio, tal vez se le ocurrió a Larsen la idea —y después el sueño— del prostíbulo perfecto. Y pensó que no, no era el prostíbulo perfecto: era el sueño de una casa de citas perfecta. Pero por razones económicas tuvo que restringirse a lo que fue.

—De modo que ése fue el modelo del prostíbulo para Larsen.

—Sí, pero la locura que no está revelada (ni siquiera en el Libro de las Revelaciones) es que Larsen quería tener un aparato para ver a las parejas cuando entraban, de modo que pudiera darles el lugar que les correspondía: si eran viejos, si eran jóvenes, si eran gordos, en fin, para cada pareja tener el sitio ideal que acomodara las condiciones más apropiadas... Pero no, esperate un poco. Esa era una vieja obsesión mía, no de Larsen. ¿Por qué calumniar a Larsen?

—¿Para vos el afán de perfección justifica que una aspiración, como era la de Larsen, se llame artística?

—Es el mismo concepto de arte que tantas veces, cuando

venían a incurrir en Hemingway, éste definió: "Escribir lo mejor que pueda". Esa era toda su aspiración. Larsen también quería hacer lo mejor que pudiera. Ahora bien, fíjese señor reporter, que Larsen no estaba en París, sino hundido en un pueblucho. La "perfección" también es relativa.

—*Has leído y consumís diariamente enorme cantidad de novelas policiales. ¿Estás buscando el crimen perfecto?*

—No, no leo porque busque la formulación del crimen perfecto, aunque es un tema que me interesa.

—*¿Por qué lees policiales?*

—Lo hago porque la novela policial exige un tipo de técnica que no puede ser nunca, nunca, superado o bastardeado o encubierto por belleza literaria alguna. Y además, como dijo el tipo: "La carne es triste y ya lei todos los libros". Los libros que me interesan ya los lei y los vuelvo a leer de vez en cuando. Y buenos libros prácticamente se editan muy pocos. En cambio hay una producción muy grande, interminable, de novelas policiales. Por supuesto que, en su mayoría, también malas.

—*¿Qué novelas de ese género recomendarías? ¿Cuáles son las mejores?*

—Ya te las recomendé y ya las leíste. ¿Para qué querés que te las nombre de vuelta?

—*Entonces contesto yo: para vos las mejores novelas policiales son El halcón maltés de Dashiell Hammett, El largo adiós de Raymond Chandler y Laura de Vera Caspari. Ahora vuelvo a preguntar: ¿por qué son las mejores? ¿Por qué si la novela de Hammett es la primera, literariamente hablando, te gusta más El largo adiós?*

—Por la misma razón por la que te gusta a vos: porque soy un sentimental.

—*¿Alguna vez dijiste que era un género inferior. ¿Por qué no pueden ser tan importantes y valiosas estas novelas como las novelas a secas?*

—¡Yo no te digo que no puedan ser! Te digo que no lo son, simplemente, que no han llegado a serlo. Aparte lo que diga Chandler, por supuesto. . .

—*¿Qué le falta a la novela policial para ser novela a secas?*

—No es lo que le falta sino lo que le sobra: le sobra la necesidad de ser una novela policial. Le sobra la visible voluntad que tienen todas ellas de mantenerlo interesado a usted. Pienso que a un novelista le importa un corno —le debe importar en realidad un corno— que el lector esté interesado o no. Lo único que le importa es estar interesado él en lo que escribe.

—*¿Y a vos no te interesa el lector cuando escribís?*

—No, no me importa. Cuando estoy escribiendo no existe el lector para mí, ni siquiera la posibilidad de que lo que escriba sea leído. En ese momento lo único que tengo es felicidad. Y como creo ya haberlo dicho, para mí escribir es como un acto

de amor. Lo de "acto de amor" lo podés tomar en el sentido que se te dé la gana.

—*¿Y cuando terminás una novela, no te interesa que llegue al lector, que se publique?*

—Eso es un problema de la edad. Es posible que entre los veinte y veinticinco años me haya importado mucho que me leyeran. Hoy no me importa nada que se publique o no se publique lo que esté escribiendo.

—*Para terminar con el enigma de la novela policial: ¿qué hace policial o novela a secas a un libro?*

—Eso que te dije: en la policial común se nota el propósito de interesar al lector. *Crimen y castigo*, *Los Hermanos Karamazov* son policiales y a la vez novelas a secas. Son policiales porque hay crimen y misterio: ¿quién lo hizo y por qué lo hizo? Sobre todo en *Los hermanos Karamazov*. Y la intención de Dostoievski no era ésa de las novelas policiales que todos conocemos.

—*A eso quería llegar: a la existencia de grandes novelas que a la vez son policiales. Pero, ¿qué factor les impide caer dentro de un género determinado?*

—Debe ser el talento.

—*No, juguemos sin comodín. . .*

—Bueno, lo que pasa en esas novelas es que mezclada con la peripetia policial está la vida de la gente, los conflictos, sobre todo. Por eso una novela como *Laura* es policial, sí, estamos de acuerdo, pero hay otros elementos literarios que van más allá de la mera intención policial. Como el regreso, ese momento en que aparece *Laura* y el detective se ha quedado dormido en el sillón. Aparece ella como si regresara de la muerte, y eso es como una visión. Te diré, al margen, que he leído no sé cuántas decenas de veces *Laura*, pero nunca, desde hace tiempo, he podido pasar de esa escena. Es que soy un sentimental.

—*Tengo la impresión de que cuando estabas escribiendo La vida breve modificaste el proyecto novelístico. Algo sucedió en medio de esa escritura y el resultado fue la creación de Santa María. ¿Me equivoco?*

—Yo estoy completamente de acuerdo, pero no podría dar una explicación exacta del proceso. Comienza con una cosa bien realista, que es la imposición de que Juan María B. (creo que Brausen, ¿no?) escriba un guión cinematográfico para ganarse la vida. Ahora, a medida que lo va haciendo, se da cuenta de que como guión no sirve, pero sí le sirve a él, ¿cómo te voy a decir?, como desapego de la realidad, como una posibilidad de que todo se cumpla: hacer lo que se le da la gana, fabricar *Santa María*. Eso es la raíz, no veo un proceso consciente en el hombre.

—*Si no es infidencia: ¿en aquellos tiempos le habían propuesto a Juan Carlos Onetti escribir algún guión cinematográfico?*

—En aquellos tiempos llovían las propuestas: todo el mundo quería hacer cine, todo el mundo decía que tenía capitales de tal lado, de tal otro. Pero un guión en serio nunca escribí.

—*También a vos Santa María te ha servido y sirve para hacer todo lo que quieras, ¿verdad?*

—Sí, evidentemente. Y es posible que gran parte de la literatura actual —lo notamos mucho más en el crecimiento de la literatura de ciencia-ficción, de la llamada ciencia-ficción— lo que está reclamando es la libertad absoluta. Creo que se puede volver muy fácilmente a la vieja oposición romántico-clásica.

—*La libertad que te has tomado es cada vez mayor, y Santa María cada vez más mítica. Brausen ya casi equivale a Dios, y vos a un demurgo mayor que juega con sus criaturas.*

—Sí, eso ha ido graduándose...

—*Hablo de tu último período, y me refiero a La muerte y la niña.*

—Sí, claro. E influye esto. Para escribir *La muerte y la niña* por ejemplo, interrumpí un largo novelón donde ya Brausen es Dios admitido. La gente jura por Brausen: "Brausen, Brausen que estás en los cielos..." Claro, esto lo entiende bien quien conoce a Brausen por otras novelas, o quien está en la cocina del escribir. Pero igual creo que nadie nunca sabrá los verdaderos mecanismos de ese proceso. He tratado de leer muchos ensayos sobre los "misterios" de la creación literaria y, bueno, todos me parecen equivocados, improvisados; un tipo tiene una teoría y quiere fundamentarla en todo. Esto lo ha hecho hasta el mismo Sartre con Baudelaire y con Genet. En el *Baudelaire* noto que hay muchos fragmentos reales que no le convenían a Sartre y éste los dejó de lado o los dio vuelta, con la astucia característica de la inteligencia brutal que tiene, (¿no?). Y ahora estoy esperando que Ruffinelli compre y me preste Flaubert, *El idiota de la familia*...

—*¿Con esto me decís que no tenés ni querés tener una teoría sobre tu propia creación?*

—No, no tengo, absolutamente no. Sin hacer la compadradita, porque a lo mejor no es cierto —pero cierta o no la adoptaron muchos tontos—, te diría aquello de Picasso: "Yo no busco, encuentro". Esa es una verdad relativa, porque yo me pongo a escribir y busco —ya que tengo un tema a desarrollar—, pero también es cierto que *encuentro* veinte mil cosas, sorpresas, elementos que ni pensaba, derivaciones que no había soñado para nada, personajes que no estaban pensados para un primer plano y saltan a un primer plano y viceversa, hechos mismos que ni había imaginado componer...

También está el caso de personas —que conocemos o hemos conocido— que tenían en el magín, a veces creados, a veces memorizados, hechos, anécdotas que constituían un cuento completo. Pero se desgastaban en ruedas de café, generalmente embelleciéndolos, adornándolos, y jamás se llegaron a escribir.

Por eso la superstición —que no es superstición— que tenía Hemingway de no hablar una palabra de lo que estaba escribiendo.

—*Tal vez para algunos escritores es bueno eso, contar sus temas y pulirlos oralmente antes de pasar a la escritura. A otros les matará el tema. Por eso no creo que deba generalizarse.*

—No, yo puedo creer que contar un tema en líneas muy generales y escuchar la opinión ajena es muy útil, pero si tú lo cuentas de manera detallada, entonces ya lo estás haciendo. Digo, psíquicamente, tenés la sensación de que ya lo escribiste.

—*¿Es cierto que estás preparando el final de Santa María? Si querés guardarlo en secreto, fenómeno, pero me dijeron que estabas en eso.*

—Claro que voy a guardar el secreto, pero ¿qué te dijeron?

—*Que Santa María terminaría en un incendio...*

—Ah, no... Mirá, me acuerdo que hablando de cuentos viejos, Beto Oreggioni me hizo acordar de un cuento que tenía olvidado, totalmente olvidado...

—*¿La casa en la arena?*

—*La casa en la arena.* Allí hay un personaje que se llama el Colorado y que tenía inclinaciones incendiarias. Yo no volví a leer el cuento, pero sé que hay una mujer llamada Molly, un tipo Quinteros, y que tienen allí encerrado a Díaz Grey no se sabe por qué, y después el Colorado incendia la casa antes de irse. El Beto, que estaba parado ahí, de espía, entonces me dice: "Mirá si un día reaparece el Colorado y te incendia toda Santa María, y te quedás sin tema..." Entonces se me ocurrió que de veras podría: liquidaba Santa María y evitaba todo compromiso literario, y se acabó, chau. Y eso coincidió, como una de esas cosas curiosas de la vida, con ese brutal incendio que hubo en Buenos Aires, hace poco, cuando se quemaron cuatro manzanas. ¿Te das cuenta de lo que son cuatro manzanas, cuatro manzanas de gente que tiene que irse a la calle con lo que le quede?

—*¿Y en ese momento se te ocurrió inventar el fin?*

—Sí, en ese momento se me ocurrió la catástrofe final. Ahora... la descripción de eso no me causa gracia por otra razón. Cuando yo publiqué hace muchos años *Para esta noche*, la crítica la hizo en "Marcha" Rodríguez Monegal, que iniciaba sus primeras armas agresivas, y entonces dijo: "De aquí en adelante no vale la pena seguir hablando porque todo es un caos". Días después me encuentro con un reportaje a Valéry donde dice exactamente: "El caos sólo puede ser descripto por medio del caos". Le mandé el recorte pero nunca más se supo, no contestó.

—*¿Y no tenés escrito ese final?*

—No, no está escrito. Además recién voy en la primera parte, de modo que falta mucho para el fin de la novela.

—*Me tranquilizo, entonces. Santa María tiene esperanzas.*

—¿Y qué sabés vos? ¿Y qué sé yo lo que va a pasar? Pero lo lindo, en caso de que el Colorado la incendie, sería mandar telegramas: "Voraz incendio destruyó Santa María..."

—*Si termina así me recordaría a Cien años de soledad: un escritor destruye su propio mundo narrativo. Como una muestra de pesimismo total.*

—Ahora, en el caso de que estábamos hablando lo que tú no te atreves a decir es que se trataría también de que el autor se acabó como tal.

—*O que el autor no puede salir de Santa María, y renovarse, sin destruir ese territorio inventado.*

—Bueno, en Santa María —lo acabo de releer— quedaría una pareja. Ese pedazo, mirá, "no es porque lo haya escrito yo", pero es maravilloso.

—*¿Por qué quedaría una pareja, por qué dice eso?*

—Digo, en el caso, en el caso del caos... Porque lo que yo describo, es una pareja que está al final aislada en una pieza de hotel. Hablo del porvenir, hablo de la vida, hablo de la suciedad, hablo de la traición, hablo de todo lo que les está esperando a ellos que en ese momento son absolutamente felices.

—*¿Me estás hablando del novelón?*

—Del novelón.

—*¿Y cómo se desarrolla?*

—Tiene una primera parte en Montevideo. La segunda, que es la que ahora me agarró, sucede en Santa María. Por benevolencia de Brausen, que me permite volver. Yo no sé si te recordás de aquel tipo, jefe de un destacamento policial, que tiene una entrevista con Larsen, cuando se suicida aquel otro tipo. Bueno, ya revisarás. Ese tipo dispara de Santa María y luego se pone a buscar en Montevideo a gente que esté en iguales condiciones que él. Es decir, que hayan disparado de Santa María sin permiso del autor o de Dios, que es Brausen. Hay un "Club de residentes de Santa María", como hay otros dieciocho, uno de cada departamento, pero él no sabe cuál de los instintos —si es el olfato, si es el oído, si es el tacto—, cuál lo va a llevar a esas personas. Esta búsqueda absurda puede dar interés a la primera parte por la cantidad de personajes que van apareciendo, o por la cantidad de errores que comete el tipo. Mucha gente le dice: "¿Hace tiempo que no va a Santa María? Si va no la conoce. ¡Qué cambiado que está aquello!" Y cuando el tipo llega a Santa María se encuentra con que es un poblacho tropical... Porque no sé si tú te acordás que cuando la liquidación de Juntacadáveres, las fuerzas vivas habían decidido hacer todo el trasbordo por medio de ciudad de Colón. Desembarcar en Colón para boicotear a Santa María y que se cerrara el prostíbulo. Bueno, según parece, esto siguió; y después les convino económicamente, aumentaron la flota de camiones, los dueños eran los colonos, de modo que Santa María fue en deca absoluta, y cuando éste llega se encuentra como si en Santa María hubiera pasado un

terremoto y estuviera por allá por Ecuador, Paraguay o Bolivia.

—*¿Y los antiguos moradores siguen existiendo: Díaz Grey...?*

—Ah, esos son inmortales. Pero queda un distinto clima, la pobreza. Aquello está convertido en capital de provincia, de esas que ves tú en el Norte argentino.

—*Decime, sobre Los adioses que también transcurría en provincia: ¿hay un esquema anecdótico real en esa novela? ¿Es persona conocida el personaje?*

—Hay una cosa real. Ese tipo, sé, era campeón de básquetbol y de atletismo. Uno de los ídolos de mi infancia. Y sé que se fue a Córdoba y murió. Yo era un botija, y nunca lo conocí personalmente.

—*La ambigüedad, por la presencia de las mujeres, ¿es cosa tuya?*

—La ambigüedad de las mujeres viene de otra historia, que fue un tanto real, un tanto ficción.

—*¿Y que no puede conocerse, verdad?*

—No, es que habría que decir nombres. Y te olvidás que hay también la clave última que no quiero dar.

—*La clave última se resumiría en: hija y amante, a la vez.*

—Usted lo ha dicho, señor, yo no he dicho nada.

—*Ahora que se ha encontrado buena parte de Tiempo de abrazar: ¿qué recordás del final perdido?*

—Muy poco. Es que no la he vuelto a leer.

—*Entonces empezamos desde antes. El personaje principal, Julio Jason, ¿de dónde proviene?*

—Hay una referencia en el *Retrato del artista adolescente*. Cuando Stephan Dedalus habla de Jason, en una página hermosísima del final del *Artista*. Bueno, no importa, la cosa es que el tipo se largó a buscar el vellocino de oro, ¿no?

—*La versión de que disponemos se detiene en una discusión entre Jason y el padre de Virginia. Este se opone a la relación de los muchachos. Y una vez me dijiste que la novela finalizaba cuando Jason se marchaba, al interior, al campo. ¿Se va solo?*

—Solo.

—*Entonces, ¿qué sucede con Virginia?*

—Él se va, se va de linyera.

—*¿Fracasa su idilio?*

—Sí, fracasa. Y yo no me puedo acordar por qué fracasa. Si es porque ella no se atreve, si es porque él no se anima por su parte a asumir la responsabilidad. Creo que en algún momento se dice la edad de ella, ¿no? Dieciséis años, menor de edad. Todo eso tendría que ir, y debería terminar con esta semi fuga del tipo que quiere largar la ciudad, los puteríos de la ciudad y las convenciones sociales, y hacer una vida libre, desde luego. Bah, eso que llaman libertad.

—*De modo que no se marcha derrotado.*

—No, no. Se va eligiendo la libertad. Por lo menos él cree eso.

—¿Y vos qué creés: puede elegir la libertad de esa manera, huyendo?

—No. Creo que el tipo va a volver, es un intelectual cien por cien. Todos sus escrúpulos son de orden intelectual más que moral. En mi recuerdo, insisto.

—¿Recordás que él tenía una amante, Cristina?

—Que era actriz de teatro.

—Y en la novela se contraponen muy claramente a Virginia, que es la "virginidad" mientras ella encarna a un ser muy sensual.

—Lo de "Virginia" es deliberado, porque "Cras" en latín quiere decir "mañana". Entonces, en mi locura, pensé en la "virgen del mañana". Es decir, desprovista del fetichismo de la virginidad, es la virgen del mañana que se da a quien quiere, de quien esté enamorada. Ahora uno de los capítulos más importantes de la novela es aquel en que Virginia Cras es desvirginizada; en mi recuerdo de cuarenta o cuarenta y cinco años atrás estaba muy bien escrito. Ese era un tema muy difícil y me parece que lo pude sortear con toda felicidad literaria, y sin hacer descripción, claro, como sería muy fácil.

—¿Importante en sí y además en el proceso de la historia?

—Sí, porque la novela iba hacia eso, ¿entendés? Y después venía la parte burguesa, que ensuciaba lo que para ellos, los muchachos, era de absoluta pureza. Y entonces el chico, ensuciado, mancillado, podrido, se va al campo, se va, se va.

—¿La escritura de esta novela es anterior a la de El pozo?

—Sí, sí, muy anterior. La escribí en el 33.

—Contemporáneamente a la publicación del primer cuento tuyo Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo.

—Sí, sí.

—Por lo tanto puede decirse que en Tiempo de abrazar comienza el tema de las adolescentes, las adolescentes-virginales de Onetti.

—Pre-Nabokov.

—Pre-Nabokov, como queda visto por las fechas. En "Bienvenido, Bob" está el adolescente pero en versión masculina, y el adulto que se venga de la juventud del otro. Una vez me dijiste que surgió como una especie de enseñanza, de lección, a un amigo.

—No era lección ni era enseñanza, era una reacción ante los reproches irónicos de un amigo, con el cual conviví en una pensión en Buenos Aires, que me decía: "¿Y con quién te vas a acostar esta noche?". Bueno, él más o menos practicaba el coito (perdón), más o menos bebía, y no le gustaban mis entreveros con mujeres. Era una época terrífica, de garufas todas las noches, junto con otro amigo que es Julio Stein en *La vida breve*. Y eso duró años de años, años de whisky, porque entonces yo trabajaba en Reuter, y allí el trabajo empezaba en la madrugada.

—Aparte la bohemia, ¿te enamorabas mucho?

—No, no es ésa exactamente la palabra.

—¿Cuál propondrías?

—Yo diría que en aquella época muy lejana me gustaban mucho las mujeres y me era muy fácil conseguirlas. Sobre todo en aquel boliche en que paraba —creo que se llama *Politeama*—, donde había muchas actrices o candidatas a actrices, y un ambiente bohemio y muy libre.

—¿Eras un joven brillante y hablador?

—No, no, jamás fui ni brillante ni hablador.

—¿Entonces las atraías por...?

—No se sabe, Misterio.

—Acaso por el aire reservado, sombrío.

—Ignoro.

—Me contaba Dolly sobre un testimonio escrito de admiración femenina. Que eras un joven hermoso... .

—Eso lo podrías grabar.

—Bueno, a ver. "Una mujer dijo que en aquella época... .

... era tan hermoso que cuando lo veía se me caían las medias."

(Entrevista de J. R.)



CUSTODIA



CUSTODIA CIA. FINANCIERA S.A.
SARMIENTO 345 CAPITAL FEDERAL
TE. 32 - 5838 / 9979 / 7261 / 5542



POESIA

Sin moverse del jardín de su casa de Massachusetts ni haber publicado nada durante su vida, Emily Dickinson (1830-1886) llegó a ser una de las grandes poetas de todas las épocas, y quizás la más grande de todas las femeninas. Conoció el amor y la muerte como pocos; sin embargo, ni sus amigos ni sus biógrafos coincidieron nunca acerca de a quiénes ella amó y perdió. Sylvia Ocampo —quien está trabajando en la traducción de su obra completa— ha seleccionado las siguientes versiones.

EMILY DICKINSON

SALÍ TEMPRANO, LLEVÉ MI PERRO

Salí temprano. Llevé mi perro,
visité el mar;
las sirenas del sótano
subieron para verme.

Y las fragatas del piso alto
tendieron sus redes de cáñamo,
creyendo que yo era una laucha
encallada en la arena.

Ningún hombre me conmovió, hasta que la marea
cubrió mis inocentes zapatos,
llegó hasta mi delantal, hasta mi cinturón,
traspasó mi corpiño.

Fingió que iba a devorarme
totalmente, como el rocío
sobre un macizo de verbenas.
Entonces yo también me volví.

Y él, él, me siguió de cerca.
Sentí su taco de plata
contra mi tobillo. Luego mis zapatos
desbordaron de perlas

CUSTODIA CIA. FINANCIERA S.A.
BARRIO PUEBLO 285 CAPITAL FEDERAL
TEL. 37-3635 / 3070 / 7281 / 5547

hasta que llegamos al pueblo en tierra firme.
Parecía no conocer a nadie,
e inclinándose, me miró intensamente.
El mar se retiró.

DIJISTE UN DÍA QUE YO ERA GRANDE

Dijiste un día que yo era grande.
Grande seré si te alegra.
O pequeña, o de cualquier tamaño.
Tendré la estatura que te agrade.
Alta como el ciervo ¿convendrá?
O más baja, como el reyezuelo,
o de otras alturas que en los otros
he visto.

Dímelo. Es tedioso adivinar
si tengo que ser rinoceronte
o rápidamente
laucha.

Dímelo. Soy reina
o paje, para complacerte
lo soy. O nada
o algunas otras cosas, si las hay,
con una sola condición:
agradarte.

¿SABE CÓMO OLVIDAR!

¿Sabe cómo olvidar!
Pero ¿puede enseñarlo?
Es un arte muy fácil,
dicen, cuando se aprende.

Por adquirirlo, lánguidos
corazones murieron.
Hoy se hacen por la ciencia
frecuentes sacrificios.

Aunque yo fui a la escuela
no me volví muy sabia.
Nada me enseñó el globo,
tampoco el logaritmo.

Para olvidar ¿qué se hace?
¡Dime si eres filósofo!
¡Ah ser tan erudito
y llegar a saberlo!

¿Estará en algún libro
que puedo comprar?

¿Será como un planeta?
¡Lo sabe el telescopio!

Si es una invención
ha de tener patente.
Rabí del Docto Libro,
¿Tampoco tú lo sabes?

(Traducción de Silvina Ocampo).

El autor de *La penitencia y el mérito* (1957), *Propiedades de la magia* (1959), *El ojo* (1965) y *Casa de la mente* (1968) nació en Buenos Aires en 1919 y alcanzó las máximas distinciones con que en nuestro país se puede premiar el ejercicio de la poesía. La suya implica una lúcida demitificación del amor — concebido como metáfora del fracaso a que está condenado todo intento de superar nuestra soledad esencial — y una propuesta para asumir la precariedad de la condición humana, escindida por dolorosos opuestos (espíritu y materia, vida y muerte) y distancias insalvables (lo que se intenta y lo que se consigue, la palabra y la realidad que designa).

ALBERTO GIRRI

WANDERLUST

Dejamos llevar no como una
imitación de Dante en sus exilios,
aquella
su corteza de que tras tantos
vagabundeos, ascendida ya
la esfera de las estrellas fijas,
se detendría,

la mirada entonces hacia atrás,
y sonreírse, reírse del vil
semblante de la Tierra;

a ese impulso hacia la vida errante,
suponernos protagonistas de cierta
instancia agustiniana,

el esquema, propuesta,
de ir soñando en los viajes
que deambular por países significa
nuestro Aquí gozoso y mísero
de peregrinos y penitentes lejos
del propio, puro y legítimo
suelo natal, nuestro Allí,
y deseosos de ponerle fin, pospuesto
día a día el retorno, atrapados
en bellezas, variedad del mundo
hecho de campos de placer,

ARTES PLÁSTICAS

• La Sociedad Argentina de Artistas Plásticos exhibirá audiovisuales sobre Buenos Aires presentados por Carlos Terribili y films artísticos facilitados por embajadas y el Fondo Nacional de las Artes y organizará mesas redondas y charlas sobre la actividad plástica (entre éstas, una de Elías Castelnuovo sobre los pintores y escultores del Grupo de Boedo). También se exhibirán pinturas y grabados del Salón de Otoño y se dictarán cursos sobre *Composición* (a cargo de Pedro Padawer), *Etapas históricas del arte argentino* (Alberto Collazo) y *Periodos del arte universal* (Méndez Cherey).

• La Asociación Argentina de Críticos de Arte reiniciará su ciclo *Lunes de los críticos*; se desarrollará en CAYC —Viamonte 452— y durante su transcurso un crítico dialogará con un artista plástico o disertará sobre su obra.

no de tránsito,
un Aquí
que aparta del Allá
en que las invisibles cosas de Dios
nítidamente pueden avistarse.

PASAJE A LA INDIA

Tránsito de la poesía
a una poesía como Sabor,
propiedad
que al ofrecerse no para
de ofrecerse,
y a la zaga de ella
el pensamiento inyectándole
continuidad a su placer
por la imagen de lo sentido,
y en imágenes constantemente similares,
Sabor y placer
en que siempre los cielos son negros,
negro el pecado, blanca
la notoriedad,
y en que los pájaros
beben sólos de los rayos de la luna,
los pavos reales danzan
al compás de los truenos,
y en flor del árbol de Asoka
toda vez que dedos de mujer
se posan junto a él,
y siempre las flechas
del amor durante su ir traspasando
el corazón de jóvenes,
el amor
evidencia que ilumina.

Sabor
reconocible y simple
como una comida con ingredientes
que nunca varían,
un Sabor inimaginable
para la poesía donde nos encerramos, esa
que nos encierra para dársenos
como arte de simultaneidades,
posesión del habla,
poder de sugerir, adecuación
del sonido a la inteligencia,
movimientos del estilo.

CUARTETO SERIOSO

Beethoven, Op. 95

Que tu percibir
vaya en sentido oblicuo,
nunca rasante,
no te desanime
lo relativo de su fidelidad
para ir discriminando, si prefieres
que te mueva hacia el principio
del placer o el de lo pasajero,
si comete

con lo que hacia ti fluye
interpretaciones abusivas,
espejismos,
y siendo así adquieras
confianza, al contacto
no tanto con sonidos, pausas, desenlaces,
cuánto con un estado
en que el escuchar te proyecta
a una superación de contrarios, opuestos,
un vaivén que tiene lo lejano
por próximo, por distante lo inmediato,
bajo por alto, alto por bajo,

y hasta reconocerte
en lo que más se empeña en transmitir:
lo otoñal, cierta

opacidad como una censura
que la misma música infligiera
a sus propios límites,
su implícita
confesión de que no hay, ella, ninguna,
música que no se reserve
su secreto original,

ninguna ataviándose
para destacar la entera verdad, llana y seca,
descontando que entre sus cánones
se deslice la voluntad de insinuarla,
provocarla, proponernos varias.

SHAKESPEARIANOS

Su pertinaz citamos
"entre una rosa y un hacha",
desde anaqueles, en procepciones
que sueltan aplausos, rugidos,
y difundiendo

cómo aquello que señala nuestro tránsito

es lo fragmentario, accidental,
 a la par que nosotros, sin legítima
 simpatía con nada, escrupulosos de lo escrito
 nos cebamos en sus vísceras, compulsamos,
 alertas a las propiedades semánticas
 del Bardo, ritmos de períodos,
 fiel concordia entre párrafos,
 equilibrios que regulan excesos
 de adjetivos, adverbios.

¡Cualquier recurso,
 con tal de atravesarlo
 de parte a parte,

uncirnos a él
 por lo pasajero, por la mezquindad
 de deslucir sus recintos:

“Macbeth, estoico del crimen,
 un Marco Aurelio de puñal”,
 y resolviendo que alguna
 minucia sea su primor más sublime, su costumbre
 del *sans* en lugar de *without*!

¡Con tal de arribar a una fórmula
 que nos lo abarate definitivamente,
 el consuelo de convencernos
 de que sólo permanece y continúa
 “en la fraseología del suspiro
 o del sarcasmo”!

SOÑAR UN SUEÑO Y CONTARLO

Verdosos tonos
 le subían a su rostro,
 de a poco los rasgos
 iban diciendo de caballo,

alado potro
 con dientes de león,
 escorpiana cola.

Un jinete
 al que no conseguías ver
 tiraba de las crines,

y fue espolcado, en carrera
 hasta que ya no distinguiste
 los días de las noches,
 y hasta que de pronto
 lo sofrenaron, ahora andando
 con lentitud suma, opresión
 de un espacio por donde caían
 astros, secos frutos de higuera,
 y en la inteligencia
 de haber sido conducido

o lo venidero y definitorio,
 a estar atento a algo, la terrena muerte acaso,
 que entonces susurró, como hablándole
 de él a su jinete,

y aunque no de él
 como caballo sino cordero,
 con referencias a una carne
 rosada y viviente, al peso,
 a la blancura de la lana,
 al plazo impostergable
 para inmolarlo, desollarlo

EPÍLOGO DEL 27/2/78

Cuerpo en segmentos, elástico,
 a espasmódicos saltos
 el nocturno insecto recorre
 lo que anotaste:

“Sábado. Inicio el día
 bajo añoranzas, indelebles preguntas
 al unísono, las memorias
 de una ciudad, Arezzo, allí un Cristo,
 Cimabue y su Cristo,

todo mezclándoseme
 con las de un jardín vecino
 en cuya pared las grietas dejan
 ver una mantis religiosa al zafare
 de la araña, a salvo pero mutilada,
 dos patas menos, abdomen herido...”

Ese tu huésped que hoy es otro,
 no el de ayer, ni el de mañana,
 aunque en esencia pudieras
 considerarlo el mismo,

porque sin pezuñas,
 incapaz de balar, no comestible,
 quizás presente que ahuyentarlo,
 aplastarlo desde inquieto asco, azoro,
 significaría para ti que en él repudias
 tu propia índole:
 solitario sin sucesión.

¿O descendió, arrimóse,
 a la espera de que estimes,
 cómo su rastro, estela, espirales
 unas veces cristalinas, otras viscosas,
 desde el cándido margen de la página
 fraternizan con la similarmente corrupta
 verdad de tus residuos, cada jornada
 un compendio de emocionales minucias

donde lo que persigues al conservarla,
al recordarte a ti mismo,
saldar cuentas de adentro,
qué debes, qué te deben,
en malicia se disuelve, quedan imágenes
nunca más allá nunca más acá del tiempo?

SIEMBRA QUE TENDRÁ ÉXITO

De manera que ninguna
semilla caiga entre espinas,
sea ahogada, nutrimiento del gusano,
y nos apliquemos
sin especial ira, ni siquiera
la que brota sin maledicencia,
a eludir:

el rastrojo no labrado aún,
el tiempo de los cardos, el de la langosta,
de los vientos cálidos,

y las etapas
del estercolado, el desterronar,
la arada

y ajustarse a que al cumplimiento
de la siembra nos aquietamos, pacientes,
inactividad del dormir y levantarnos
alternándose,

mientras la semilla pasa
de hierba a espiga, espiga a grano,

Y siempre que cuando
la tierra parezca resistirse,
cuando cede con sorpresiva premura,
cuando la cosecha por venir es comparada
a una irrupción del reino de Dios,

no dudemos;
y nada permita dudar
de que fuimos sembrando bien
porque nos guía el recuerdo de haberlo
hecho antes,

como si también por la siembra
se confirmara que el conocimiento de algo
es aprender lo que ya sabíamos.

En Desde lejos (1946), Las muertas (1952) o Los juegos peligrosos (1962), Olga Orozco trabajó con rigor una poesía centrada en sed de absolutos, irremisibles pérdidas, el más allá, lo esotérico, la obsesión de la muerte y los más hondos conflictos espirituales. Los relatos de La oscuridad es otro sol (1968) no eluden esas temáticas. Los poemas que siguen pertenecen a Mutaciones de la realidad, su último libro, que será editado por Sudamericana.

OLGA OROZCO

OPERACIÓN NOCTURNA

Alguien sopla.

Sopla contra mi casa una envoltura de cortinajes negros,
una niebla sedienta que husmea como hiena en los rincones,
unas sombras que incrustan trozos de pesadilla en la pared.
Alguien sopla y convoca los poderes sin nombre.

Mi guarida se eriza,

se agazapa en el foso de las fieras,
resiste con su muestrario de apariencias a los embates de la
[mutación.

Alguien sopla y arranca de sus goznes mi precaria morada,
las maquinarias de su remota realidad.

Ahora es otra y no es y apenas vuelve a ser en más o en menos,
tan amenazadora y tan falaz como una escena blanca

[espejeando en la nieve.
o la ventana que se enciende y se apaga en la espesura del tapiz.
Pero igual la sofocan en su temblor final con una funda helada,
la separan de sus mansas costumbres,

le quitan una a una sus misericordiosas pertenencias con un
[duro escalpelo.

La convierten en la trampa feroz sobre las bocas del abismo que
[viene.

¡Y yo que reclamaba solamente un lugar de pequeñas alianzas
[como chispas,

solamente un lugar para oficiar la luz en torno de mis huesos!
¿No había para mí nada más que esta cárcel,
estos muros aviesos, fatales hacia abajo,
esta tensa tiniebla que me arropa de subsuelo en subsuelo? 95

Llegan como ladrones en la noche,
 fuerzan las cerraduras
 y hacen aparecer esas puertas que se abren en un error del
 [muro
 y solamente indican la clausura hacia afuera.
 Es un manojo de alas que aturde en el umbral.
 Entran con una antorcha para incendiar el bosque sumergido
 [en la almohada,
 para disimular las ramas que encandilan desde el fondo del
 [ojo,
 los pájaros insomnes, con su brizna de fuego arrebatada al
 [fuego de los dioses,
 Es una zarza ardiendo entre la lumbre,
 un crisol donde vuelcan el oro de mis días para acuñar la llave
 [que lo encierra.
 Me saquen a ciegas,
 truecan una comarca al sol más vivo por un puñado impuro
 [de tinieblas,
 arrasan algún trozo del cielo con la historia que se inscribe en
 [la arena.
 Es una bocanada que asciende a borbotones desde el fondo de
 [todo el porvenir.
 Hurgan con frías uñas en el costado abierto por la misma
 [condena,
 despliegan como vendas las membranas del alma,
 hasta tocar la piedra que late con el brillo de la profanación.
 Es una vibración de insectos prisioneros en el fragor de la
 [colmena,
 un zumbido de luz, unas antenas que raspan las entrañas.
 Entonces la insoluble sustancia que no soy,
 esa marea a tientas que sube cuando bajan los tigres en el
 [alba,
 tapiza la pared,
 me tapia las ventanas,
 destapa los disfraces del verdugo que me mata mejor.
 Me arrancan de raíz.
 Me embalsaman en estatua de sal a las puertas del tiempo.

Soy la momia traslúcida de ayer convertida en oráculo.

BRILLOS, SOPLOS, RUMORES

Es exigua esta luz,
 apenas si dibuja escenas inconstantes hechizadas por el fulgor
 [de la corriente
 o pájaros prisioneros en un témpano inmóvil.
 Todo lo que se va entre dos golpes de ola, como cambiar
 [los ojos;

todo lo que se queda como estatua de sal en su visión
 [insomne.
 Esta luz es de paso y es mortal,
 Nada que me descifre qué puede ser entonces
 esta intención de brillo que llega sin cuerpo donde poder
 [estar,
 este soplo a través de una brecha más honda que un anillo
 [vacío
 o este rumor de frondas que traspasan la noche lado a lado.
 Tal vez brillo de miradas que vuelven
 como vivas monedas rescatadas desde el fondo sin fondo de
 [un tonel;
 tal vez soplo de bocas que me nombran con mi nombre de
 [arena;
 tal vez rumor de antiguos ropajes desgarrados por los vigías de
 [otro mundo.
 Alguien que se rehace con la dócil sustancia de las apariciones.
 Es voraz esta luz.
 Absorbe sin piedad al que retorna con su rostro extranjero.
 Sólo me deja restos,
 vestigios insolubles de esos vagos tejidos que fragua la
 [nostalgia.
 Aunque quizás se trate de mi propia nostalgia y de otra luz.
 ¿No soy acaso un brillo, un soplo y un rumor también
 [indescifrables,
 allá, donde acudo con mi carne intangible y mis disueltos pies
 a una densa reunión de desaparecidos?

VARIACIONES SOBRE EL TIEMPO

Tiempo:
 te has vestido con la piel carcomida del último profeta;
 te has gastado la cara hasta la extrema palidez;
 te has puesto una corona hecha de espejos rotos y lluviosos
 [jirones
 y salmodias ahora el balbuceo del porvenir con las
 [desenterradas melodías de antaño,
 mientras vagas en sombras por tu hambriento escorial, como
 [los reyes locos.
 No me importan ya nada todos tus desvaríos de fantasma
 [inconcluso,
 miserable anfitrión.
 Puedes roer los huesos de las grandes promesas en sus
 [desvencijados catafalcos
 o paladear el áspero brebaje que rezuman las decapitaciones.
 Y aún no habrá bastante,
 hasta que no devores con tu corte goyesca la molienda final.

Nunca seacompararon nuestros pasos en estos entrecruzados
[laberintos.

Ni siquiera al comienzo,
cuando me conducías de la mano por el bosque embrujado
y me obligabas a correr sin aliento detrás de aquella torre
[inalcanzable
o a descubrir siempre la misma almendra con su oscuro sabor
[de miedo y de inocencia.

¡Ah, tu plumaje azul brillando entre las ramas!
No pude embalsamarte ni conseguí extraer tu corazón como
[una manzana de oro.

Demasiado apremiante,
fuiste después el látigo que azuza,
el cochero imperial arrollándome entre las patas de sus bestias

Demasiado moroso,
me condenaste a ser el rehén ignorado,
la víctima sepultada hasta los hombros entre siglos de arena.

Hemos luchado a veces cuerpo a cuerpo.
Nos hemos disputado como fieras cada porción de amor,
cada pacto firmado con la tinta que fragua en alguna
[instantánea eternidad,
cada rostro esculpido en la inconstancia de las nubes viajeras,
cada casa erigida en la corriente que no vuelve.
Lograste arrebatar me uno por uno esos desmenuzados
[fragmentos de mis templos.

No vacíes la bolsa.
No exhibas tus trofeos.
No relates de nuevo tus hazañas de vergonzoso gladiador en
[las desmesuradas galerías del eco.

Tampoco yo te concedí una tregua.
Violé tus estatutos.
Forcé tus cerraduras y subí a los graneros que denominan
[porvenir.

Hice una sola hoguera con todas tus edades.
Te volví del revés igual que a un maleficio que se quiebra,
o mezclé tus recintos como en un anagrama cuyas letras
[truecan el orden y cambian el sentido.

Te condensé hasta el punto de una burbuja inmóvil,
opaca, prisionera en mis vidriosos cielos.
Estiré tu piel seca en leguas de memoria,
hasta que la horadaron poco a poco los pálidos agujeros del
[olvido.

Algún golpe de dados te hizo vacilar sobre el vacío inmenso
[entre dos horas.

Hemos llegado lejos en este juego atroz, acorralándonos el
[alma.

Sé que no habrá descanso,
y no me tientas, no, con dejarme invadir por la plácida
[sombra de los vegetales centenarios,
aunque de nada me valga estar en guardia,
aunque al final de todo estés de pie, recibiendo tu paga,
el mezuquino soborno que acuñan en tu honor las roncas
[maquinarias de la muerte,
mercenario.

Y no escribas entonces en las fronteras blancas "nunca más"
con tu mano ignorante,
como si fueras algún dios de Dios,
un guardián anterior, el amo de ti mismo en otro tú que
[colma las tinieblas.
Tal vez seas apenas la sombra más infiel de alguno de sus
[perros.

SOCIEDAD ARGENTINA DE ESCRITORES

- El 13 de junio se celebrará el Día del Escritor con un acto en la Sala Enrique Muñio del Teatro San Martín; se entregará el Gran Premio y las Fajas de Honor que la entidad otorga anualmente a la producción literaria. Hablarán el presidente Dardo Cúneo, la secretaria, Ofelia Zuccoli Fidanza y, por los jurados, María Angélica Bosco.
- Siempre en junio, pero en la sede de la Sociedad —Uruguay 1371—, el 11, Ulises Petit de Murat pronunciará una conferencia sobre la "Presencia de los martinfierristas", el 16 se realizará la entrega de premios del concurso "Arturo Mejía Nieto" y hablará A. Cambours Ocampo, el 19 tendrá lugar un acto de "Nuevas Promociones Literarias de la S.A.D.E.", el 26 otro en homenaje a Leopoldo Marechal —de cuya muerte se cumplen diez años— y, el 27, a Raúl Larra le será entregado el Premio Aníbal Ponce.
- Entre la actividad planeada para julio, además de las habituales presentaciones de libros, se destacan las conferencias de Francisco Hipólito Uzal ("El intelectual y la nación", día 19), Peter Schneider ("Mi ubicación en la literatura alemana", día 22) y Noemí Vergara de Bietti ("Algunos humoristas del 80: Cambaceres, Lucio López y Bartolito Mitre", día 24).

PI

1970 - 1980

PSICOTERAPIA DE GRUPO

- Grupos Pequeños
- Duración limitada
- Aranceles reducidos
- Entrevista de información sin cargo

Solicitar hora: T.E. 71-6699
de 18,00 a 21,00 hs.

Azuénaga 248 1° "F"
Capital Federal

La autora de *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Arbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965) y *Extracción de la piedra de la locura* (1968), nació en Buenos Aires en 1936 y murió en 1972, cuando había llegado a ser una de las voces más inquietantes de la poesía nacional. Una voz cuyos acentos de levedad, magia, lucidez, hermetismo, ironía y desesperanza están presentes en estos Textos de sombra, virtualmente inéditos, pues sólo fueron publicados en una revista estudiantil de Caracas de reducido tiraje.

ALEJANDRA PIZARNIK

TEXTOS DE SOMBRA

(A Martha I. Moia)

CASA DE CITAS

- De nuevo la sombra.
- Y entonces se vestirá tranquilamente con el hábito de la locura.
- Entonces llegué o, más exactamente, me alejé. ¿Tendré tiempo de hacerme una máscara para cuando emerja de la sombra?
- La sombra, ella está acá. Casa de espejos rotos, de sal volcada. Yo había encontrado un pequeño lugar solitario, propicio para llorar. Esta vez la sombra vino a la tarde, y no como siempre por la noche. Y yo ya no encuentro un nombre para esto. Volvió a venir, mas ya no halla, aún siendo día, un nombre para aquello. Esta vez parecía amarillo. Yo estaba sentada en el umbral con un fósforo quemado entre los dedos.
- Sólo quería ver el jardín.
- ¿Y ahora qué?
- Siento deseos de huir hacia un país más hospitalario y, al mismo tiempo, busco bajo mis ropas un puñal.

DECIDO LLAMARTE

a H. M.

estoy con pavor.
háme sobrevenido lo que más temía.
no estoy en dificultad:
estoy en no poder más.

no abandoné el vacío y el desierto.
vivo en peligro.
tu canto es todo entero para mí.

tu canto no me ayuda.
cada vez más tenazas,
más sombras negras,
más miedos.

yo voces.
yo el gran salto.

cuando la noche sea mi memoria
mi memoria será la noche.

VARIACIÓN SOBRE UN TEMA DE INFANCIA Y DE MUERTE

—Mirá por la ventana y decime qué hay.
—No puedo creerlo.
—No es cuestión de creer sino de ver.
—Hay un fotógrafo de esos que sacan "mirando el pajarito". Está fotografiando a su propia cámara fotográfica.
—¿Y en la ventana de enfrente?
—Lo de siempre. La bombacha y el corpiño sobre una silla y una sombra que va y viene. Es la sombra de la dactilógrafa.
—¿Y el sol?
—No hay sol.
—¿Entonces qué?
—Nada. Todo está opaco.
—¿Y los espejos que brillan tan dulcemente?
(Y es el frío de la noche.
Lo negro).
—Mi amante es más alta que un reloj de péndulo.
—...
—Mi amante es obscena porque se toca la hora.
—Me dicen que tengo una larga y brillantísima vida por vivir. Pero yo sé que sólo tengo mis propias palabras que me vuelven.
—Tenías tantos proyectos.
—Es tarde para hacerme una máscara.
—Tantos proyectos: alabar el frío, la sombra, la disolución.
Decir hermosamente que todos los caminos se abren a la negra liquefacción.
—Es que yo creía que conviene decir a menudo, por más que se sepa, lo que nos puede servir de advertencia.
—(Riendo). Dijiste *advertencia*.
—(Se ríen).

nadie está en algún jardín.
ningún hombre es visible.

en el centro de la idea negra.
en la noche del corazón,
jugué el gran juego:

el sol no fue mi padre,
la luna no es mi madre.

hay alguien aquí que tiembla

¿no será tu voz el fantasma que se arrastra
bajo la tierra?

IN MEMORIAM JANIS JOPLIN

tus ganas de ladrar en vez de
a cantar dulce y a morirte luego

cantar como para la gitana de Rousseau, dormir.
más las lecciones de terror.

es preciso llorar tanto para poder decir
la más pequeña canción.
gritar tanto para cubrir los agujeros de la ausencia.
vos y yo no hicimos otra cosa.
me pregunto si eso no aumentó el error.

sé de qué momentos de abandono estuvo agujereada
tu vida.

hiciste bien.
por eso me confío a una niña monstruo.

escrito en el crepúsculo
un mundo oh lenguaje oh Isidoro

EL ENTENDIMIENTO

Empecemos por decir que Sombra había muerto. ¿Sabía Sombra que Sombra había muerto? Indudablemente. Sombra y ella fueron consocias durante años. Sombra fue su única albacea, su única amiga y la única que vistió luto por Sombra. Pero Sombra no estaba tan terriblemente afligida por el triste 103

suceso y el día del entierro lo solemnizó con un banquete.

Sombra no borró el nombre de Sombra. La casa de comercio se conocía bajo la razón social "Sombra y Sombra". Algunas veces los clientes nuevos llamaban Sombra a Sombra; pero Sombra atendía por ambos nombres, como si ella, Sombra fuese en efecto Sombra, quien había muerto.

EL ENCUENTRO

—Empecemos por decir que Sombra había muerto.

SOMBRA: ¿Qué hora es?

—La que acaba de pasar.

SOMBRA: ¿Y ese niño solitario en la escalera? Es verdad que hace tiempo maltraté a un niño. A ése, precisamente.

Sombra conocía al niño abandonado en la escalera.

Sombra sollozó.

Quiero existir más allá de mí misma: con los aparecidos. Quiero existir como lo que soy: una idea fija. Quiero ladrar, no alabar el silencio del espacio al que se nace.

en todo me sentía múltiple, plural es la negra historia de mi identidad.

he mirado, he visto, pero todas las cosas, inclusive las pequeñas, son sin fin.

ALGUIEN MATO ALGO

la hija de la voz la poseyó en su estar, por la tristeza.

los pequeños pájaros ponzoñosos que se abrevan en un agua donde se refleja la flor de la maravilla, son animales, son sus emblemas. A un tiempo mismo busca calentar su corazón suplicante.

El color infernal de algunas pasiones, los gestos que rememoran una antigua ternura.

Los faltos de algo, de todo, al sol negro de sus deseos elementales, excesivos, no cumplidos.

Alguien canta una canción del color del nacimiento: por el 104 estribillo pasa la loca con su corona plateada. Le arrojan

pedras. Yo no miro nunca el interior de los cantos. Siempre, en el fondo, hay una reina muerta.

los muertos sueñan mal
los muertos no entienden.
los vivos no entenderán.

nadie enciende ninguna luz.
nadie es del color de los deseos más profundos.

me he empavorecido, me he agrisado,
me he atardecido,
mi lengua no sabe.

CONCURSOS

• *Plaza y Janés Argentina* ha convocado a participar en su certamen bienal de novela; podrán participar argentinos, o extranjeros con más de cinco años de residencia en el país. El primer premio será de 20.000 dólares y el segundo de 5.000, además de la publicación. Se admitirán originales hasta el 28 de noviembre en Lambaré 893, Capital Federal, y se ampliarán informes por T.E. 86-6769 y 86-6785.

• La *Fundación Argentina para la Poesía* otorgará el premio Carlos Antonio Moriyan, destinado a libros inéditos del género y dotado con \$ 1.000.000. Los interesados deberán enviar originales y dos copias mecanografiadas en papel tamaño oficio, a doble espacio, con un mínimo de 48 hojas.

• La misma Fundación llama a concursar para el Premio César Mermet, consistente en 2.000 dólares y abierto para todas las obras de poesía publicadas por autores argentinos en 1979 y 1980. El jurado que se expedirá el 31 de octubre, está integrado por Enrique Molina, Fernando Sánchez Sorondo, Rodolfo Alonso, Félix della Paolera, Jorge Cruz y Rubén Vela. Más datos en Cangallo 1751, P.B. (1037), Capital Federal.

• El *Instituto Catalán de Cooperación Iberoamericana* estableció el Premio Presidente Torradellas, dotado de 100.000 pesetas (alrededor de 1.500 dólares) adjudicables el 23 de abril de 1981. Podrán concursar —hasta el 31 de marzo de 1981— trabajos inéditos escritos en castellano, catalán o portugués que investiguen el aporte de la comunidad catalana al desarrollo de Iberoamérica.

• El Instituto Cultural Domezq —A. C., México 12, D.F.— convoca al 2º Concurso Literario "Netzahualcóyotl", cuyo primer premio está dotado con 100.000 pesos mexicanos y el costo del viaje en caso de que el autor elegido resida en el extranjero. Se puede optar entre cuatro temas: historiografía mexicana, teogonías americanas, la educación entre los aztecas y la prosa de los cronistas misioneros. Los trabajos se recibirán hasta el 12 de octubre en la dirección del Instituto; la Embajada de México en la Argentina puede dar más información.

SANTIAGO KOVADLOFF

NUEVOS POETAS DEL BRASIL

Se ha dicho de Ferreira Gullar (1930) que es el último gran poeta brasileño. ¿Por qué? Ferreira Gullar emerge invicto de la experiencia concretista. El redescubrimiento del mundo como realidad histórica y social alimenta su palabra, liberándola del lastre experimentalista en el que su visión de la subjetividad y los lazos del hombre con su medio habían terminado por empantanarse. Se trata, en suma, de un poeta que logra, a mediados de la década del sesenta, encauzar su producción creadora hacia una diáfana indagación de la vida cotidiana y nacional.

Entre algunos de los buenos escritores nacidos diez años después que Ferreira Gullar se nota, en cambio, la preeminencia de dos líneas problemáticas bien ejemplificadas por Carlos Nejar (1939) y Kátia Bento (1942). El primero, orientado hacia el enjuiciamiento lírico de un orden corrupto y sombrío, traza un perfil posible de la realidad social contemporánea. La segunda, volcada hacia la exploración minuciosa de una interioridad huidiza y enigmática, logra captar y transmitir un repertorio de vivencias cuyo eje articulador pareciera ser el sentimiento de incertidumbre ante el propio yo.

Pero hay algo común entre estos tres poetas ciertamente distintos, y es la inscripción de su labor en el territorio de una sintaxis clara, coherente, que si bien en Kátia Bento empieza a vacilar es aún fácilmente reconocible. Es esta transparencia la que se pierde en los autores nacidos a fines del 40 y en el

curso de los primeros años del 50. No en favor de un herme-

tismo de intención stilística, sino en función de inquietudes estéticas que parecieran encontrar en el discurso discontinuo, vertebrado a base de cortes abruptos y, tajantes y súbitos cambios de perspectiva, la posibilidad de expresar con más fuerza una atmósfera de desolación y extravío tanto ante el mundo circundante como ante los sentimientos personales. Buen ejemplo de lo que decimos son Carlos Roland de Carvalho (1948), Luis Olavo Fontes (1952) y Geraldo Eduardo Carneiro (1952), en cuyos textos puede palpase la desesperación de una conciencia que no encuentra valores capaces de coordinar equitativamente la percepción del tiempo que le toca vivir.

La muestra de poesía brasileña que hoy presentamos pretende ilustrar en alguna medida estas distintas modalidades de trabajo. Tal vez no sea insensato confirmar la impresión de que tras la voz de Ferreira Gullar ninguna otra ha surgido que se recorte de manera inconfundible en el panorama lírico del país de Manuel Bandeira. Pero la efervescencia literaria del Brasil es tan intensa que parece imprudente presumir que este momento de relativa indefinición pueda prolongarse demasiado. En el caso de la poesía es, además, digno de nota el interés con que se estudian en las universidades los resultados de las búsquedas más recientes y las obras de quienes empiezan, poco más o menos, a salir de la adolescencia. Panoramas antológicos, folletos, ediciones colectivas financiadas por los departamentos de Letras de algunas facultades, recogen y promueven la difusión de autores noveles en un esfuerzo admirable por asegurarle a la poesía el lugar que no debe dejar de ocupar.

CARLOS NEJAR

Nació en Porto Alegre, Río Grande do Sul, en 1939. Es autor de varios libros de poemas, entre ellos: Casa dos Arreios (Casa de arreos), Arvore do Mundo (Árbol del mundo), Canga (Yugo), Ordenações (Ordenamientos) y Os Viventes (Los vivientes).

POEMA DE LA DEVASTACIÓN

Hay una devastación
en las cosas y en los seres
como si algún volcán
abriese las cejas
y allí, sobre el suelo,
se posaran las enteras
angustias, soledades,
pasadas desesperaciones
y la condición entera
del hombre sin umbral,

ventura tan corta,
castigo extremo.

Hay una devastación
en las aguas y los seres;
los peces, con sus vicios,
se revuelven en el ombligo
de este volcán de escamas.

Hay una devastación
en las plantas y en los seres;
el hombre reclinado
con el párpado en las rodillas.
Lavas soplarán
mientras vivamos.

KÁTIA BENTO

Nació en Espírito Santo en 1942. Dio a conocer O Azul das Montanhas ao Longe (El azul de las montañas a lo lejos) y Principalmente, etc. Vive en Río de Janeiro.

MIRILLA

la mirilla
es el instante
entre el deseo de mis manos
de tocarte y tu figura
íntegra
en el marco de un retrato
circular

es
la fracción del momento
donde mis gestos retenidos
se disparan en vuelo certero
hacia tus ojos

mágicos también

POEMA

háblame de estas cosas
de algo como un leve
aletear de pasos
sobre un sueño

algo hay en ti
que sabe

esas historias
háblame de nada y prepararé
blandos racimos de cabellos míos
para tu lecho

elegiré
tiernos gestos de mis dedos
para tu gusto

CARLOS RONALD DE CARVALHO

Nació en Río de Janeiro en 1948. Lleva publicados dos libros: Travessa Bertalha, 11 (Transversal Bertalha, 11) y Crema de Lua (Crema de luna).

VIAJE TONTO

la red cruje
cruje
cruje
cruje
ningún cariño
la cabeza vacía cae en el pozo
hueco

POEMA

nunca viajé en avión
pero más de una vez estuve en el aire
un desinterés marcado
un control latente
un dolor de diente
una pasión fulminante

BERNARDO VILHENA

Nació en Río de Janeiro en 1949. Trabaja como redactor en una agencia de publicidad. Fundó y dirigió dos revistas: Ponte y Malasartes. Aún no publicó libros.

Alcira pasó y dijo:
Allí está Clemente emboscado.
Al acecho de no sé qué.

TELMA

Soy el sueño de los hombres
la eternidad
Soy la nube que pasa
el polvo que levanta
el humo de los cigarrillos

Si me quieres ven y atrápame al vuelo
y suéltame de inmediato

TETE CATALÃO

Nació en Río de Janeiro en 1949. Actualmente vive en Brasilia. No ha publicado libros. Integra la muestra colectiva Trece poetas imposibles.

Suplico a la piel
no dejes de temblar y estremecerte cuando te
[toquen

labios, brisa u otra piel
por el deseo de ser pleno
vale arriesgar la propia piel
suplico a la piel

no te avergüenzes al arrugarte por la erosión
[del tiempo
no te inhibas al exponerte ante el acero o el
[calibre asesino

no niegues tu calor a ningún contacto
piel, abre y recibe el sol en tus grutas profundas
no seas cutis, y resiste a los marketing de la
["tersura encantadora"

quémate y rájate cuanto te impongas el trabajo arduo,
defiéndete con callos cuando te opriman deshumanamente
y, por favor,
enséñale al corazón cuál es el misterio de la cicatriz.

No me asombra la furia de tus números
o lo concreto de tus razonamientos.
La solidez es un enigma. Un estado
temporario de la nada, congelada
provisoriamente en una forma familiar
a los sentidos.
Y de viajeros no pasamos
en este escenario mutante...

LUIS OLAVO FONTES

Nació en Río de Janeiro en 1952. Publicó Prato Feito (Plato listo) y Segunda Classe (Segunda Clase), en coautoría con Antonio Carlos de Brito.

LUCIFER

un día todos los peces
sacaron la cabeza del agua
y me miraron

SECUENCIAS

nos encontramos en el ascensor
después nos besamos
descubrimos entonces que no nos conocíamos
que éramos del mismo sexo que
no podíamos besarnos en la boca
no dormí nada esa noche
ya es de día tengo un almuerzo demasiado
corto el verano con su sobaco peludo
oliendo a huevo
un misterio

GERALDO EDUARDO CARNEIRO

Nació en Minas Gerais en 1952, Publicó Na Busca do Sete-Estrela (En busca del siete-estrella).

SOBRE LA VERDURA

los insectos volaban extrañamente
sobre la verdura y el puesto de pescado
permanecía un momento intocado
en sus reflejos de luz y de plata
y tú viendo barcos recorrias
el tormentoso laberinto de la feria
imaginabas que eras un conquistador español
que se perdió camino de las Indias
y construyó un castillo a orillas del mar
vendedoras vendedoras ficciones sonoras
verdes vegetales como si hubiese
una diosa sonora en cada lechuga
y los dragones escupiesen fuego en silencio
enmarañados en una ristra de cebolla.

BELLADONA, LADY OF THE ROCKS

112 Puedes sacudir las cuatro cabezas
sin que ocasionen ningún maleficio

sin que exhalen el aroma terroso
de las raíces
puedes sacudir las cuatro cabezas
y ocultarlas bajo la sábana
debajo de las tejas
puedes exprimir las cuatro cabezas
y hacer que se escurra su caldo espeso
para dar de beber a los extraños
para dar de beber a la familia
puedes bailar sobre las cuatro cabezas
sin que sientan tu falta en la Cena de Bodas
sin que sientan tu falta
después te encierras en el cuarto
y pones un disco en la vitrola.

ANA CRISTINA CESAR

Nació en Río de Janeiro en 1952. Se licenció en Letras en la Pontificia Universidade Católica (PUC) de su ciudad natal. Sus poemas han aparecido en revistas y periódicos.

FLORES DEL MÁS

despacio escribe
una primera letra
esclava
en las inmediaciones
construidas
por los huracanes;
despacio mide
la primera pájara
bisoña que
rasga
el paño de boca
abierto
sobre los vendavales;
despacio impone
el pulso
que mejor
scpa sangrar
sobre el puñal
de las mareas;
despacio imprime
la primera
mirada
sobre el galope mojado
de los animales; despacio
pide más
y más y
más

PSICOGRAFIA

También yo salgo en rebeldía
y busco una síntesis en las demoras
aferro obsesiones con temple frío y digo
del corazón: no supo y digo
de la palabra: no digo (no puedo todavía crecer
en la vida) y renuncio al verso como quien hace ademanes
y vivo como quien despide la rabia de haber visto

JOÃO CARLOS PÁDUA

Nació en Río de Janeiro en 1950. Publicó un libro: Motor. Estudia letras.

Mis ojos van a besar el rostro tibio
[de la tarde
ella habla de mi muerte
y yo la veo como si fuese ayer
penas como si fuese ayer

1974

De esta paz mundial
No se oyó siquiera el grito gemido soldado vetado
La vida se pierde en un tanque
En un pozo de Peña
El diario no dice nada
Ilustrado letrado fallido
El mundo finaliza
Reparto con todo lo que habitamos
En este territorio deshecho
Que no es mundo
Sino fin del mundo
Amarillo dejo a un lado la muchacha
y borreone sonetos
La vida es siempre igual a sí misma

MARIO ATHAYDE SILVA

Nació en Belo Horizonte, Minas Gerais, en 1952. Vive en Río de Janeiro. Textos suyos integran la muestra colectiva Trece poetas imposibles.

EL POETA PREGUNTA AL FUNCIONARIO
SI TIENE SENTIDO ESCRIBIR Y EL FUNCIONARIO
LE HACE UN ESCANDALO Y LE RESPONDE QUE SI

114 ¿tiene sentido escribir hoy cuando todo

nada trepa por las espaldas en pleno silencio
¿h? ¿tiene sentido? ¿o no?
cuando veo a mis amigos hermanos
locos presos en las redes de la desesperación
¿tiene sentido? ¿eh, lo tiene? ¿ono ono?
¿tiene onoonoonoonono? ¿eh? ¿eh?
sí, yo digo que sí
y lo digo con ganas.
¿por qué? ¿eh?

porque la palabra es espacio es aire es
forma y medio y modo de luchar de
herir de referir de ir y venir de
no enloquecer sino trazar la trama
forjar el drama que vence la tiniebla
sí a la palabra sí al verso
sí al tiempo espacio trama lengua
dientes cuerdas vocales puños siempre
siempre decir siempre escribir ver
creer. decir es herir y referir.
cuento poetas canto poemas poesías
todo siempre ahora es el nunca y mucho
amor. isí, amor! poetas-placer

PENSAR ES PLACER.

ANTONIO CAOS

Nació en Florianópolis, Estado de Santa Catarina, en 1954. Vive en Río de Janeiro. Integra la muestra colectiva Trece poetas imposibles.

DOBLE PERSONA

yo soy puro como un ángel indio
pero tengo toda la podredumbre de los hombres civilizados
yo estoy podrido como un zapallo agusanado
pero llevo en mí toda la pureza de los árboles
[frutales de la selva
lo bueno y lo malo se complementan dialécticamente en mí

yo no soy un sinvergüenza no
pero tengo mi manera de arreglármelas
yo no soy un buen hombre
vivo en el mundo

total-mente-cuerpo

115

ANIMAL II

me miras
 como si mis labios sonriesen
 y hubiese brillo en mis ojos
 me besas y muerdes fuerte
 a través de tu máscara
 gimiendo

eres como una mula sin cabeza
 que piensa con la cola

SALGADO MARANHÃO

Nació en la ciudad de Caixias, Estado de Maranhão en 1954. Reside en Río de Janeiro. Poemas suyos integran la muestra colectiva Trece poetas imposibles.

CORAZÓN PERMANENTE

Quiero que sepas algo:
 hay mucho polvo en el aire que se huele
 y el agua que se bebe no siempre es potable.
 todo está tan raro
 todo está tan caro
 como el pan de la alegría.
 y mi corazón no es un muro
 para que ellos allí peguen el cartel de la ilusión.
 pero como te decía...
 ¿fuiste al cine en estos días?
 ¿estuviste con amigos?
 ¿viste los peligros
 que corre cada uno?
 por lo que sé
 el sueño es la proyección del deseo,
 por lo que sueño
 el miedo es la proyección de lo que veo.
 quiero decirte algo:
 todo está tan raro
 todo está tan caro
 como el pan de la alegría.

*(Introducción, notas, selección y traducción
 de Santiago Kovadloff).*

Gerardo Diego nació en Santander en 1896. Catedrático, académico, licenciado en filosofía y letras, acaba de compartir con Borges el premio de literatura Miguel de Cervantes; en 1925, con Versos humanos, había ganado el Nacional de Literatura y en 1956, con Paisaje con figuras, el Nacional de Poesía. Los trabajos con que lo presentamos aquí fueron tomados de Veinte años de poesía española (1939-1959), de Editorial Seix Barral, de Barcelona.

GERARDO DIEGO

INSOMNIO

Tú y tu desnudo sueño. No lo sabes.
 Duermes. No. No lo sabes. Yo en desvelo,
 y tú, inocente, duermes bajo el cielo.
 Tú por tu sueño y por el mar las naves.

En cárceles de espacio, aéreas llaves
 te me encierran, recluyen, roban. Hielo,
 cristal de aire en mil hojas. No. No hay vuelo
 que alce hasta ti las alas de mis aves.

Saber que duermes tú, cierta, segura
 —cauce fiel de abandono, línea pura—,
 tan cerca de mis brazos maniatados.

Qué pavorosa esclavitud de isleño,
 yo insomne, loco, en los acantilados,
 las naves por el mar, tú por tu sueño.

(Alondra de verdad, 1941.)

NO ESTÁ EL AIRE PROPICIO

No está el aire propicio para estampar mejillas.
 Se borraron las flechas que indicaban la ruta
 más copiosa de pájaros para los que agonizan.

Se arrastran por los suelos nubes sin corazón
y a la garganta trepa la impostura del mundo.

No está el aire propicio para cantar tus labios,
tu nuca en desacuerdo con las leyes de física
ni tu pecho de interna geografía afectuosa.
Las tijeras gorjean mejor que las calandrias
y no vuelven ya nunca si remontan el vuelo
y aquí en mi cercanía tres libros se aproximan,
abiertos en la página donde muere una reina.

Qué dulce despertar el del amor que existe
y qué existencia clara la del ojo que duerme,
velado por las alas remotas de los pájaros.

Pétalos de difuntas miradas, llueven, llueven
y llueven, llueven, llueven. Me sepultan los pies,
las rodillas, el vientre, la cintura, los hombros.
Van a enterrarme vivo; van a enterrarme vivo.

No está el aire propicio para soñar contigo.

(*Poemas adrede*, 1943.)

HABLANDO CON VICENTE HUIDOBRO

Quiero hablarte Vicente
en tu dialecto natural
el olvidado en tu natal Santiago
el dormido en tu terrenal Valparaíso

Tú fuiste a tu floresta una mañana
y gritaste "Adán
levántate y habla"
y él te habló y le aprendiste su alfabeto
Plantabas una letra en la estepa
y florecía un poema ecuatorial
Sembrabas una sílaba en el mar
y amanecía un altazor de siglos
una aurora boreal de esperanza
austral de fe
orientioccidental de amor

Desde que tú viniste
reina en el cielo una tierra de bonanza
y entre las estrellas y grillos
el eterno retorno
Todo es calor de hombre
sudor alado de mujer
entre el cráneo hendido de Behring
118 y el pie quebrado de Hornos

Toda América comba
atada sigue a sus espumas
ofreciendo su monte de Venus
al cisne voracísimo
América que sufre de Europa gracias a ti
como quien padece mordedura de hígado

La estación conyugal es inminente
y un pájaro antes nunca visto
aprende la chilena pronunciación de "guerra"
y precipita la sombra de la cruz de Cristo

¿Oyes clavar el ataúd del cielo?
Desde donde tú habitas
ése oye el martillo que clava
el ataúd del hombre muerto
la tenaza que desclava
el embalaje de la mujer virgen?

¿Te ha quedado en las manos un aroma de selva?
¿Hay esperanzas de que Adán vuelva?
¿Hay indicios de incesto
del incesto de masa que todo lo resuelva?

Respóndeme Vicente yo te escucho
Te fuiste sin decirme adiós
Mucho hay que hablar entre los dos
en tu dialecto sobrenatural
en el que hablan la llama y el carbón
Mucho hay que hablar mientras cae en tus manos
el papiro incesante de la creación.

(*Biografía incompleta*, 1953.)

paraná 1343 - buenos aires -argentina - t. e. 42 - 9507

kinder möbel

arquitectura y decoración
para niños y adolescentes



THOMAS WOLFE

UNA CARTA

Si sus admiradores no leen inglés, no están de parabienes. En el horizonte editorial de la lengua no se ve aparecer ningún libro suyo. En el año 1946 la revista Omnibook, de Buenos Aires, (una especie de "Reader's Digest" de la época), entre sus páginas 65 y 126, publicaba un compendio "con las propias palabras del autor" (sic) de Busca tu hogar, ángel. No mencionaba los nombres del compilador ni del traductor. De esta misma novela, que nunca apareció en castellano y es la primera de Wolfe, Sur publicó una adaptación teatral con el título de Acuérdate del ángel, debida a la autora norteamericana Kitty Frings y en traducción de López Noguero. Esta obra se representó en el Teatro Nacional Cervantes y recibió en 1958 (¿para purgar culpas?) el Pulitzer que nunca obtuvo Wolfe. Luis de Caralt, en España, publicó Tengo algo que decirlos, un conjunto mal amañado y no bien traducido de fragmentos y relatos. Fausto editó La orgullosa hermana muerta, una humilde selección de relatos.

Pero para los fans auténticos de Wolfe (cómo serán de auténticos sus fans que uno de ellos, en Estados Unidos, firma sus propios libros "Tom Wolfe" en homenaje al maestro), en castellano sólo se ha publicado Del tiempo y el río, su segunda novela, en dos tomos de más de seiscientas páginas cada uno, traducida impecable y amorosamente por Sara Kurlat de Lajmanovich. Apareció en 1948 y tardó años en agotarse. Tanto que en una celebración de la editorial (Emecé) de varios años más tarde, el jefe de ventas se jactó de que

pódia agotar cualquier libro por "clavo" que fuese. Y el "clavo" que se comprometió a agotar fue Del tiempo y del río. Desgraciadamente lo logró. Julio Galer (quien me hizo conocer a Wolfe) cultivó durante una larga época mi wolfemania. De ese amor son frutos estos fragmentos que me hizo llegar entre 1952 y 1954, traducidos, como él mismo dice, "febril, aceleradamente" (a la Wolfe).

Recordemos la cronología de sus obras. Ángel, mira a casa (Look homeward, ángel, 1929); Desde la muerte hasta el alba (1932), que son los cuentos antes citados y la única parte de su producción que no forma parte de su torrente autobiográfico; Del tiempo y del río (Of time and the river (1935), y lo aparecido después de su muerte: La roca y la telaraña (The web and the rock (1939) y Ya no puedes volver a casa (You can't go home again, 1940). Las notas que siguen a los textos de Wolfe son de Julio Galer.

H. Y.

CALIBAN NIÑO

Si yo pudiera hacer que mi lengua dijera más de lo que ella puede pronunciar!

¡Si yo pudiera hacer que mi mente abarcara más de lo que mi cerebro puede pensar!

Si yo pudiera entretrejer en inmortal textura un fino hilado de palabras, arrancar de bátratos profundos las raíces de la vida, algunos centenares de miles de mágicas palabras que fueran tan grandes como toda mi hambre, y arrojar la suma de toda mi vida sobre trescientas páginas; entonces la muerte podría llevarse mi vida, porque yo ya la habría vivido antes de su llegada: habría matado el hambre, vencido a la muerte.

(de *La roca y la telaraña*).

NOTA DEL AUTOR A
"YA NO PUEDES VOLVER A CASA"

Esta novela trata del descubrimiento de la vida y el mundo por un hombre, descubrimiento que no se realiza de un modo súbito y explosivo, sino que se efectúa a través de un proceso de búsqueda, y de búsqueda tal como un hombre debe buscar, a través del error y a través de la prueba, a través de la fantasía y la ilusión, a través de la falsedad ajena y su propia estupidez, búsqueda que le exige ser sucesivamente un equivocado, un confundido, y un idiota, y un egoísta, y un esperanzado, y un creyente, y un perdido, y en general, un poco de lo que cada uno de nosotros es, y soportar, y descubre y se vuelve con el tiempo.

124 Yo espero que el protagonista ilustrará en su propia expe-

riencia a cada uno de nosotros, no solamente al joven sensible en conflicto con su ciudad natal, su familia, el mundillo que lo rodea; no solamente al joven enamorado, y así preocupado con el pequeño universo del amor, que él cree es todo el universo, sino todas estas cosas y mucho, mucho más. Estas cosas, que son importantes, se hallan subordinadas a todo el plan de la obra; ser joven y estar enamorado y hallarse en la gran ciudad son solo una parte de la inmensa aventura del aprendizaje y el descubrimiento.

Esta novela, entonces, marca no sólo un viraje en relación a los libros que yo he escrito en el pasado, sino un genuino cambio espiritual y artístico. Es ésta la novela más objetiva que he escrito, he inventado personajes que han surgido de la amalgama de miles de seres vistos, sentidos, pensados, vividos y conocidos. He buscado, a través de este libre juego de la creación, una liberación de mi inventiva.

Por último, esta novela lleva en su seno, de la primera a la última página, un fuerte elemento de exageración satírica: no sólo porque pertenece a la naturaleza de la narración —el "joven inocente" descubriendo la vida— sino también porque la exageración satírica corresponde a la naturaleza de la vida y, particularmente, de la vida norteamericana.

Thomas Wolfe

Nueva York, Mayo de 1938.

PRÓLOGO A "YA NO PUEDES VOLVER A CASA"

George siguió el consejo de Randy y se mudó. No sabía dónde ir. Lo único que le interesaba era alejarse lo más posible de Park Avenue, de las junglas estéticas, de los admiradores, de la semivida del dinero y de la moda que había crecido como un parásito sobre el cuerpo sano de América. Se fue a vivir a Brooklyn.

Había ganado un poco de dinero con su libro; con él pagó sus deudas y dejó la cátedra que desempeñaba en la Facultad. Desde entonces se ganó su precaria existencia viviendo exclusivamente de lo que escribía.

Durante cuatro años vivió en Brooklyn, y cuatro años en Brooklyn constituyen una era geológica, un estrato de tiempo gris. Fueron años de pobreza, de desesperación, de insostenible soledad. A su alrededor estaban los pobres, los abandonados y los olvidados de América, y él era uno de ellos. Pero la vida es fuerte, y año tras año seguía su curso alrededor de él en toda su enloquecedora complejidad, enormemente rica con todos sus pequeños hechos ignorados, encarrados. Él lo veía todo, todo lo incorporaba ávidamente como parte de sus experiencias, registraba mucho y por fin lo exprimía hasta dejarlo seco tratando de extraerle su oculta significación.

125

¿Y cómo era él por dentro mientras estos años grises se deslizaban? ¿Dónde trataba de llegar, qué hacía, qué quería?

Eso es difícil de explicar, porque él quería muchas cosas, pero lo que más quería en el mundo era la Fama. Esos fueron los años en que él se reconcentró en la búsqueda de esa bella Medusa. Ya había podido, un poquito, degustar la gloria. Y le había dejado un sabor amargo en la boca. Pero él pensaba que eso se debía a que su obra no había sido lo bastante buena —y no lo había sido. Entonces pensó que lo que había conocido no era la Fama, sino sólo una momentánea notoriedad. Había sido una maravilla de Siete Días y eso fue todo.

Bueno, había aprendido algunas cosas desde que publicara su primer libro. Volvería a intentar. Así es que vivía y escribía, y escribía y vivía, y vivía completamente solo en Brooklyn. Y cuando había trabajado innumerables horas de un tirón, olvidado del sueño y de la comida, se levantaba por fin de su escritorio y tambaleando se internaba en las calles de la noche, cayéndose de cansancio, como un borracho. Cenaba en un restorán y luego, porque su mente estaba febril y sabía que no podría dormir, caminaba hasta el Puente de Brooklyn y lo cruzaba hacia Manhattan e indagaba el corazón secreto de la noche en todos los recodos de la ciudad en sombras; y luego, al alba, cruzaba el puente una vez más, y así, a la cama, a Brooklyn.

Y en estos vagabundeos nocturnos los viejos rechazos y las viejas lealtades se confirmaban; porque entonces, de algún secreto modo, él, que había estado muerto, había resucitado; él, que había estado perdido, había vuelto a encontrarse; y él, que en su breve hora de gloria había vendido el talento, la pasión y las creencias de la juventud a los muertos descarnados hasta que su corazón estuvo corrompido y toda esperanza lo abandonó; él, volvería a redimir su vida, pero sangrientamente, en solitaria oscuridad.

Sentía que las cosas volverían a ser para él como antes habían sido, y volvió a ver, como ya la había visto una vez, la imagen de la ciudad brillante. Lejos, ardiendo en hileras de luces rutilantes, ardía permanentemente en sus ojos cuando él cruzaba el puente, y grandes, poderosas mareas la rodeaban y los grandes barcos llamaban con su ulular de sirenas. Y así caminaba por el puente, siempre caminaba por el puente.

Y a su lado marchaba ese severo amigo, el único a quien hablaba de lo que en el fondo secreto de su corazón más deseaba. A la Soledad le murmuraba: “¡La Fama!”, y la Soledad le respondía: “Hermano, espera y verás”. (Quien espere, verá).

* * *

Este es el prólogo al último libro de Wolfe, póstumo, aparecido en 1940. Lo dejó sin terminar y su albacea literario, 126 Maxwell Perkins, lo editó dos años después de hurgar un

millón de páginas. Corresponden al período 1931-1935, posterior a la publicación del *Angel*, y cubre el que sigue al descrito en *La roca y la telaraña*. Son los años de la crisis.

Muchas alusiones de este texto son crípticas para quien no haya leído sus anteriores libros, pero de todas maneras queda como un extraordinario documento del coraje intelectual de Wolfe y de su honestidad para consigo mismo.

UNA CARTA

Mayo de 1923

Querida mamá:

Siento mucho no haberte escrito antes, pero estos últimos tres meses he estado muy ocupado con mi pieza en un acto. Fui a New Hampshire la semana pasada con el Profesor Baker. La pasamos muy bien en su casa de campo y yo descansé un día entero después de mucho tiempo. Él quiere que yo vaya allí el 1° de junio y termine la obra, pero creo que me quedaré aquí hasta el 15 porque necesito la biblioteca. El Profesor Baker quiere que envíe la obra al New York Theater Guild.

Dijo que podría resultar un éxito mucho mayor que “La Máquina de Sumar”, una obra que bajó de cartel la semana pasada después de tres meses de representación. Por supuesto que si yo lograra representar mi obra durante tres meses haría de ocho a diez mil dólares y me pararía. Si esto resultara me iría a Alemania a pasar el otoño; allí podría vivir por la cuarta parte de lo que me cuesta aquí.

El otro día conocí un hombre que vivió todo el año pasado en Munich y se compró una casa allí por 50 dólares. Vivía como un rey, tenía un departamento de dos habitaciones por el que pagaba un dólar mensual y en total sólo gastaba siete dólares a la semana.

El marco alemán está hecho pedazos; dan cincuenta mil por un dólar. Eso es terrible para los alemanes —pobre gente—, pero afortunado para nosotros. Esta mañana estuve conversando con el Profesor Langfeld, del Departamento de Psicología; se va a Berlín este verano y vivió siete años allí. Es un gran admirador de los alemanes (los considera muy superiores a los franceses en todo sentido, una raza extraordinaria). En cuanto a lo de la guerra, dice que eso se debe al espíritu prusiano —la obra de unos cuantos autócratas— pero las gentes son buenas, inteligentes, artísticas y amistosas; una gran raza.

Por supuesto algunas de las cosas más interesantes del teatro las hacen los alemanes; mientras nuestras clases laboriosas y la pequeña burguesía van al cine a ver cómo Bill Hart mata a 17 malos, o Carlitos Chaplin arroja un pastel a Norma Talmadge en “Juguetes de una Pasión”, los alemanes, que no

tienen ni qué echarse al estómago, ahorraron para ver el *Fausto* de Goethe o las óperas de Wagner.

El profesor Baker está hoy en New York; va a ver a la gente del Theatre Guild para interesarlos en mi obra. Es un maravilloso amigo y cree en mí. Hoy ya sé esto: yo soy inevitable. Creo honestamente que lo único que puede detenerme ahora es la locura, la enfermedad o la muerte. Las obras que voy a escribir podrán no ser adecuadas para el gusto delicado de solteronas o adolescentes o ministros bautistas, pero van a ser verídicas y honestas y valientes; el resto nada importa. Si se llega a estrenar la obra te ruego que te prepares para ver llover la execración sobre mi cabeza. He dado codazos a diestra y siniestra no he perdonado la falsa sentimentalidad pro-negra de Boston, más que a nuestro querido Sur, al que amo pero al que golpeo despiadadamente. No estoy interesado en escribir lo que nuestros panzones rotarios o kiwanis llamarían "un buen espectáculo"; yo quiero conocer la vida y comprenderla e interpretarla sin miedo y sin compasión. Este, creo, es el trabajo de un hombre.

Porque la vida no está hecha de un sentimentalismo dulzón y pegajoso al estilo de Edgar Guest, no está hecha de un optimismo deshonesto. No siempre está Dios en el Cielo, y no siempre todo está bien en la tierra. No todo es malo, pero no todo es bueno. No todo es feo, pero tampoco es todo hermoso. La vida es la vida. Y es lo único que importa. Es salvaje, cruel, bondadosa, noble, apasionada, egoísta, generosa, estúpida, fea, hermosa, dolorosa, alegre; es todo esto y mucho más aún. Y es todo esto lo que yo quiero llegar a conocer, y por Dios que lo haré. Lo haré aunque por ello me crucifiquen. Voy a ir hasta el confín de la tierra para conocerlo, para comprenderlo. Cuando haya terminado conoceré mi país como ahora conozco la palma de mi mano, y lo voy a llevar al papel. Y va a ser verdadero y bello.

Voy a pisar muchos dedos. No voy a vacilar en decir lo que pienso de esas gentes que gritan "¡Progreso, Progreso, Progreso!" cuando lo que quieren decir es más automóviles Ford, más Clubes Rotarios, más Sociedades de Damas Baptistas. Yo diré que "Un Asheville más Grande" no implica necesariamente "100.000 en 1930", que no somos cuatro veces más civilizados que nuestros abuelos porque vamos cuatro veces más rápido por las carreteras, o porque nuestros edificios son cuatro veces más grandes.

Lo que voy a tratar de meter en sus minúsculas cabecitas llenas de telarañas es que un estómago lleno, un buen automóvil, calles pavimentadas y todo lo demás no los hace una sóla pulgada más buenos o más finos; que hay belleza en este mundo, belleza incluso en este desierto de fealdad y provincialismo que es al presente nuestro país, belleza y espíritu que pueden hacer de nosotros hombres y no imbéciles miembros de la Cámara de Comercio o del Centro de Amigos de Asheville.

Voy a tratar de meter en sus minúsculos cráneos que uno no necesita ser "pedante" ni "raro" ni "poco práctico" para saber y conocer estas cosas, para amarlas, para comprender que son nuestra común herencia, que están allí para que todos las poseamos y sean parte de cada uno de nosotros. En nombre de Dios, aprendamos a ser hombres y no monos.

Cuando yo hablo de belleza, no quiero decir un primer plano en el que Susie y Johnnie se encuentran por fin, se produce el clinch y todas las señoras que mastican chicles se van a la casa pensando que su marido no es tan apasionado como Rodolfo Valentino. Eso es barato y vulgar. Yo hablo de todo lo que es bello y noble y verdadero. No tiene porque ser dulce, puede ser amargo; no necesita ser alegre, puede ser triste.

Cuando llega la primavera pienso en un fresco, estrecho patio en Carolina del Norte, con tierra verdinegra y húmeda y cerezos florecidos. Pienso en un niño delgadito subido a uno de esos árboles, todo rodeado de fragantes capullos, mirando a lo lejos un mundo de patios, y construyendo afiebradamente sus Castillos en España. Eso es belleza, eso es aventura.

Pienso en un muchacho de veintiseis años perdiendo la vida en cada jadeo y luchando por recuperarla. Pienso en la mirada asustada de sus ojos, en la manera cómo toma mi mano y me pregunta ansiosamente: "¿Por qué has venido a casa?" Pienso en la mentira que tiembla en mi garganta. Pienso en una mujer que está sentada con el rostro tan blanco e inmóvil que parece tallado en mármol y cuyos dedos no pueden desprenderse de los del muchacho muerto.

Y el muchacho de dieciocho años ve y sabe por primera vez que algo más que un hijo está muriendo, que una parte de una madre está siendo enterrada antes que ella muera; la vida en la muerte, ese algo que ella nutrió con jus jugos, que ella crió y amó, algo de su misma sangre, de su misma vida, está siendo arrastrado a la nada.

Es terrible, pero es hermoso. Pienso en la devoción de una mujer de físico delicado por su padre irremediablemente enfermo. Pienso en las laderas cubiertas de margaritas en el camino a Craggy Mountains, en el bosque de cedros de New Hampshire, pienso en el Río Mississippi tal como se lo ve al atravesar Memphis —de todo lo cual yo he sido parte— y sé que no hay nada tan vulgar, tan usual, tan común que, sin embargo, no esté dotado de nobleza y dignidad.

Y pienso estrujar mi alma sobre un papel y expresarlo todo. Eso es lo que mi vida significa para mí: estoy a merced de esta cosa y voy a hacerlo o voy a morir en el intento. Yo nunca olvido nada. Nunca he olvidado nada. He tratado de tomar conciencia de toda mi vida desde que por primera vez el bebé en su canasta tomó conciencia de la cálida luz solar en la galería y vio a su hermana salir de la casa para ir a la escuela de niñas que estaba en la esquina. (Es lo primero que recuerdo).

Lentamente, saliendo del mundo de la oscuridad infantil, las cosas comienzan a delinarse en mi memoria y los grandes, aterradores rostros, comienzan a hacerse familiares: ya reconozco a mi padre por su bigote. Después, los libros de animalitos y los versos de Mother Goose que aprendo de memoria antes de saber leer y que todas las noches recito en beneficio de los admirados vecinos.

Después tomo conciencia de Santa Claus y empiezo a enviar mensajes por la chimenea. Después la estancia en Saint Louis. La escalera que había que subir en la estación de Cincinnati; la Feria Internacional, El Ferry Boat, Grover en el Hotel Inside, El Jardín Delmar, donde me dejaste probar cerveza, que yo escupí; un paseo por los terrenos de la Feria en ómnibus con Effic —está lloviendo, lloviendo—, Las Cascadas bajo la lluvia, un paseo en el ferrocarril de escenas; tengo miedo a la oscuridad y a los rostros distorsionados (Tren Fantasma).

Después como un durazno en el patio de la casa de Saint Louis —me trago una mosca y me descompongo terriblemente— uno de mis hermanos se ríe de mí, que lloro desconsoladamente. Dos niños andan en triciclos por la vereda. Los dos vestidos de blanco y muy parecidos. Su padre ha muerto o está herido por un accidente en un ascensor. Orino en la vereda, el policía me vé y te lo dice. Tú me pegas. Después el olor del té en el edificio de la Compañía de las Indias Orientales; nunca lo olvidaré.

La enfermedad y la muerte de Grover. Me despierta Mable a medianoche y me dice: "A Grover lo han puesto en la tabla de enfriar". Yo no sé que es una tabla de enfriar, pero tengo mucha curiosidad. No sé lo que es la muerte, pero tengo la vaga, horrible sensación de que algo trágico ha ocurrido; después Mabel me alza y en brazos me lleva al hall. La tabla de enfriar me desilusiona —es simplemente una mesa— después el viaje a casa —las visitas en la sala trayendo sus condolencias— ¡Norah Israel estaba allí! . Después todo se va aclarando paulatinamente y ya puedo seguirlo paso a paso.

Es por esto que pienso que voy a ser un artista. Las cosas que realmente importaban se sumergieron en mí y me dejaron su marca. A veces sólo una palabra a veces una sonrisa peculiar, a veces el olor de las primulas en Primavera; una vez, el Amor.

La mayoría de la gente tiene sólo un poco más de cabeza que los brutos: viven al día. Yo iré a todos los lugares y lo veré todo. Conoceré a toda la gente que pueda. Voy a pensar todos los pensamientos, sentir todas las emociones de que soy capaz. Y voy a escribir, escribir, escribir.

No puedo decirte si la obra es buena o mala. Algunos de los del Taller la atacaron, muchos estaban entusiasmados, y muchos dijeron que era la mejor obra que se había hecho aquí. Buena o mala, gane o pierda, (Aquí termina el fragmento conocido).

* * *

(Del libro *Thomas Wolfe's Letters to his Mother*, Editado y prologado por John Skally Terry, Scribner's Sons, New York, 1943):

NOTAS PARA ACLARAR LA CARTA

Esta carta fue escrita por Thomas Wolfe a su madre —Julia Elizabeth Wolfe— cuando él no tenía más de veintidós años y medio. En aquella época Tom Wolfe —mantenido miserablemente por la madre—, estaba estudiando para dramaturgo en la Universidad de Harvard. Creía entonces que su destino estaba en ser un escritor teatral.

El profesor Baker, a quien nombra aquí, es George Pierce Baker, Profesor en Harvard y Director del famoso "Workshop 47": curso restringido —doce alumnos— para formar autores dramáticos. Es este mismo curso el que Wolfe habría de satirizar de un modo sangriento en su novela "Del tiempo y del río". Esa sátira nos hace olvidar algunas veces que junto a Baker se formaron hombres que, como Eugene O'Neill, Elmer Rice y Clifford Odets, son gloria del teatro mundial.

Hay muchas cosas en esta carta que son típicas de Wolfe. Su preocupación por el dinero, que lo acompañó casi hasta su muerte. Hay que tener presente que hasta los veinticinco años Wolfe fue mantenido por su madre de un modo total y luego, hasta su muerte, ella debió ayudar a su manutención. La madre de Wolfe era, como sus lectores recordarán, terriblemente avara. Y ella consideraba el dinero adelantado a Tom como una inversión. El tiempo le dio la razón, porque los derechos cobrados por ella han sido considerables. Esto colocaba a Wolfe en una situación de dependencia por un lado y de miseria por otro. En esta carta él alude a una obra que está por terminar, y que Baker va a ofrecer al Theater Guild (la rechazaron) y que si se llega a estrenar va a estar un tiempo en cartel, y si llega a estar tres meses él va a ganar tantos dólares, y si los gana se va a ir a Alemania. . .

Entre Wolf y Alemania hubo siempre un romance apasionado. Que se inicia con su primer viaje allí y termina con el último, un año antes de morir. Uno de sus libros (*La roca y la telaraña*) fue simultáneamente editado en alemán en Berlín y en inglés en New York. Durante muchos años él fué más leído y respetado en Alemania que en su mismo país; nunca ganó el Premio Pulitzer, por ejemplo. Esto contrasta notablemente con la indiferencia que hasta hoy sienten los ingleses por la obra de Wolfe. La admiración de Wolfe por Alemania y su cariño por los alemanes fue evidente. Durante un tiempo fue amante de una baronesa alemana a la que quiso apasionadamente. Sus editores berlineses lo rodearon siempre de carinosas atenciones. Este idilio se prolongó incluso en la época del nazismo. Hasta que allá por 1937, al accentuarse la toma de conciencia social por parte de Wolfe (la misma que lo llevó a la ruptura con Maxwell Perkins) empieza a comprender tam-

bién la verdadera esencia del nazismo y ya lo denuncia en su último libro (póstumo): *No puedes volver a casa*.

Algo más sobre la toma de conciencia social por parte de Wolfe. Cuando empieza a escribir está influenciado por todo el bagaje de creencias, mitos, prejuicios e ideas preconcebidas que le aportan el Sur norteamericano en que nació y la Universidad de North Caroling, donde se educó. Es anti-negro; es anti-semita; es anti-francés por anti-católico; en este sentido hay que ver qué mal trata a los franceses en *Del Tiempo y del Río*. Incluso en la época en que escribe esta carta, sus denuncias son las que la reacción de postguerra (Sinclair Lewis, Hemingway, Dos Passos) habían aportado a toda la literatura norteamericana. Sus alusiones a los rotarios vienen directamente de Sinclair Lewis; durante años Wolfe consustanció la imagen de Lewis con la de la Fama o la Gloria Literaria. En su último libro narra el episodio en que lo conoce personalmente y se desilusiona, no de Lewis sino de la Fama, tal como él la había imaginado. Pero en esto no va más allá de lo epidérmico. Recién la crisis del 30, los años de Brooklyn y la era rooseveltiana lo ayudan a desprenderse de muchas de esas cosas y empieza a ver de otra manera. En su último libro ya hay un despiadado ataque no al Rotary Club —que no pasa de ser un símbolo— sino a la National Cash Register Company, que ya es algo concreto y tangible.

Aunque en el momento de escribir esta carta Wolfe soñaba con el teatro y no con la novela, todas sus afirmaciones siguen siendo válidas. La lectura de sus libros revela que los episodios aquí esbozados se reflejaron en su obra. La niñez en *Angel mira a casa*; también la Feria de Saint Louis y la muerte de Grover. La muerte de Ben, la hermana que cuida al padre enfermo de cáncer, están en *Del Tiempo y del Río*.

Ben era su hermano favorito. Murió tuberculoso a los veintiseis años. Y su muerte —de un modo u otro, con uno u otro nombre— aparece absolutamente en todos sus libros. Sobre él escribió Thomas Wolfe los pasajes más famosos de su obra. Quizá las líneas de prosa norteamericana más recordadas, memorizadas y citadas sean: "...Oh, long lost, and by the wind grieved ghost; come back to me..." (Oh, largamente perdido, y por el viento llorado espectro; vuelve hacia mí).

Si algo podría tomarse como un manifiesto de Wolfe, tendría que ser esta carta. Están allí sus ideas fundamentales: "Yo no olvido ni olvidaré nada". "Voy a saberlo todo y conocerlo todo". "Pensarlo todo y sentirlo todo". "Voy a escribir, escribir y escribir".

El Tom Wolfe que se proponía esto antes de cumplir los veintitres años, murió antes de cumplir los treinta y ocho, dejando un millón de páginas escritas. Cuatro novelas, dos libros de cuentos, un ensayo, (*La historia de una novela*) y un volumen de cartas, testimonian que, realmente, él exprimió su alma sobre el papel.

132 Habría que hacer algunas aclaraciones de menor importan-

cia. Por ejemplo, cuando él alude a que no siempre está Dios en el Cielo y todo bien en la tierra. Esta es una referencia a un poema del inglés Robert Browning, que se titula *Pippa passes*. En ese poema Browning dice más o menos esas palabras. Y ellas fueron tomadas como himno por los conformistas victorianos para epitomizar la aparente calma social de aquella época. Por supuesto que la generación inmediatamente posterior (Shaw, Chesterton, Wells) se basó precisamente en estos versos para destruir toda una mentalidad; es un poco el caso de los cisnes rubenianos.



PANTEN®

**La empresa que más conoce
de pelo en el mundo entero.**



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 Primer; 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

¿REALMENTE INTERESA LA MÚSICA ARGENTINA?

Poco importan, para este problema que me preocupa, ni la extensión ni las características del camino recorrido por la música clásica argentina, a pesar de ser estos los factores que suelen esgrimirse para justificar su postergación.

En este caso —habiendo razones más poderosas—, el tiempo y la calidad son elementos secundarios y de relativa gravitación. Si de tiempo se trata, estoy de acuerdo con Rodolfo Arizaga en señalar el comienzo de la "música profesional artística" en la Argentina con la generación que se manifestó a partir del 900. Ochenta años de producción musical no son muchos en relación con los siglos que lleva la música europea; pero también parecen suficientes, en el siglo XX, con los adelantos en las comunicaciones y en los sistemas pedagógicos, para la formación, puesta al día y aceptación por parte de la sociedad, de por lo menos cuatro generaciones o promociones de artistas creadores.

Tampoco serviría tomar como referencia un índice de calidad —recurso subjetivo y endeble cuando de arte se trata— para cotejar los compositores argentinos con sus compatriotas dedicados a las letras o a la plástica, en un intento por explicar la frustración de unos y el triunfo de los otros. Mientras el éxito local y foráneo acompaña a muchos escritores y pintores nacionales, es necesario y urgente admitir que, salvo a los propios autores, la música clásica de los argentinos no interesa en absoluto, ni en el país ni en el extranjero.

En ochenta años de producción profesional, y a pesar de haber alcanzado un nivel técnico idéntico al europeo, la música argentina no sólo no ha logrado crear un mercado —ni tan siquiera nacional—, sino que tampoco ha despertado un interés intelectual generalizado.

Aunque muchos compositores —y toda la masa de oyentes— ignoren angelicalmente esta realidad, existen pruebas categóricas de que esta situación es más cierta— y desde el punto de vista cultural, más dramática, y socialmente más sintomática— de lo que podría suponerse.

Ante todo, las composiciones clásicas argentinas no han accedido al mundo de la discografía comercial ni al de la televisión, en este caso, porque ni siquiera la televisión ha llegado al mundo de la cultura. Es verdad que se han editado algunos discos de música clásica argentina: la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina y la Asociación Argentina de Compositores, ambas con el apoyo del

Fondo Nacional de las Artes, lograron imprimir varios discos con música de sus aliados, y hace algunos años, primero la Subsecretaría de Cultura de la Nación y luego la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, produjeron otras placas con obras nacionales. Ninguna de esas ediciones tuvo carácter comercial, el público no tuvo acceso a ellas, por lo tanto no contaron con ese apoyo publicitario que exalta a obras y autores, y esos discos, en el mejor de los casos, se están desgastando en las radios oficiales no comerciales, o bien permanecen almacenados, sin provecho público, en las colecciones de los propios autores e intérpretes o en las estanterías de delegaciones diplomáticas argentinas en el exterior.

De acuerdo a la mecánica que ha adoptado la oferta y la demanda en el mundo de la música a partir de los progresos del microsurco y la cinta magnetofónica, la obra musical que no ha sido grabada con sentido comercial, prácticamente no existe, aunque tal vez se la pueda oír en un concierto. Así es como se ha formado —o se ha deformado— la mentalidad del consumidor de música, y es así también como actúan musicólogos tan profijos como el estadounidense Joseph Machlis quien, en el Prefacio de su *Introducción a la Música Contemporánea* (Marymar, edición castellana 1975; 683 páginas), advierte: "He analizado en detalle tan sólo las obras que han sido grabadas en discos fonográficos, pues considero inútil que alguien lea acerca de una obra musical si no le es posible oír". Al único compositor argentino que menciona (6 líneas de texto) es a Alberto Ginastera; por lo tanto, omite a Juan José Castro, Luciano Giannco, Gilardo Gilardi, Juan Carlos Paz y Roberto García Morillo, por mencionar solamente algunos nombres que no escapan al tema de su libro y que tienen significación en el contexto musical argentino, por más obvia que éste sea desde la óptica internacional. Seguramente excluye a Astor Piazzolla porque, a pesar de su popularidad, ninguna de sus obras "clásicas" ha sido llevada al disco comercial.

Otra prueba de lo poco que interesa la música argentina, es la casi total carencia de ediciones impresas. Prácticamente, la totalidad de las obras de cámara o para instrumento solista, de autor nacional, que figuran en conciertos y recitales, son ejecutadas mediante copias manuscritas o fotocopiadas del original.

En 1950, al iniciarse los conciertos públicos semanales de la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional (organismo disuelto en 1966, tras la asunción del general Onganía), la emisora impuso la práctica (que luego adoptaron la Filarmónica de Buenos Aires y la Sinfónica Nacional), de incluir una obra de autor argentino en cada programa, excepto aquellos que figuraban como "Festival Beethoven", "Festival Wagner" o "Festival Liszt". Casi sin excepción, la partitura y el "material de orquesta" (partes para cada instrumento) de estas obras no han sido editados.

Normalmente, a cambio de la edición impresa, se sigue el siguiente procedimiento: el compositor escribe el borrador de la partitura, él mismo o un copista profesional la pasa en limpio con tinta china en "papel vegetal" (transparente) cuyos pentagramas de 26 a 30 por página están impresos; luego se copian las partes individuales en papel similar, pero de diez o doce pentagramas; finalmente, todo eso se pasa a reproducción heliográfica (el mismo sistema de la copia de los planos de arquitectura, pero en papel bifácico y caracteres negros sobre fondo blanco), y se compagina.

Hasta hace algunos años —concretamente, hasta el "rodrigazo"— existía en Buenos Aires un copista caricativo que se encargaba de hacer imprimir "papel vegetal" pentagramado. Ahora ya no lo hace porque se percató de que los compositores argentinos cada vez escriben menos obras sinfónicas (también lo vengo comprobando como jurado de los concursos municipales y del Fondo Nacional de las Artes), y en la eventualidad, suelen entregar la partitura escrita con lápiz, y el "material de orquesta" reproducido en copia fotostática, precaria y difícil de compagnar. Si ante la total imposibilidad de una edición se pretende el mínimo nivel profesional que asegura la reproducción heliográfica, es preciso utilizar papel liso y trazar pentagramas: 150 paralelas por página, antes de escribir las notas y todo lo demás. Por otra parte, ya no conviene imprimir ese papel: resulta más barato traerlo de los Estados Unidos.

Unos tres años atrás calculé que cada minuto de música sinfónica argentina costaba al compositor unos 100.000 pesos nuevos en concepto de copistería. En la actualidad, no sólo he perdido la cuenta, sino también las ganas de contar. De ese dinero, el compositor sólo recupera una mínima parte, no tanto en derechos

autor como en alquiler del "material de orquesta" que, para tal fin, cede a alguna editorial.

Por otra parte, no tengo noticias de que haya sido derogada la Ley 20.098/73 (Lanusse-Malek) por la que se exceptúa del pago de derechos de autor a "las orquestas, bandas, fanfarrias, coros y demás organismos musicales pertenecientes a instituciones del Estado Nacional, de las provincias o de las municipalidades, siempre que la concurrencia de público a los mismos (conciertos, audiciones y actuaciones públicas) sea gratuita". Esta manera de hacer caridad con los bienes ajenos fue instituida, sin embargo, para facilitar "la continua labor de difusión de las obras musicales nacionales y universales".

La Argentina es uno de los países musicalmente más adelantados del continente, y Buenos Aires, el centro musical más importante de América latina. Si así no fuera, si el país estuviera hasta tal punto atrasado, si no contara con un gran público musical y si carnicera de conservatorios, instrumentistas y orquestas, se explicaría que las industrias adyacentes a la música no se ocuparan de la parte creativa de este arte en la Argentina. Pero en una sociedad como ésta, de gran consumo musical, y que no obstante ni siquiera abastece de papel adecuado a sus compositores, se deduce que ni tales compositores ni sus obras interesan en absoluto.

Sin embargo, sea por razones de proteccionismo, por eludir el sentimiento de culpa, por engrosar con méritos patrióticos un currículum o una estadística, o por acallar de antemano las críticas, prácticamente en todos los conciertos a cargo de intérpretes argentinos figura por lo menos una composición de autor nacional. Si de música sinfónica se trata, será una por concierto: figura al comienzo del programa, como requisito previo, al igual que una medicina, cuyo regusto se espera sea barrido por la comida; y no deberá durar más de 10 o 15 minutos, para que no sustraiga demasiado tiempo de ensayo a las obras "de repertorio", en las que realmente quiere lucirse el director.

La mayoría de los compositores argentinos escuchan sus obras sinfónicas sólo una vez en su vida. Yo he tenido suerte: varias de mis obras sinfónicas han sido ejecutadas decenas de veces en todo el país y en el extranjero. Hago esta aclaración sólo para que no se sospeche que estas denuncias responden a un mero resentimiento.

En la Argentina se organizan concursos de composición, oficiales y privados. Los premios (que no aseguran el estreno de la obra) son tan exigüos que, si no fuera el autor quien pasara en limpio la partitura —trabajo tan lento como el de la creación, aunque más engoroso—, el monto no llegaría a cubrir los gastos de copistería. Es por esta razón que los mejores compositores no concursan, y ciertas obras sólo son premiadas para que, ante la sospechosa abundancia de categorías declaradas "desiertas", los organizadores no decreten la abolición de estos certámenes que, desde luego, no son consagratorios.

En su historia de 72 años, el Teatro Colón ha encargado la composición de unas pocas óperas a ciertos autores argentinos (incluso operistas primerizos) y abrió concursos de óperas nacionales.

Salvo en alguna remota ocasión que no recuerdo, en estos concursos no fue elegida ninguna ópera. El error parte de organizar concursos de obras, y no de autores. Ningún compositor con dignidad profesional está dispuesto a invertir por lo menos dos años de trabajo en la creación de una ópera sin la seguridad de que será representada. Para la construcción de un monumento, no se exige a los concursantes que presenten esculturas definitivas, que implican mucho trabajo, tiempo y dinero, sino maquetas.

Hasta el momento, a ningún directivo del Teatro Colón se le ha ocurrido llamar a concurso de autores, quienes deberían exhibir antecedentes artísticos, experiencia en el género lírico y propuestas de argumento, estilo, ideales, etcétera, para la ópera que desearían componer a cambio de su estreno y la remuneración estipulada.

Por otra parte, la carrera internacional de varios músicos argentinos tiende a crear una imagen eufemística. Pero se trata de intérpretes, como los pianistas Martha Argerich, Bruno Gelber, Miguel Ángel Estrella; el director de ópera Miguel Ángel Veltri; el bandoneonista Alejandro Barletta; los violinistas Ana y Nicolás Chumachenko, León Spierer, Rubén González y otros, que al igual que Anahí Carril, ocupan importantes roles en importantes orquestas europeas. Es sabido que, 139

para muchos, la música empieza y termina con el ejecutante, y de acuerdo con esta mentalidad, la labor del compositor queda marginada en una esfera ideal, ilusoria e incorpórea. Por lo tanto, se llega a la siguiente conclusión: "Los músicos (intérpretes) argentinos triunfan en todo el mundo; luego, todo el mundo se interesa por la música argentina".

A esto se suman triunfos aislados como el de Alberto Ginastera y Astor Piazzolla, y algunos otros avances personales. A pesar de estos casos especiales, es verdad que la crítica y el público europeo no rechaza, o directamente prefiere, el repertorio nacional que llevan consigo los conjuntos de cámara argentinos que ocasionalmente cruzan el Atlántico, de la misma manera que los argentinos esperamos que un cuarteto húngaro nos haga escuchar Bela Bartók.

Esta cadena de factores que traba el reconocimiento substancial de la música de los compositores argentinos, es muy difícil de romper, ante todo, porque no se advierte su efecto y ni siquiera su existencia. Porque esa retahíla del desinterés, desconocimiento, postergación, menosprecio, etcétera, no es, en el fondo, una causa. Por el contrario, es un síntoma de una sociedad apresurada y perezosa a la vez, obstinadamente inmadura, propensa al deslumbramiento y a la indiscriminada sustitución de los valores, incauta y también recelosa, conformista con arrogancia selectiva, capaz de sumarse candorosamente a la entronización de una sola figura maliciosamente puesta a cambio de la normal aceptación del grupo de meritorios compositores que trabajan en el país, y fundamentalmente hedonista, lo cual implica que, para esta sociedad, jamás debería cambiar el placentero *statu quo* de la acostumbrada dieta musical.

Chierico 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 Artíempo. Asimismo, es autor de cuatro libros de poemas y de Gardel, realidad y mito (1964), en colaboración con Jorge Miguel Couseou.

OSIRIS CHIERICO

LOS AÑOS DEL REFLUJO

Superadas generosamente las tres cuartas partes de la centuria, iniciada con una euforia cuyas fisuras, por supuesto, no pasaron *inadvertidas* para muchos, la prospectiva (un término relativamente nuevo para un intento de visión de orígenes remotísimos) comenzó a adquirir un tinte tenazmente negativo con respecto al destino del arte, que generó una nueva especie: la de los profetas de las postimerías, losregoneros del apocalipsis. Un movimiento original, una necesidad del hombre frente a sí mismo, frente a la realidad (o las realidades) cancelan para ellos su sentido, entran en estado agónico (y no en el sentido unnesco del término), enfrentan el agotamiento definitivo, la instancia final.

Esto, por supuesto, sucedió siempre. Los cataclismos culturales no son privativos de este siglo y mucho menos, como se pretende, de esta década última, pero quienes los anunciaron o los vivieron en el pasado pudieron desaparecer, tranquilos o desesperados, sin llegar a comprobar que sólo habían sido tormentas dialécticas, que todo seguía siendo esencialmente lo mismo aunque fuera a través de distintos códigos, condicionados por distintas circunstancias, pero sin que se alteraran en esencia las constantes que generan el hecho artístico.

Debe insistirse: esto no es nuevo. Hace más de un siglo, Hegel afirmaba que "el arte es cosa del pasado", y Picasso no había nacido aún. Con otro foco, Wölfflin condicionaba la supervivencia de los postulados de su "ley de agotamiento de las formas" a la aparición de creadores que los revertieran. Situación que se produjo (debe tenerse en cuenta que *Conceptos fundamentales de la historia del arte* se publicó en 1915) a través de individualidades y experiencias que conformaron el periodo más intenso del proceso artístico en todos los tiempos.

Estas disgresiones, conscientes de su excesivo esquematismo, son provocadas por el saldo negativo que parece arrojar el balance de los últimos diez años para quienes consideran clausurada o por lo menos sin vigencia, la continuidad de las formas artísticas tradicionales (la pintura, la escultura, el grabado) en conflicto, al parecer sin solución posible, irreversible, con la sociedad actual, por la incidencia cada vez mayor, conjeturalmente excluyente, de la tecnología en todos los campos de la actividad, la crisis del dominio espiritual de la burguesía como causa de la opresión del objeto artístico, sólo justificado, al parecer, por su perdido

predominio, y una supuesta impotencia creativa como consecuencia, precisamente, de esa situación conflictiva.

Sobre todo con respecto a esto último, algunos teóricos han extremado su tenebroso análisis del problema y sugieren un desahucio no solo formal sino también conceptual: ni formas nuevas ni ideas originales, o en todo caso, éstas condenadas sin remedio a no ser expresadas por la ausencia de propuestas inéditas que correspondieran a su originalidad. Otros, remisos a apartarse de la idea del desastre, consignan frustraciones, escepticismos y decepciones en las últimas etapas pero terminan aceptando un hecho inculcable: la pintura sigue interesando a muchos y en primer lugar a los pintores mismos. Finalmente hay quienes se manifiestan contrarios a la aceptación de la clausura de valores substanciales del fenómeno artístico, de elementos nunca modificados por las pautas que determinan sociedades, épocas, o conceptos. Luis Gregorich, por ejemplo, se remite a la opinión de Ernst Fischer expresada en "La necesidad del arte", según la cual éste es necesario por la magia que le es inherente (y por la posibilidad de que a través suyo el hombre pueda conocer y cambiar el mundo) y admite que "la interpretación mágica (con su densidad efectiva, su exaltación sensible, su coartada para explicar lo inexplicable) posee un vigor que no se apagará". Aseveración que numerosos hechos significativos producidos en esta década extinguida o a punto de extinguirse confirman, no obstante su singularidad con respecto a los dos que la precedieron. Es que estos últimos fueron los años del reflujo, un movimiento que después de todo no niega sino que corrobora la fatalidad de las mareas y su continuidad cíclica.

A fines de 1968 o principios de 1969 cerraba sus puertas el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, que fuera la expresión máxima y paradigmática de un período cuestionador, experimental, revulsivo, que creó no pocos hechos de saludable ruptura, que fue incuestionablemente fermental y que contribuyó, como ningún otro momento del arte argentino, a posibilitar una toma de conciencia con respecto a la necesidad de impulsar una dinámica, de participar de la aventura de la invención y del descubrimiento, de jugarse, en una palabra; todo lo cual se había iniciado mucho antes, en la inmediata postguerra, con los movimientos surgidos de la mítica revista "Arturo", con los grupos concreto-inventoristas y Madi, aunque muchos trasladen su origen a una década después, a las generaciones aparecidas a partir de 1955.

Todo esto, de signo indudablemente positivo, no obstante las arbitrariedades, las omnipotencias, los desafueros vacíos, la carrera tras la novedad por la novedad misma que puede detectarse en la reflexión, acaso melancólica, de uno de los protagonistas de aquella hora, Pablo Suarez, quien hace poco definía su concepto de vanguardia como todo lo que se hace y no la creación de un hecho más "shoking" que otro.

Esa experiencia, según Jorge Romero Brest, su incuestionable motor, aunque fuera de su esfera se repitiera en francotiradores de ópticas paralelas, agotó sus posibilidades en las últimas propuestas impulsadas desde el Centro en las postrimerías de los años 60. Para no convertir en un academismo —son sus palabras— lo que había comenzado como actitud anticadérmica y porque todo aquello, esencialmente, había llegado a un punto cerrado, consideró que había llegado la hora de abandonar los medios de comunicación elitista y comenzar a incidir sobre los medios de comunicación masiva. Razones económicas y de política interna del Instituto impidieron este viraje en los objetivos del Centro de Artes Visuales y determinaron el alejamiento de su director.

Estas circunstancias marcan no solo el fin de la década, sino, para muchos, el de una etapa que sería la última para el arte argentino en un sentido, diríase, tradicional, por lo menos en lo que se refiere a sus soportes, el cuadro, la estatua, convicts al parecer de una obsolescencia definitiva, más allá de la cual sólo existiría la inevitable trivialidad de una reiteración sin sentido. Cabe pensar, sin embargo, con la perspectiva que propociona el fin de esta nueva década, que la condena fue por lo menos excesiva, no obstante el apoyo dialéctico que pretende justificarla, que intenta hacerla irreversible.

Es cierto que deben computarse una desaceleración del proceso y un cambio de actitud como consecuencia de ese nuevo "tempo", pero también lo es que, a pesar de todo, los síntomas fatales no se han visto confirmados. La marca se ha retirado, pero dejando en la playa elementos que durante los diez últimos años han sido

sometidos a pruebas y análisis que demuestran cómo muchos de ellos fueron abandonados antes de tiempo, cómo las urgencias de la experimentación desecharon substancias inexploradas, posibilidades que habían sido apenas entrevistas. Y que cabe todavía, sin renunciar a nada, retomadas y reelaboradas, más allá de los deslumbramientos del laboratorio. Y esto es lo que se ha confundido en uso irrestricto de la arbitrariedad, con una impotencia creativa, con una falta de inquietud, con una actitud retrógrada e inocua, aceptando apenas ciertas preocupaciones de carácter formal de los artistas que encarraron esos replanteos y que a través de ellos han dado a los años 70 características tan singulares.

Y lo han hecho demostrando que aún desde esa actitud, en cierta forma heroica, sacrificada, oscura, si se quiere, porque han resignado lúcidamente la espectacularidad de otros momentos, es posible asumir la invención y el descubrimiento. Lo que falta, eso sí, es la voluntad supuestamente vitalista del salto al vacío que posiblemente fuera legítima en épocas de reacción, de ruptura, pero que la nueva actitud desestima, una nueva actitud que trata de salvar lo que Keneth Kemble señalaba en aquellos años de la marea alta: la falta de continuidad, la falta de desarrollo de una cantidad de cosas, la superficialidad, porque, como decía él, "hay muy poca gente que tiene la consecuencia de seguir adelante con una idea, desarrollándola, llevándola a fondo".

La generación del 70 —cabe el agrupamiento a partir de esa identidad de actitud— ha retomado, pues, lo que sus predecesores han abandonado por inútil, por superado, y lo está transformando.

Dentro de esa paridad es importante señalar el funcionamiento de un significativo denominador común, aunque sometido a diferencias conceptuales, de su experiencia, particularmente rica y representativa, en cierta forma, de los últimos años: la revitalización de los realismos. Pero respondiendo a una visión coincidentemente demitificadora de la realidad como apariencia, rescatando de la reproducción y encarándola a partir de una concepción particular, Héctor Giuffrè, uno de los artistas más interesantes de esa generación por la claridad de su pensamiento, dice que en lo realista no interviene exclusivamente lo objetivo, ya que también es real el sujeto, por lo que entonces también interviene lo subjetivo, aunque en relación con lo objetivo, de donde todo realismo intenta una conjunción entre el sujeto y el objeto. Para decirlo con sus propias palabras: "si la realidad en su configuración, tiene aperturas como para que el sujeto se proyecte hacia ella e inserte su subjetividad para aprehender la esencia de lo real, el trabajo del pintor, en este caso, consiste en establecer dentro de su obra, una configuración tal como para que esa apertura quede totalmente expedita y el espectador pueda establecer una nueva situación de equilibrio". A partir de ese esquema, diferenciados por variantes conceptuales de ninguna manera inconciliables, como ya se ha dicho, trabajan artistas como Pablo Suarez, Juan Pablo Renzi, Diana Dowek, Hugo de Marziani, Pablo Bobbio, Jesus Marcos, Miguel Angel Bengochea, Hugo Sbermini y Américo Castilla, entre otros, que están demituyendo con una actitud de ninguna manera repetitiva, lúcida, investigadora, comprometida con esta instancia temporal, la inoperancia supuesta de su lenguaje.

Pero si se ha puesto énfasis en la consideración de los revalorizados planteos realistas, es porque de alguna manera representan el aporte grupal más importante de la década, acaso lo que mejor la representa como espíritu, y no porque sean lo único que puede acreditar su vitalidad, la supervivencia en ella de experiencias vigorosas en torno a la expresión visual, una actividad en la que están involucrados no sólo los jóvenes, cuya presencia es importante destacar como síntoma de una continuidad, sino artistas mayores que han protagonizado acontecimientos significativos en ese lapso.

Sería inútil intentar un balance exhaustivo de esos hechos, más allá de tratar de fijar las líneas generales que definieron el período dentro, obviamente, de una óptica que acepta su parcialidad y trata de sustentarla, sobre la base de un acto de fe en la existencia de posibilidades infinitas del arte tal como se lo ha concebido hasta ahora. Que incluye todas las aperturas, todas las indagaciones en torno a las formas nuevas que puedan aportarse, al futuro de los medios de comunicación masiva en la expresión de una realidad determinada para una sociedad determinada, pero afirmando ante todo el hecho de que nada se ha detenido o agotado. Hace algún tiempo Ernesto Deira, uno de los artistas que iniciaron la década del 60 con

cuestionamiento a partir de su desarticulación se refería en un reportaje a las instancias supuestamente finales del arte diciendo: "a nadie se le ocurriría afirmar que una manzana es mejor que un caballo. Este es un universo en el que pueden convivir las manzanas y los caballos".

Volviendo a la complejidad de un balance pomenorizado del período, podrían no obstante señalarse algunos pocos hechos reveladores de su existencia dinámica. Uno de ellos, en lo que se refiere concretamente a la supervivencia de la pintura, es la presencia de Alfredo Hlito, sus exposiciones de la década (que corroboraron la continuidad y la seriedad de su empresa plástica) y las valiosas consecuencias que pueden sacarse de ellas. Hlito, que intervino activamente en los movimientos de 1944, que fue uno de los puntales del Movimiento Arte Concreto Invención, mantiene con firmeza su fe en la elocuencia del hecho pictórico, basada en severas y profundas reflexiones de teórico que no se permite concesiones. La suya es así una obra de riguroso contexto intelectual que exige, mucho más que la aproximación sensible, que de todas maneras posibilite, una lectura de apasionadas posibilidades que corrobora, sobre todo, la solvencia de un lenguaje, su materia expresiva, la permanencia de sus contenidos, su poder indagatorio, todo ello apoyado en una técnica permanentemente sometida a rigurosos ajustes, a severos análisis. Una obra que, concebida dentro de inflexibles controles racionalistas, requiriendo por lo tanto una actitud pareja en el espectador para su comprensión, permite simultáneamente, por el aliento de la emoción en ella, accederla desde otra forma de percepción. Es lícito entonces considerar la incuestionable vigencia de una producción como ésta como paradigma de las capacidades constantes del arte para resolver los problemas de comunión del artista y los receptores de su mensaje, aún en un mundo que intenta negarlas.

En cuanto al agotamiento de ideas y formas originales en el hombre que sigue haciendo arte en estos momentos, dentro de los soportes tradicionales, también puede bastar la consideración de un acontecimiento reciente para cuestionarlo: el Premio de Escultura en Acero. Una muestra que significó una singular experiencia ya que por primera vez en el país se propuso la utilización de ese material como protagonista de un hecho plástico. Independientemente de los valores que cabía señalar en algunos de sus participantes (artistas de varias generaciones y de distintas tendencias) el carácter de la propuesta suscitó interesantes reflexiones sobre lo que impone la utilización de un nuevo material, el necesario funcionamiento de una especie de fatalismo expresivo que aquél impone desde su mismo carácter. El artista no elige —o no debiera elegir— arbitrariamente el metal, el mármol, la piedra, la arcilla para concretar una obra determinada; en cierta medida la materia está ya en el origen mismo de la idea. El premio del Salón, otorgado a Eduardo Sabell, un hombre de las vanguardias del 44 como Hlito, distinguió una obra que significaba un aporte importante más allá de sus excelencias como forma. Se trataba de dos chapas ubicadas en distintos planos que integraban una imagen brillante y pulida dibujándose sobre superficies esmeriladas, corroborando el íntimo carácter del material, su bella, inalterable dureza, su serena gravedad, su espíritu severo, que impone el diálogo en los mismos niveles. Un trabajo que se enaltece por la comprensión de lo que el acero le estaba proponiendo. En el funcionamiento de esa comprensión está, precisamente la prueba de la latencia del hecho artístico, su incesancia.

Deliberadamente se ha dejado para el final la consideración de un fenómeno imposible de soslayar: el del Centro de Arte y Comunicación, una institución que intenta asumir la prolongación del Instituto Di Tella. Su actividad, en los últimos años ha sido intensa, promoviendo experiencias, organizando reuniones de teóricos y críticos, estimulando estudios de alto nivel en torno al arte (denominación que sólo acepta provisoriamente) a la arquitectura, al teatro, a la televisión, a la música desde enfoques teóricos que abarcan la sociología, la epistemología, la semiótica. Una labor generosamente promocionada en el plano nacional e internacional en el que ha alcanzado significativos reconocimientos (el premio de la Bienal de San Pablo al Grupo de los 13, reunidos por el Centro) pero cuya unilateralidad, no obstante la logística dialéctica que la sustenta, ofrece crecientes resistencias en el medio, una circunstancia que no trasciende generalmente al público, influenciado por el mencionado aparato promocional y por la abundante información que produce. Como sucedió con el Instituto Di Tella habrá que esperar el funcionamiento de una cierta perspectiva para juzgar sus verdaderos aportes, aislandolos de

144 sus contradicciones y sus yerros.

La bibliografía de Hellen Ferro incluye Muertes paralelas, El convento del Cristo de la Humillación (cuentos), De noche hasta el infierno, Los testigos (novelas), ¿Qué es el cine? e Historia de la poesía hispanoamericana (ensayos). Como periodista, se ha especializado en la crítica de espectáculos.

HELLEN FERRO

TRES TEMAS PARA MEDITAR

LA T.V. DESPUES DEL COLOR

El ingreso del color a la televisión despertó una expectativa desesperanzada. Todos los pasivos y castigados televidentes —que absorben diariamente el sedimento subliminal dejado por un espectáculo que se ve sin resistencia del consciente, por *relax*, para pasar el tiempo, para distraerse un rato—, esperaban más allá de toda esperanza que un repentino cambio mudara el paisaje pétreo establecido desde que, 29 años atrás, el Canal 7 se iniciara como un negocio más del Mítico Jorge Antonio. Al mismo tiempo, el que más, el que menos, sabía que se trataba solamente de una reforma técnica, semejante a aquella que se produjo cuando Natalie Kalmus empezó a arrojarnos potes de pintura a la cara.

Quizá la única vez que el gobierno militar obtuvo un unánime cheque en blanco en todos los sectores de la población fue cuando anunció que acabaría con los abusos en que había caído nuestra televisión, desde los casamientos de enanos ansiosos de amor a los folletines supéstitos a través de todos los regímenes, capaces de producir en un año más que Dumas y Balzac juntos en una vida. En febrero de 1977 las *Pautas Generales* atemorizaron a los ejecutivos civiles, quienes juntos con los delegados interventores (que cada fuerza había designado en los canales) se encargaban, en calidad de técnicos supervisados, de la administración y de la programación de los mismos. Eran medidas dictadas por la Secretaría de Información Pública de la Presidencia, severas y razonables, que —perdido el primer temor— fueron lentamente desobedecidas o desvirtuadas por ejecutivos, artistas, directores, escritores, etc., quienes defendían consciente o inconscientemente un rico medio de vida del que un cambio podía desplazarlos. De una manera u otra supieron rodear a los inexpertos militares sacados de su habitat natural, más aptos para el control financiero y técnico que para el aprovechamiento cultural de la poderosa industria que pasó a sus manos, al darse por terminadas las patentes de explotación privada de los canales (Goer Mestre, García, Romay, 13, 11, 9).

Hubo una evidente desconianza de casta, de mentalidades interdisciplinadas frente a una aparente anarquía de pensamiento, a un liberalismo o libertad de expresión donde había hecho caldo el marxismo, la subversión y el desorden

145

universitario. Fue más fácil construir los estadios de fútbol que el edificio para la Biblioteca Nacional. Este es un fácil argumento en contra del gobierno militar, incomprensible para el sector de la cultura pero admisible como táctica castrense de un sector contrario a la política consciente de ser "la última chance" antes del marxismo, única forma de gobierno no ensayada todavía en la República. Después del Mundial, Argentina Televisora Color, ATC, poseía los equipos más modernos y envidiables aún para el exterior (verdad es que la mitad de los viejos técnicos del Canal 7 no sabían usarlos y que los enviados a aprender no transmitían con generosidad el tesoro de sus conocimientos).

Esos equipos había que pagarlos. Y además, conseguir prestigio para la Emisora "que quedaría en poder del Estado con solo una repetidora" (después que el ministro Martínez de Hoz privatizara —en fecha incierta— los demás canales). Su buena emisión, el mayor costo de sus producciones y una liberalización en la censura moral existente, (que llegó a ser discriminatoria entre las miniseries americanas y los rústicos teletratos argentinos) dieron a ATC el prestigio buscado. Y una deuda que, gradualmente fue impidiendo que además de empresa comercial se convirtiera en un Servicio Social para la Comunidad, como lo fue el primitivo plan del Gobierno Militar.

La renovación técnica, incluidos trucos y color, no produjo un cambio cultural en nuestro video que —bueno es reconocerlo— mejoró su nivel de calidad desde 1976, aunque no en la medida esperada. A partir del 1º de Mayo aproximadamente un 5% de la población ve en color. Se calcula en 3 a 4 años la renovación de todos los paratos en blanco y negro en el país. Este dato indica que las cosas siguen como antes y que, por el momento, los problemas continúan siendo los mismos.

Descarta la posibilidad de que ATC cumpliera ese necesario servicio social en una comunidad cuyo deterioro cultural es evidente (los chicos "no leen", la T.V. ayuda a la analfabetización con su menor esfuerzo y su poder hipnótico) surgió la posibilidad de crear un Canal Cultural. Un inmenso parque de maquinaria progresivamente en desuso a media que se importaron los equipos para el video color, y un enorme archivo de video tapes en blanco y negro, podrían ser la base. La cultura, por lo menos en una primera etapa, no tiene por qué ser en tecnicolor. Más importante que la imagen colorida es la planificación educativa —en México, el canal 2, equivalente en importancia a ATC, transmite de 13 a 17 hs., programas pedagógicos titulados *Introducción a la Universidad* y el desarrollo orgánico de los programas de estudio, para hacerlos llegar a las zonas más lejanas del país y ayudar a los heroicos maestros del interior. Simultáneamente, emisiones culturales, al estilo de las que transmite Radio Nacional y ofrece para una minoría inevitablemente privilegiada el Teatro Colón, servirían para defender los gustos en vías de perderse (el bestsellerismo es un síntoma alarmante para los sociólogos) de esa sufrida clase media, a la que nadie quiere pertenecer pero a la que pertenece la mitad de la población del país, famoso colchón de resistencia contra el marxismo tan temido.

La desconfianza militar contra la *intelligencia*, supuestamente penetrada por ideologías extremistas de derecha e izquierda, no debe impedir una solución lógica al tremendo problema que diariamente plantea la televisión en el mundo. Un Canal Cultural obtendría la aprobación unánime de toda la población y sería útil para grupos minoritarios. Recordemos que muchos grupos minoritarios forman una pequeña mayoría.

EL TEATRO NACIONAL

No tenemos un gran pintor capaz de ubicarse en la historia de la pintura universal, tampoco un director de cine a ese nivel (Torre Nilsson fue el único que llegó a figurar en el *ranking mundial*), nuestros músicos —ni siquiera la sabiduría artesanal, más que de inspiración de Alberto Ginastera, rompió el dique— no pasan las fronteras sino esporádicamente (Juan José Castro ganó con "Proserpina y el Extranjero" el Premio Verdi, instituido por la Scala de Milán) y nuestros escritores universales lo son más en nuestro nacionalismo sudamericano que en la realidad constatable para cualquier que ponga el pie fuera de su nariz. Solamente Borges alcanzó el tan deseado status y, en menor grado, Sábato y Cortázar. En teatro conseguimos crear un género típicamente argentino con el sainete, inspirado en el

pasaje de comedia italiano, pero no tenemos una sola obra, ni del presente ni del pasado, que figure en las carteleras del mundo exterior. ¿Padecemos de mediocridad congénita, somos únicamente buenos continuadores de algo creado en otra parte? ¿Nuestra famosa "capacidad" es solamente mezcla de inteligencia, audacia, inconsciencia y desverguenza? Sin embargo, exportamos cerebros como antes cabezas de ganado. Como en la historia del judío errante, por razones políticas o económicas, por donde quiera que vayamos tenemos un argentino organizando algo. Y haciendo un gran papel. Creo que, salvo demostraciones en contrario, somos capaces hasta de componer un turbomotor con un alambre, como vi hacerlo cierta vez, pero no somos realmente creativos.

¿Existe un teatro nacional con alcance temático de la Patagonia a la Puna de Atacama? Cuanto más (no en vano éste fue un país unitario disfrazado de federal; ganó Mitre y no Urquiza), funciona un teatro rioplatense, de modelo extranjero en su forma y escuela pero porteño por costumbrismo y psicología. En el sainete con su serie de prototipos sin caracteres individuales (el conventillo, la percañita, el muchacho bueno, la chica tentada "por el centro", la malevillera, el patrón, el político, el comisario, etc.), el provinciano incursionó dentro de la caricatura, como el inmigrante. El "cordobés", el "salteño" o el "catamarqueño" estuvieron junto al "tano", al "turco", al "gayevo" y más tardíamente al "ruso". Del costumbrismo con prototipos dramáticos o cómicos de Pacheco a Vacaenza, se pasó al "sainete cantado" de Romero, Pelay y Canaro. Se acentuó el porteñismo y se perdió el provincialismo.

Culturalmente Córdoba, Mendoza y La Rioja existieron siempre, pero la dependencia económica obligaba a una sumisión a Buenos Aires. No había en las provincias teatro propio, valedero, salvo el que Ricardo Rojas, ese generoso descubridor de inexistencias, ponía de relieve. En realidad, la independencia del interior empezó cuando la Peugeot federalizó Córdoba, cuando las grandes industrias se erradicaron del cinturón construido alrededor de un puerto. Creo; realmente, que no hubo un teatro nacional sino uno rioplatense, que raras veces reflejó al interior con verdad o interés (*Ollantay*, de Ricardo Rojas; *El carnaval del diablo*, de Oscar Ponferrada). La última forma del sainete fue el grotesco de los hermanos Discepolo, que le aplicaron las formas del expresionismo alemán, cargaron las tintas, engrosaron los rasgos, para dar a un género que generalmente fue casi descriptivo de ambientes y tipos, un aire de protesta social que les venía de Europa. "Narcisca Garay, mujer para llorar", de Juan Carlos Ghiano, con deliciosa ironía, cerró el ciclo de "el sainete musical", el que va de "Cuando un pobre se divierte" a "La canción de los barrios".

A mediados de la década de 1960 surgió una generación de dramaturgos que, siempre al influjo de nuevas propuestas teatrales argentinas, trató de remozar, tanto en T.V. (*Historia de jóvenes*) como en el escenario, al desatendido teatro nacional. Por un largo período, después de aquella eclosión realista y costumbrista de principios de siglo que se prolongó hasta finalizar la década de 1930 —de Gregorio de Laferrère a Daniel y Dantes—, cayó sobre el teatro argentino un escepticismo tanto: ni intérpretes ni empresarios creían en él y la producción, por lo general de imitación extranjera, fue chata y poco recordable. La generación del 60 tuvo tres vertientes bien definidas: una tendencia histórica, católica y aristocrática (Alberto de Zabala con *El límite*, Omar del Carlo con *El jardín de ceniza*), iniciada en la década de 1950; otra de experimentación vanguardista, con arranque en el movimiento *hippy* que lideró el Instituto Di Tella y continuó el Teatro Payró (Griselda Gambaro anticipó la magnífica realización de Ricardo Conti en *Vista*, al premiar los años 70); y la tercera, casi al fin de la década, de un naturalismo con un contenido social implícito, emanante del sainete —pero sin tipismos caricaturescos—, con diálogos tomados de la realidad casi con fidelidad taquigráfica. Carlos Gorostiza, que ya había utilizado el lenguaje coloquial en *El puente* como Osvaldo Dragún en *Historias para ser contadas*, lo continuó en *El pan de la locura* y *Hermanos queridos*, en el 78. Fue el alma madre del Grupo de Repertorio que integraron, o rondaron, Roberto Cossa (*Nuestro fin de semana*, *Los días de Juhán Beibela*, *La Nona* y actualmente, en cartel, *El viejo criado*), Ricardo Talesnik (*La Fica*), Carlos Somigliana (*El ex alumno*), Germán Rosenmacher, Juan Carlos Gené y Oscar Njale (*Encantada de conciergo*, *Convivencia*). Menos taquigráfico aunque dentro de un realismo de menor riesgo, Sergio De Cecco, con *El reñidero*, y luego 147

con *El gran deschaue* (asociado con Kulac) y ahora con *Llegó el plomero*, ocupó un lugar interesante pero no renovador, vecino al del Grupo de Repertorio.

Con todo, desde Berstein, Giacometti o D'Amico, de O'Neill, Pirandello a Claudel, de Ionesco a Pinter y Beckett, se podrían señalar las influencias formales foráneas del teatro rioplatense. Tenemos un teatro, un teatro, chiquito y tozudo, que se obstina en seguir existiendo cuando los mismos que, con dinero del pueblo hacen teatro para el pueblo, lo olvidan o siguen no creyendo en él. Pero, insisto, es un teatro "al estilo de alguien" En los teatros oficiales se representan autores "argentinos clásicos", como si nuestro escenario hubiera terminado en la década del 40, con Eichelbaum o el uruguayo Florencio Sánchez (y se olvidan de otro uruguayo posterior, Jacobo Lagsner, que dio en Buenos Aires lo mejor de sí). Los "nuevos autores" se refugian en la antigua confitería del Teatro San Martín, pomposamente rebautizada "sala Cunil Cabanillas" o en el Margarita Xirgú y alcañones (donde Alfredo Zemba brindó un errado *Frank Brown*). Y el teatro del interior sigue sin mostrarse, pues existir tiene que existir (por qué solamente van a escribir los jóvenes de Buenos Aires? Quizás entre esos cientos de títulos de "autor inédito" premiados y nunca representados en concursos anuales organizados por la Secretaría de Estado de Cultura, el Fondo de las Artes, la Municipalidad de Buenos Aires, Argentores, etc., yaczan en el polvo esos nombres que, en lugar de un teatro rioplatense, podrían crear un teatro de verdadero alcance nacional, un poco más actual que el que intentaron Rojas y Ponferrada.

EL CINE QUE YA NO TENEMOS

El cine "sonoro y sincronizado" nació en Argentina con *Pancho Talero* en *Hollywood*, dirigida por Arturo Lanteri en el mismo año en que José A. Ferreyra, con *Muehquitas porteñas*, se anticipó en dos décadas al neorealismo italiano. Ferreyra, junto a Arturo Monn y Leopoldo Torres Ríos, encontró el rumbo de lo popular, único posible en un cine sin recursos que se filmaba en la calle por falta de dinero y equipos para exteriores. En 1935 Mario Soffici dirige a Libertad Lamarque en *El alma del bandoneón* y Arturo S. Monn realiza *Monte criollo*. En 1936, siempre en la línea de lo popular, se produce *La muchachada de a bordo*, con Luis Sandrini, dirigida por Manuel Romero; *Puerto Nuevo*, de Luis César Amadori, con la revelación cinematográfica de Pepe Arias, trata por primera vez el tema (después tabú) de la villa miseria.

En 1940 se producen 40 películas y hay 17 empresas: Lumiton, Sono Film, Efa, Pampa, San Miguel... y prosigue la línea telúrica iniciada por *Viento norte* (1937) y *Prisioneros de la tierra* (1939), de Mario Soffici. *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare, marca la cumbre de un cine que logró presencia internacional, por ser único, no copiado —como los murales mexicanos dieron fisonomía a la pintura de México— y, al igual que el incipiente cine azteca que produciría joyas como *María Candelaria*, del Indio Fernández, únicamente americana. La literatura gauchesca, la poesía neofrancana del Caribe, los murales de Rivera, Siqueiros y Orozco, la novela de la Revolución Mexicana y el cine telúrico de Argentina y México —y también el popular, de Sandrini a Cantinflas, emuladores subdesarrollados de Chaplin— se cuentan entre las grandes creaciones originales del arte de América.

Después, todo se derrumbó. Apodó negoció con el celuloide, la demagogia peronista avanzó sobre la floreciente industria y, principalmente, los directores perdieron el rumbo. El cine argentino empezó una decadencia que dejó boquiabiertos a público y empresarios de toda América. A medida que los negociados aumentaban se perdían no sólo esos mercados, sino también las dos laderas que dieron fisonomía propia a nuestro cine: lo popular, convertido en populachero, pasó a ser casi vergonzante; lo telúrico "no daba más" por repetición, y aparecieron los directores cultos, que quisieron "ser otro", triunfar en Europa. Cada vez se filmó más al estilo "de allá". El principal responsable de este cambio fue el mejor realizador que ha tenido el cine argentino: Leopoldo Torres Nilsson (en los últimos años rectificó, con *La mafia*, el rumbo perdido).

El cine argentino, empobrecido, deambuló del Instituto Nacional de Cinematografía (premios, recuperación industrial, préstamos que cubrían el 50% de pre-

puestos "inflados") a los estudios que iban quedando. Se produjeron *Quebracho*, de Ricardo Wullicher; *La patagonia rebelde*, deslumbrante debut de Héctor Olivera, y *La trepa*, en que Sergio Renán imitó *Lo que no fue* y logró imponerse. Al mismo tiempo el Ente de Calificación de Películas empezó a desmedirse. La censura se convirtió en terror, Miguel Tato, arbitrario, con odios personales (contra Torre Nilsson), amparado por la Iglesia y el ejército, vedó la producción extranjera a la opinión pública —hasta entonces una de las mejores informadas sobre la cinematografía mundial—, en nombre de la moral, la sensatez y la defensa de nuestras costumbres. Argentina quedó al margen del cine de violencia, de sexo, casi nada (Saló, *La naranja mecánica*). Y así hasta la incongruente línea actual que prohíbe *Los guerreros*, retira de cartel *Regreso sin gloria*, pero permite la exaltación a mártir y héroe de un joven contrabandista de droga, a través de una publicidad que desfigura el mensaje de *Expreso de medianoche*.

La desconfianza, la censura, la hiperinflación que llevó a costos irrecuperables películas que apenas si contaban con el mercado local, le produjeron a nuestro cine una enfermedad que todavía le dura: enfermó de miedo. Se cerraron los grandes estudios (Argentina Sono Film alquila ahora sus galerías) y solamente una empresa (Aries) continuó produciendo como grupo industrial; los demás films fueron producidos por jóvenes soñadores (*El mundo de la María Montiel*, de Zubair Juri, La parte del león, de Rodolfo Aristarain, Un idilio de estación de Anibal Uset) y por productores inexpertos o que necesitaban, para otros negocios, justificar pérdidas. Censura férrea, falta de mercados, costos de inflación...

Pero el cine argentino es un Fénix demasiado frecuente. Si pierde el rumbo (como cuando Leonardo Favio, después de la magnífica estampida que inició con *Crónica de un niño solo*, le puso rulos a Monzón), renace por el camino más inesperado. Y fue por el camino de la picardía sexy (y ahora de gruesa pornografía), por la "onda" de Porcel, Olmedo y Morya Casán (quien sucedió a Isabel Sarli) que recuperó mercados —no sin cierto rubor— y ganó dinero. El Instituto Nacional de Cinematografía, reticente durante la primera época del gobierno militar, abrió generosamente los créditos para salvar a la industria en ruinas; el Ente de Calificación hizo la vista gorda a los films de Porcel y prefirió seguir tijeateando a la producción extranjera.

El resultado es un renacimiento, todavía incierto en cuanto a personalidad, del cine nacional. *El poder de las tinieblas* reveló a Mario Sábato, un director que se ejerció, con seudónimo, a través de la infantilidad de los *Supergentes* (el cine para chicos y grandes, volvió a estabilizar la taquilla con *Comandos azules*, del que se anuncia una segunda parte). Los tenaces Barney Finn y Julia von Grojman, después de *Balada del regreso*, hicieron *Comedia rota*, un eficaz retrato de nuestras clases altas que ya habían intentado antes Raúl de la Torre con *Crónica de una señora* y Fernando Ayala con *Triángulo de cuatro*. De la Torre, un director irregular pero siempre inquieto, dirige *El infierno tan temido*; Enrique Dawi, con *Los hijos de López*, y Enrique Carreras con *Fruílla*, tratan de apartar la línea popular de lo populachero. Con Sábato, el director que más interés despierta en su línea de crecimiento es Alejandro Doria. Después de *La isla* filmó *Los miedos*.

Tenemos, en este resurgimiento, buenos directores —Favio, a pesar de sus desvaríos, Doria, Sábato, Olivera, Orgambide, De la Torre—, actores que no logran deslumbrar, sujetos al "cine de directores" en boga, admirables técnicos y, (es evidente) nos faltan argumentistas. Los directores filman sus propios libros con el riesgo que señala aquel sabio axioma: "zapatero, a tus zapatos". El cine es el único arte colectivo, un mosaico equilibrado de creadores, y si alguien quiere sentirse Chaplin —intérprete, director, argumentista, músico— corre el riesgo reservado a los soberbios. El costo de una película es tan enorme que no permite vanidades. No se trata de "decir su verdad" sino de hacer películas buenas.

**PREFIERA
CITROËN** 

NACIONALES E IMPORTADOS

LA MANIA DE

guillermo dietrich s.a.

**ES VENDER Y DAR SERVICIO
COMO SI FUERA PARA EL**

CONCESIONARIO OFICIAL
FINANCIACION EN PESOS Y DOLARES



**PARA SOCIOS DEL DINERO
PLANES DE 6, 12, 18 y 24 MESES
SIN ANTICIPO**

**HONDURAS 4210 (ESQ. GASCON) TEL. 88-5828
LAS HERAS 2277 - TEL. 83-3495**



MODUM



PREFIERA
CITROËN

NACIONALMENTE IMPORTADOS

WILLIEM O. GARDINER SA

Julio Cortázar: UN TAL LUCAS (*Sudamericana, Buenos Aires, 200 págs.*)

por Elvio E. Gandolfo

La obra de Julio Cortázar se ha distribuido en tres tipos de volúmenes: los cuentos o relatos, las novelas y los libros misceláneos, mezclas de narración, ensayo y poemas. Unidos todos por su estilo personal, tan identificable ya como el de Borges o Faulker, presentan sin embargo algunas diferencias. El cuento es el ámbito donde Cortázar ha aplicado mayor rigor formal, adhiriéndose con frecuencia a las técnicas clásicas del mismo o experimentando con gran solidez. Esta seguridad lo ha convertido no sólo en uno de los tres o cuatro valores indiscutibles del género en Argentina, sino también en uno de los cultores máximos de la corriente fantástica en el contexto mundial. La novela, por su parte, ha sido el campo donde ha ejercido con mayor peso su influencia, fundamentalmente con su obra más ambiciosa, *Rayuela* (1963), que desencadenó una epidemia de *cortazarismo* en toda la literatura americana y bastó por sí sola para edificar una especie de mitología con elementos como la Maga. Los textos misceláneos, por último, se inician con un delgado volumen, *Historias de cronopios y de famas* (1962), por lo general dejado de lado pero a nuestro juicio fundamental para comprender su particular visión del mundo, y se continúan con *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Ultimo round*, títulos más desparejos y unidos por el lujo de la diagramación.

Un tal Lucas presenta, como los últimos dos citados, una mezcla de teorías estéticas o patafísicas, poemas, relatos, simples ideas o bocetos. Evita el lujo gráfico: un simple libro en rústica, y trata de plantear cierta unidad a través de un personaje: el Lucas del título. Este no viene a ser más que una excusa, un *alter ego* en muchas ocasiones, para que a través de su transparencia se desarrollen por un lado teorías políticas o estéticas del autor (en "Lucas, sus teorías partidarias") o se realicen en el papel las ganas que todo ser humano con su sana proporción de cronopio siente, por ejemplo de desordenar el ambiente solemne de un concierto ("Lucas, sus desconciertos") o destruir la normalidad o supuesta importancia de una conferencia ("Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias"). Como en los dos libros-cajones, que parecen ir recibiendo todo lo que no sea específicamente calificable dentro de un género, destacan sin embargo cuentos redondos, equiparables a lo mejor de Cortázar. Es el caso de "Lucas, sus compras" o "Lucas, sus hospitales (II)", donde se desencadenan esos sistemas de corrosión de lo real, ya sea siniestros o humorísticos, que aparecen en muchos de sus relatos. El humor se presenta en muchos de los textos, desde lo desopilante y liberador ("Lucas, sus pudores"), hasta las suaves teorías curativas de entrecasa ("Lucas, sus traumoterapias").

El volumen está dividido en tres partes. En la central, como fatigado del elemento aglutinador, por mínimo que sea, que representa Lucas, éste no aparece. Esa falta de aglutinamiento es característica del libro y un elemento a la vez atrayente y pernicioso. Si por un lado ofrece la particular flexibilidad no sólo estilística sino también ideológica, personal, que han hecho de Cortázar uno de los ejemplos menos envarados de la literatura latinoamericana, por el otro culmina en una especie de todo-es-válido que permite la inclusión de chistes malos o simples impresiones que no trascienden el ámbito de sus intereses propios. Menos

esencia que *Historias de cronopios y de famas*, más franco y directo que *La vuelta al día* y *Último round*, el último libro de Julio Cortázar permite el recuento sobre todo con su "persona" de autor, persona que en los últimos años ha sufrido por diversos motivos diatribas y defensas igualmente apasionadas y muchas veces distorsionantes. Sería de desea la distribución, hasta hoy demorada, de su último volumen de cuentos (*Alguien andaba por ahí*), para recuperar también su faceta de consumado artesano de un campo difícil.

Mario Arregui: LA ESCOBA DE LA BRUJA (*Acalí, Montevideo, 136 pág.*)

por Elvio E. Gandolfo

A pesar de la cercanía geográfica y sus múltiples interrelaciones culturales con Argentina, la literatura uruguayo sufre por lo general de una difusión errática en nuestro país. Dicha difusión depende en buena medida de la edición en Buenos Aires o del apoyo crítico que pueda tener un autor determinado. Esas irregularidades hacen que el conocimiento de narradores o poetas valiosos se vea limitado. Es lo que ocurre con Mario Arregui, quien viene editando desde hace más de quince años sus relatos, con ejemplar parsimonia y autoexigencia.

Sus tres primeros libros, reunidos en edición corregida y ordenada en 1969 (*Tres libros de cuentos*) lo situaban como un artesano limpiado, consciente, concentrado en ambientes por lo general rurales, pero muy distante, no sólo en lo estilístico, de lo que se ha dado en llamar literatura criollista. Su mundo era por lo general grave, austero, recordando en algunos casos al *western* y en otros a los mejores ejemplos de la cuentística latinoamericana. En esos años del trillado *boom*, en que abundó la experimentación forzada de la forma, los cuentos de Arregui se destacan por su particular tensión, lograda con tramas generalmente lineales y personajes nítidamente recordados, donde el duro trabajo sobre el lenguaje se pone al servicio de lo que se narra, sin llamar la atención sobre sí mismo. Un volumen publicado en 1972, *El narrador*, dispersó hasta cierto punto el marcado rigor de aquellos tres primeros libros, en una sucesión de anécdotas, textos humorísticos y algún cuento magistral, como *Un cuento con un pozo*, vastamente antologado.

La escoba de la bruja, uno de los acontecimientos editoriales montevideanos de 1979, mezcla equilibradamente la tendencia dramática y la humorística, a veces en un mismo texto. Respecto a sus primeros cuentos se advierte una actitud más contemplativa, menos centrada en la anécdota o la acción. Los personajes se mueven con cierta madurada lentitud, y en muchos casos todo el fluir de lo narrado se ve traspasado sin cesar por el examen atento y explícito de un narrador, el propio Mario Arregui, que opina o interviene sin intentar ocultarse. *La puerta abierta* y *El regreso de Odiseo González* zigzaguean entre lo que se va narrando y el cúmulo de datos culturales que el autor les aplica, por lo general en un barroco ejercicio de humor, que a veces suena como un laborioso dique contra la amargura o el desánimo. Estos aparecen claramente, en cambio, en *El hombre viejo* o *La mujer dormida*, ambos relacionados con la inevitabilidad de la muerte, y en el segundo caso con su conciencia ética que suele asociar indisolublemente lo erótico y lo sexual con ella, y que se centra en la imagen de la mujer dormida después del amor, cuyo rostro parece tener "el misterioso ensimismamiento de los muertos".

Un cuento de coraje y *La escoba de la bruja* rescatan el tono de los primeros relatos de Arregui, o más bien sus personajes y reacciones viriles, casi rozando una especie de mística del valor o el "aguante". Aunque, como ya dijimos, en un enfoque más clusivo, más contemplativo de lo que se cuenta. En el segundo caso, la técnica distanciadora de *La escoba de la bruja* resulta un poco artificiosa, como agregada a la anécdota sin fundirse con ella o brindarle una nueva dimensión.

Los amantes del Apocalipsis constituye un texto completamente atípico del autor. Es ni más ni menos que una alegoría, una especie de visión del mundo y de la evolución humana, interpenetrado con su idea de Dios y del destino. En ese sentido exige, a diferencia de los otros relatos, un acuerdo (o desacuerdo) previo del lector con tal "teoría".

La cueva de Nítoples cierra con contundencia este último volumen. Narra una fuerte anécdota, de cuño bárbaro, español, en una feroz afirmación de identidad, se

abre luego en una explicación del propio Arregui que a punto de limitarse a una disculpa culmina una vez más en su grave apreciación de la muerte.

La escoba de la bruja confirma a Arregui como uno de los mejores narradores uruguayos, y permite apreciar en sus relatos la importancia que ha tenido el tono juguetón y abierto de *El narrador*, su volumen anterior. Una temática y una serie de puntos de atracción (el coraje, la muerte, el carácter elusivo de lo femenino) que podrían haberse estancado dentro de un universo seguro, es cierto, pero poco variado, se han visto beneficiados, refrescados, con la perspectiva del humor y con una notable flexibilidad de las técnicas narrativas.

Sigmund Freud: OBRAS COMPLETAS (*Amorrortu, Buenos Aires*)

por Antonio Mainieri

Provisional todo.

La Historia y la Poesía las hace el Viento...

Y las antologías también, claro está.

El hombre trabaja, inventa, lucha, canta...

Pero el Viento es el que organiza y selecciona las hazañas, los milagros, las canciones.

Antología Rota. (León Felipe)

1

Un profesor que tuve, conocedor profundo de Husserl, solía responder a nuestras preguntas con esta otra: ¿Desde dónde pregunta Ud. lo que pregunta? La inclusión de la subjetividad en el vínculo verbal con el objeto permitiría la lectura de esbozos significativos en la realidad. Nunca llegué a ser fenomenólogo, y confieso que Husserl sigue siendo un misterio para mí, pero mi buen profesor me legó el ejercicio epistemológico del esclarecimiento del lugar desde el cual se pronuncian ciertas palabras (se abren ciertas preguntas).

Esto viene a cuento de explicar desde dónde digo lo que digo. El objetivo de estas líneas es comentar una nueva versión castellana de las Obras Completas de Sigmund Freud, a cargo de José Luis Etcheverry y editadas por Amorrortu.

El lugar desde el que emprendo esta tarea es el del lector de Freud (mi quehacer es el psicoanálisis). Si bien éste tiene cierta afinidad con la labor de traducir, el hecho de no saber alemán y no ser literato me inhibe para la crítica sistemática. Además otro de mis maestros me dejó un cierto descreimiento por la labor crítica; decía que el hombre que crítica es un hombre sentado. Si bien esto no quita legitimidad y validez a la tarea crítica, implica la necesidad de esclarecer también el lugar del crítico. No es ese mi objeto ahora; en realidad, bajo el pretexto de la obra mencionada, mi tarea será una reflexión sobre el quehacer humano y el envejecimiento.

Mi lugar es el de alguien para quien una traducción de las obras de Freud es una importante herramienta de trabajo, pero si este lugar está marcado por la labor psicoanalítica, conviene recordar que ésta, (junto al enseñar y el gobernar) es una de las tareas imposibles. Lugar contradictorio, si los hay, el del analista, que no tiene ningún lugar (o, al menos, debe estar siempre en un lugar distinto a aquél donde es buscado). Quizá, más que de un lugar, tendríamos que hablar de un laberíntico peregrinaje.

Las líneas que siguen están signadas por todas estas contradicciones. A modo de justificación, creo que hay dos cosas que mi tarea tiene en común con la de los hombres de letras: las palabras y la búsqueda de una coincidencia imposible.

Toda tarea supone un determinado criterio desde el cual es llevada a cabo más allá de lo claro que éste sea para el autor. Adoptar un criterio explícito, permite dotar a la obra de una coherencia metodológica que le otorga, tratándose de una labor intelectual, solidez conceptual (pasando por alto las traiciones inevitables de todo quehacer humano). También significa dejar claras desde el principio determinadas falencias, ya que una opción metodológica, al prioritar una problemática, fija de antemano sus propios límites.

La obra que abordamos se recorta con perfiles perfectamente definidos, en este aspecto, de las que la han precedido. Es, sin duda, otra traducción de Freud, y su alteridad está cimentada en un criterio de traducción distinto, sistemático y explícito. El esclarecimiento del mismo lleva al traductor a dedicarle un volumen entero, del que comentaremos unos pocos aspectos básicos.

Etcheverry define su criterio de traducción como "literalidad problemática", es decir, una fidelidad al original atenta a los problemas interpretativos que aquel plantea. Esto lleva a una puesta entre paréntesis momentánea del "sentido común", que en la tarea de traducción puede llevar a desdibujar problemas conceptuales inherentes al texto mismo.

Este criterio, mantenido sistemáticamente en toda la obra, marca la ruptura con las traducciones que la precedieron, que, dando un tratamiento estilístico a algunos pasajes de difícil traducción, encubren auténticas lagunas conceptuales, si bien facilitan la lectura. En una clara opción, el traductor subordina la facilidad en la lectura al rigor conceptual, renunciando a la gracia de una traducción más amena pero más encubridora.

Creo que éste es un criterio particularmente útil en un momento en el que el psicoanálisis ha sufrido una suerte de simplificación vulgarizante, de la que son testigos algunas publicaciones de consumo masivo (y quizá no pocas de carácter científico). Pero, en tren de explicaciones, tampoco quiero con esto adherirme a una apología de la dificultad, a la moda de algunos epistemólogos vernáculos, pues no debe convertirse en una doctrina hermética lo que nunca pretendió ser más que una teoría científica.

En esta literalidad problemática que plantea Etcheverry podemos desglosar dos elementos, que son el respeto por el texto ("el texto de Freud y sólo el texto de Freud", será su consigna) y la búsqueda de algunas constantes en la expresión literal. Este es un aspecto central que conviene ser desarrollado.

Como señala el traductor, hay una característica muy curiosa de la escritura de Freud, que es una coherencia, ante todo verbal, desde los primeros trabajos hasta los últimos, que permitiría perseguir los destinos de cada vocablo. Esto permite leer en algunos textos iniciales (sobre todo los *Manuscritos* y las *Cartas a Fliess* y el *Proyecto de una psicología para neurólogos*) anticipaciones de conceptos que serán desarrollados muchos años después. Dice Etcheverry: "Es como si los términos —ellos mismos— llevaran adherida una sustancia significativa cuyo perfil conceptual se afinara a medida que Freud avanza en su proceso de experiencia e inteleción".

A renglón seguido, pone un ejemplo particularmente claro, relacionando un párrafo de la *Interpretación de los sueños* (1900) con una carta a Fliess del 6 de diciembre de 1896. En ésta Freud expone una concepción del aparato psíquico basada en una estratificación en la que, de tiempo en tiempo, el material preexistente de huellas mnémicas experimenta un reordenamiento según nuevas relaciones, una retranscripción, y cada estratificación posee una clase diversa de signos. En el capítulo VII de la *Interpretación de los sueños*, en que Freud retoma el problema de la conceptualización de un aparato psíquico, podemos leer: "el proceso onírico comprende entonces el camino de la regresión, (...) obedece a la atracción que sobre él ejercen grupos mnémicos que en parte existen sólo como investiduras visuales, no como traducción a los signos de los sistemas que vienen después". En todo el capítulo, en que culmina la elaboración metapsicológica del tema de los sueños, está presente el concepto de "traducciones" de un sistema a otro, sistemas caracterizados por diverso tipo de signos.

Esta identidad verbal es la que hace que el traductor presente literalmente la búsqueda de constantes, pues errar la traducción sería perder el hilo de conceptos que van tomando f... progresivamente en el aparato conceptual

freudiano. Su idea es que: "Freud se guía por ciertas intuiciones básicas que hallan expresión desde el comienzo de su labor conceptual; de ellas, algunas se consuman, alcanzan desarrollo riguroso más tarde; con otras no sucede lo mismo, son cabos de pensamiento no retomados".

Sería demasiado extenso presentar más ejemplos, que están ampliamente desarrollados en el volumen de presentación. Si es importante mostrar brevemente cómo ciertas diferencias en la traducción traen aparejadas diferencias en la lectura conceptual.

Etcheverry traduce "sepultamiento (untergang) del complejo de Edipo", mientras López Ballesteros traduce *untergang* por *final*, y Strachey lo hace por "dissolution" —en inglés. En *Más allá del principio del placer*, Freud menciona el *sepultamiento* del florecimiento temprano de la vida sexual infantil, y en el mismo contexto aparece la expresión alemana *zugrunde gehen* (irse a pique, al fundamento). Estos dos vocablos (sepultamiento e irse al fundamento) suelen aparecer apareados en los textos de Freud. Es evidente que la traducción de López Ballesteros omite una posible articulación conceptual, desviando una veta de significación que puede ser valiosa, aunque sea aún de connotación algo insegura. En otro lugar hemos esbozado, siguiendo esta línea, una hipótesis sobre la vigencia, en el fundamento del aparato psíquico, de determinados mecanismos primitivos (Mainieri y Maldavsky, "Actualidad Psicológica", Nº 51).

Esta es la idea central de lo que Etcheverry entiende como "literalidad problemática", que lo hace comprometerse a traducir los vocablos alemanes de manera uniforme, manteniendo en el texto constantes en las líneas de significación.

El respeto por los textos tiene aún otra vertiente. Sobre todo en algunos escritos, como aquellos sobre los sueños, una traducción demasiado "lógica" tiende a desdibujar la evidencia de ciertos mecanismos mentales ligados a las imágenes. Por ejemplo, en el célebre sueño de la inyección de Irma, que es uno de los sueños del mismo Freud, Etcheverry traduce: "... Después la boca se abre bien..." López Ballesteros dice: "... Por fin abre bien la boca...", introduciendo una retraducción lógica (obviamente es Irma quien abre bien la boca). Pero la imagen del sueño era que la boca se abría, y el relato transcribe las imágenes en palabras. Etcheverry compara esa "normalización" de las imágenes que hace el traductor anterior con la elaboración secundaria a la que, según Freud, luego del despertar es sometido el material del sueño por el pensamiento lógico.

Otro aspecto que ha tenido en cuenta el traductor en la inserción del texto del Freud en el horizonte contextual de la cultura clásica alemana, explicitando que los nexos entre texto y contexto se le fueron imponiendo en el curso del trabajo mismo, remitiéndolo a ciertos autores clásicos a partir del juego de literalidad y polisemia en el trabajo del texto. La idea de Etcheverry es que "esas tradiciones son constitutivas del discurso freudiano, donde son articuladas y proyectadas hacia otros objetos y una dimensión diversa". En esta perspectiva, se sitúa fuera del rastreo de antecedentes en sentido reduccionista, aclarando que de cualquier pensador se pueden rastrear los antecedentes, pero lo que importa es la síntesis lograda, las nuevas articulaciones de lo observado.

Por ejemplo, entroncando el tema de la relación entre ontogénesis y filogénesis, que Freud aborda en diversas ocasiones, con el pensamiento de Haecckel, encuentra en el prefijo alemán *Ur* la marca de la filogénesis, lo que le lleva a traducirlo por "primordial" (como un *urphantasten* = fantasía primordial). La opción se apoya en la antropología, que habla de "mitos primordiales" como referidos a los orígenes pero con vigencia sobre el acontecer actual. La cadena conceptual termina apoyándose en las ideas de Goethe sobre la cooperación entre fuerza centrípeta y centrífuga.

Asimismo, el nexo entre ontogénesis y filogénesis, en la *Historia de una neurosis infantil*, está dado por la fantasía, encargada de establecer el acuerdo entre lo vivenciado actual y los esquemas (schemata) filogenéticos. Esta noción de "esquema" es, ahora, la conexión con la filosofía clásica, pues Kant denomina así a las intuiciones de conceptos puros del conocimiento.

Hemos señalado ya la alteridad de esta nueva traducción de Freud, comentando brevemente las explicitaciones del propio traductor. Para captar la importancia de

la aparición de una nueva versión de Freud en castellano debemos ver su inserción en el panorama de la bibliografía de Freud accesible al lector de habla hispana. No es necesaria una reseña de las versiones castellanas de Freud existentes a la fecha, cosa que el propio Etcheverry hace en el volumen de presentación y puede encontrarse también en el fascículo inicial de la serie *Freud en español*, del Dr. Arnoldo Harrington, publicado en 1977. Mencionaré solamente a los traductores anteriores para hacer algunas reflexiones sobre las diferencias históricas en la lectura de Freud.

Pero antes, hay otro nombre que merece ser mencionado en primer término pese a no ser ni psicoanalista ni traductor de Freud, que nos permitiría tener más claro por qué hechos como el que comentamos trascienden los límites de una disciplina particular para articularse en el movimiento vivo de una cultura, enriqueciendo el tesoro de su lengua. La iniciativa de traducir a Freud por primera vez al castellano fue de José Ortega y Gasset, en el espíritu que animó la "Revista de Occidente", y comenzó a concretarse en 1922, en forma casi simultánea con la primera recopilación alemana, lo que hizo que los lectores de habla hispánica hayan sido los primeros en poder leer a Freud fuera de su idioma original.

El texto de esta primera traducción es el de Luis López Ballesteros. La única versión anterior que en este momento es accesible al lector en forma completa responde, en la mayoría de los trabajos, a este texto; los restantes fueron traducidos por Ramón Rey Ardú. Respecto a esta primera versión castellana, son particularmente elocuentes las palabras del propio Freud, fechadas en 1923:

"Sr. D. Luis López Ballesteros y de Torres:

Siendo yo un joven estudiante, el deseo de leer el inmortal Don Quijote me llevó a aprender, sin maestros, la bella lengua castellana. Gracias a esta afición juvenil puedo ahora, ya en edad avanzada, comprobar el acierto de su versión española de mis obras, cuyas lectura me produce siempre un vivo agrado por la correctísima interpretación de mi pensamiento y la elegancia del estilo. Me admira, sobre todo, cómo no siendo usted médico ni psiquiatra de profesión ha podido alcanzar tan absoluto y preciso dominio de una materia harto intrincada y a veces oscura".

El otro traductor de Freud al castellano es Ludovico Rosenthal, que cotejó su trabajo con J. Strachey (el traductor inglés) en busca de un mayor rigor y presenta algunas diferencias con López Ballesteros.

Estos párrafos tienen por finalidad abordar el problema de la justificación de una nueva traducción de la obra freudiana en bloque, ya que una nueva traducción supone una disconformidad con las anteriores. El lector no especializado puede experimentar una sensación de perplejidad, pues ¿cómo el propio Freud no ha manifestado su aprobación a la primera de las traducciones, afirmando, además, conocer la lengua castellana?

Sin embargo, la disconformidad existe en forma casi unánime entre los lectores de Freud. En síntesis, las críticas apuntan a la falta de rigor conceptual y de sistematicidad, lo que dificulta la interpretación de pasajes oscuros. Son, en cambio, versiones de agradable lectura, con todo el valor estético inherente a un correcto manejo de nuestra lengua y un profundo conocimiento del idioma original.

Y aquí rozamos la cuestión central. No se trata de que las traducciones anteriores sean malas, sino que el tiempo no pasa en vano y ahora se lee a Freud de otra manera, lo que implica que también se lo traduzca en una forma algo distinta. La obra de Etcheverry es hija de un momento histórico distinto, de otra etapa del desarrollo del pensamiento psicoanalítico, en que, por ejemplo, se trata de comprender no sólo qué dijo Freud, sino también qué líneas de pensamiento dejó inconclusas y cómo las hubiera continuado. El aparato conceptual freudiano de alguna manera trasciende al autor y adquiere una coherencia propia, una cierta autonomía que posibilita su enriquecimiento en la recurrencia a la empiria o en la pura articulación teórica.

En la medida que la elección de un criterio de traducción trae aparejada una elección estilística, esta versión presenta una redacción algo distinta, en cuanto la fluidez está subordinada a la literalidad. Hay otra ruptura en la traducción misma de algunos términos, que suponen para el lector la exigencia de algunos cambios en el vocabulario. Como ya ha sido señalado, es importante que todo este está

lector que absorberá esta nueva traducción, cosa que, quizá, haga el mismo traductor, que dirige la introducción "a quienes se propongan ahondar en el estudio de las obras de Freud". Podría ser, entonces, que esta versión resulte de más utilidad al estudioso que al estudiante de Freud, hipótesis que puede ser avalada por la diferencia en el desembolso monetario que requiere.

Si bien no es el objeto de este trabajo introducimos en lo que podría ser una teoría del traductor, creo necesario mencionar que aquí tocamos una problemática bastante compleja, que llega hasta los nexos entre la ciencia y la estética. Toda traducción navega, como entre Escila y Caribdis, en el dilema de la fidelidad al texto original y a los cánones estilísticos de la lengua a la que aquí es vertido; esto podría llegar a disociar en la obra final dos aspectos distintos: su valor estético como obra literaria y su valor operativo, como herramienta de trabajo. Pero caben muchas preguntas, por ejemplo, sobre la inalterabilidad de los cánones estilísticos y su independencia de las reglas de la investigación científica. Freud vincula el error lógico con el displacer intelectual, al servicio de la protección de reglas biológicas básicas, cosa que dejaría el camino abierto para conceptualizar algunas raíces estéticas arcaicas en el aparato psíquico. Al mismo Freud le hemos oído invocar a Cervantes, así como hoy oímos a psicoanalistas invocar a Borges; en fin; no se trata de dar respuestas sino de abrir preguntas.

Y como para cerrar esta escueta reflexión sobre el traductor (que también tiene mucho que ver con el quehacer psicoanalítico), se impone otra pregunta: ¿será entonces esta nueva versión de Freud más fiel, más verdadera, si presenta "el texto de Freud y nada más que el texto de Freud"? O, incluso, ¿es ésta la definitiva versión castellana de Freud? Aunque hay una transición en las dos formulaciones, ambas apuntan a lo mismo, pues la respuesta afirmativa puede llevarnos a una trampa epistemológica en la que texto y tarea del traductor sean elementos estáticos inmunes al paso del tiempo.

Que una traducción puede volverse obsoleta ya lo hemos comprobado. Lo que abordamos ahora es el problema de la verdad inherente al texto mismo y la relación entre texto y pensamiento. Es decir, si la verdad del pensamiento freudiano está claramente expresada en su texto original basta con saber alemán o disponer de una traducción literal, con lo que Etcheverry podría haber zanjado la cuestión.

Pero un texto estático es un texto muerto (lo nirvánico lleva siempre la marca de Tánatos) y el pensamiento sólo parcialmente se deja aprisionar en el texto, con lo cual la búsqueda del pensamiento original, verdadero, sólo puede pasar, para el psicoanalista, por el intento de rescatar un texto vivo.

Aquí termina la tarea del traductor y comienza la del psicoanalista. Toda traducción de Freud será, así, transaccional, verdad y mentira, conocimiento y desconocimiento, en cuanto la mediación del lenguaje transforma al texto mismo en un enigma a descifrar y todo intento de paralizar el sentido puede transformarse en un obstáculo epistemológico.

Pero si la idea de un texto abierto abre un panorama a distintas lecturas, surge el problema de su validación, pues es necesario distinguir una lectura posible, que sigue líneas significativas esbozadas en el texto, de una lectura forzada, que sigue esquemas referenciales impostados. Obviamente no es fácil dilucidar si la inserción de otro esquema referencial es válido o no, cuando algunos aportes de la lingüística han enriquecido el psicoanálisis, por ejemplo, y esto puede valer para otros modelos teóricos.

Creo que algunos parámetros de validación pueden ser determinadas claves del texto freudiano que tienen valor paradigmático en cuanto son puntos nodales de articulación conceptual y fuera de las cuales el pensamiento se deshilacha, porque llevan adherido un notable espesor significativo. El otro parámetro es el interlocutor constante de Freud: la experiencia clínica, cuya lectura atenta siempre permite la validación *ad absurdum*.

Si hoy ha surgido una nueva versión castellana de Freud y si ésta era necesaria, es ocioso responsabilizar a los anteriores traductores de las falencias que advertimos hoy y que constituyen la necesidad de una nueva versión; sería como culparlos por el paso del tiempo.

Borges dice que escribe para atenuar el paso del tiempo. Quizás el hombre, cuando renuncia a su Babel imaginaria, puede resolver el dilema de la futilidad de su obra. Quizás es necesario renunciar a la inmortalidad para vencer a la muerte.

Podemos abrir una pregunta más respecto a cómo será la próxima versión castellana de Freud, si aceptamos que no hay obras definitivas. Si aceptamos que es provisional todo. Si aceptamos también que las palabras no tienen dueño. "Y al fin de cuentas, mi último autólogo fidedigno será El: el Vicento". (León Felipe).

Eduardo González Lanuza: GUADERNOS DE BITAGORA (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 362 pág.)

por Jorge Masciángoli.

He aquí una obra que reconcilia con la necesidad, la afición o el mero hábito de la lectura.

Por lo pronto satisface las condiciones suficientes que se exigen de un texto: está construido literariamente, es la consecuencia de un impulso creador verdadero y, entre varias otras cualidades es, por añadidura, ameno y placentero. Para descubrir y apreciar sus excelencias hay que tener en cuenta que se trata, aparentemente, de un libro de los llamados "de viajes". Ya se verá por qué no lo es, aunque lo parezca.

Es forzoso reconocer que los libros de viajes no cuentan ya con el interés ni la predilección de la moda, que en un momento los valorizó como lectura casi imprescindible, a la par de las expresiones más solicitadas de la narrativa de ficción. Esto no cuenta ni contó nunca, por supuesto, para el lector inveterado de literatura, que no diferencia sus necesidades sino por la calidad de las obras y los autores que le interesan; pero atañe, sí, al consumidor regular de novedades, para el que un relato de viajes dejó de ofrecerle el atractivo documental y turístico que le proponía en tiempos no demasiado pretéritos. Desde que los lectores que hasta hace unos años los necesitaban para emprender itinerarios imaginativos a través de continentes, países, regiones y ciudades a las que no podía tener acceso personal han podido, poco a poco, conquistar su propia experiencia al respecto, las narraciones descriptivas o informativas sobre viajes han perdido su atractivo. El desarrollo creciente de los medios perfeccionados de comunicación, la organización inobjetable del turismo y todas las formas de las facilidades ofrecidas para el desplazamiento de los humanos, han tentado, impulsado y resuelto la mínima vocación viajera.

Por lo tanto, libros que se limitaban apenas a consignar la historia personal de un viajero y "contaban" o "describían" lo que hoy muchos pueden ver, conocer y vivir tan fácilmente, han perdido la vigencia de esa dimensión —hasta cierto punto consoladora— de hacer participar de un viaje a quien no podía hacerlo materialmente. De esta generalización se rescatan, claro, aquellas obras en las que la incidencia de una personalidad auténticamente autoral ha transformado un itinerario en una intensa experiencia existencial, y, en consecuencia, en un acto de creación. Y tales obras no son muchas. Pero entre ellas puede incluirse auspiciosamente y sin vacilar este texto de Eduardo González Lanuza.

Los itinerarios de que se valen estos viajes de *Cuaderno de Bitágora* —que se superponen temporalmente en la narración del autor, reiterado visitante de un mismo lugar en varias ocasiones— son, por supuesto, los ya más sabidos: España, Portugal, Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Italia, Grecia, Medio Oriente, sus ciudades, pueblos, comarcas, hábitos, historia y arte, etcétera. Todo este material, ineludible y casi tradicional-

mente folklórico en cualquier libro de viajes, importa en la medida en que sirve al autor para un propósito que no es meramente enumerativo, ni descriptivo, ni siquiera confesional de experiencias que, por muy personales, han podido en otros casos ostentar el —por cierto muy lícito— envanecimiento de privilegiados viajeros, sobre todo tratándose de "escritores viajeros", de quienes no todos están obligados a conocer y compartir muchos aspectos de su vida particular.

Y es en este punto en el que *Cuaderno de Bitágora* revela su afortunada diferenciación. Pues parece un libro de viajes, pero no lo es aunque el viaje sea el sustento de su inspiración. Porque para González Lanuza el viaje es el tema de su obra; y así lo insinúa en el epígrafe y en la divagación de muchas notas previas, de entre las cuales estas palabras son reveladoras: "Ver lo que nadie había visto, lo que nadie podrá dejar de ver luego de señalado por el Vidente: eso es aproximarse al Creador." Y más aún: "Viajar es cerciorarse de todo lo que tiene de comienzo cada punto final." Por eso, si una virtud debe destacarse en este texto, es la de la invención. Tanto para aquél que no transitó los itinerarios que se mencionan como para el que los conoce, la obra, más que reproducir una realidad, la crea. Y lugares, personas, hechos, anécdotas, reflexiones y comentarios, proyectados a mucha distancia de las referencias concretas que supone un material real, se transforman en elementos de ficción. De modo que cuando el autor escribe sobre un lugar existente, una obra histórica o artística cierta, un suceso que vivió verdaderamente en un espacio y un tiempo determinados, una persona de carne y hueso parece haberlos creado, de la misma manera que se crea la ficción narrativa de una novela.

¿De dónde procede esta dimensión diferenciada y original si no es, ante todo, de un definido y vigoroso talento creador, y después de una postura absolutamente individual y libre frente a la realidad, y además de una expresión literaria elaborada con naturalidad a través de una vibración lírica que involucra la sencillez del buen gusto, de la metáfora inteligente, de la imagen sensible, del color sutil, de la música interior más exquisita? Procede también de una condición de la poesía que mueve al autor a construir su texto con la primacía de la belleza, que revela al mismo tiempo la hondura transparente de verdades humanas universales.

González Lanuza nos cuenta, en fin, una historia de viajes, y es absolutamente su historia: para ella inventa desde una ciudad a la que llama Sevilla hasta la costumbre griega del "komboloi", desde la mitología cretense hasta la figura esculpida de Paulina Borghese realizada por un artista llamado Canova. . . No habría hecho otra cosa si se hubiera propuesto elaborar una novela; o, mejor dicho, fue en verdad lo que hizo: inventó la ficción de la realidad. Y de este privilegio sólo dispone quien ejercita su talento de creador.

Si en el transcurso de su itinerario un exaltado, aunque reverente lirismo, no da cabida a ninguna fisura dramática, si las ópticas objetivas y subjetivas se impregnan de una quizá demasiado uniforme dulzura, si en el transporte poético y literario la realidad creada se toma totalmente perfecta y se acerca peligrosamente a la misma visión turística que todo el tratamiento del libro se empeña precisamente en invalidar y superar, hay que atribuirlo a la actitud ética del autor, cuya adhesión al bien y a la belleza las transfiere a cuanto nombra y cuenta, cegándolo para advertir que, más allá de esa actitud personal, la realidad que lo ha inspirado en la invención de la propia ofrece aspectos que no son tan buenos ni tan bellos. Pero eso se advierte si el lector es de pronto consciente de haber estado también —cuando estuvo— en los lugares y con las gentes que, en este texto, parecen prescindir de todo condicionamiento social, económico, político, que revista cualquier tipo de implicación conflictiva. A la postre, el lirismo puede llegar a almbirarse un poco. Ello no alcanza, sin embargo, a vulnerar una obra muy bien construida, en la que el lenguaje constituye acaso, y no menos que ese candoroso asombro del descubrimiento del tema que lo torna en verdadera creación, su toque de gracia más conmovedor.

María Angélica Bosco: MUERTE EN LA COSTA DEL RIO (*Emecé, Buenos Aires, 216 pág.*)

por Jorge Masciángoli

El material temático y anecdótico de este libro presenta estos componentes medulares: un grupo de personas reunidas circunstancialmente en el lugar y el momento en que se comete un asesinato; una víctima cuya muerte puede ser imputada a algunas de esas personas; varias coartadas que involucran a diversos sospechosos; el móvil del crimen, escamoteado desde el principio y encubierto y distraído a través de algún otro, aparente e indefinido; la presencia de un investigador profesional —el comisario de Colonia del Sacramento, escenario del crimen— y la de uno aficionado y, a través de ambos, la simbología de dos posturas supuestamente distintas frente al asesinato: la del primero, referida a los hechos y pistas reales, la del segundo sustentada en la suposición y la intuición más que en los indicios concretos del suceso; una segunda e inesperada muerte (esta vez un suicidio) que se relaciona con la primera; y la sucesión de revelaciones parciales que destraman poco a poco el tejido de la incógnita, alusivas sobre todo a la índole de los personajes más que a los hechos ocurridos.

Es muy evidente que estos elementos han sido y siguen siendo comunes a una interminable serie de intrigas policíacas, ya sean noveladas, cinematográficas o televisivas, y que constituyen los componentes básicos y las condiciones mínimas de una trama de misterio. Algo similar a lo que sucede con el aceite, el agua, la sal, el azúcar, los huevos, la harina, que conforman el fundamento de la mayor parte de las recetas culinarias más tradicionales. Nos hallamos, por lo tanto, frente a un material esencialmente puro, directo y despojado de todo alambicamiento, a disposición de la inventiva, la imaginación, el talento y el propósito de un autor que haya contado con él para elaborar una narración atractiva y, ¿por qué no?, también profunda, o aguda, o densa, o con alguna trascendencia proyectada más allá del mero pasatiempo.

Sucede que en el punto alcanzado por la narrativa policial a través de exponentes ejemplares, es posible, lícito y casi obligatorio exigir que los trabajos de este género ostenten una calidad cada vez mayor. Y no es lo que ocurre, lamentablemente, en el caso de esta novela de María Angélica Bosco, pese a su evidente, respetuosa y casi devota adhesión a los elementos fundamentales que caracterizan a la literatura policial de todos los tiempos y de todas las procedencias. Pues tal adhesión constituye, a la vez, su mérito y su deficiencia. El mérito reside en haber preferido y seleccionado, para construir su novela, los ingredientes básicos de muchas intrigas policíacas, sin acudir a proposiciones sofisticadas; actitud osada que implica un desafío al riesgo siempre tentador de reelaborar lo clásico. La deficiencia se manifiesta en haberse resignado precisamente sólo a esos ingredientes, sin superar su condición primaria ni haber logrado —acaso por no habérselo propuesto— proyectar su trabajo hacia la perspectiva de una creación total.

Pero el mérito empalidece y la deficiencia se agrava, además, en el tratamiento mismo de esos componentes fundamentales. No son pocas las objeciones que pueden hacerse a varios aspectos del relato, tanto a los anecdóticos como a los psicológicos y literarios. Vale la pena enumerar algunas. Y ya que se trata de una novela policial, hacerlo con mayor minuciosidad.

Aunque al término de la primera parte de la impotente investigación realizada a causa del asesinato de Vilma Ugarte, el veredicto lo atribuye a un agresor de tránsito en el lugar, ni el punto de partida de dicha investigación ni su transcurso parecen otorgar demasiada gravitación a esta posibilidad. Es muy evidente que la autora ha querido orientar las probabilidades del crimen hacia el grupo de personas que se harán sospechosas de haberlo cometido, y que la hipótesis del asesino que ha huído del lugar después de su agresión hubiera complicado el recurso de anudar la intriga entre los personajes de ese grupo humano que le interesa destacar. Sólo así se hace posible que esas personas, ocupantes de los yates anclados en la bahía, cerca de la casa —o frente a ella— en la que se comete el asesinato, sean obli-

gadas a permanecer en el lugar casi en seguida de haberse descubierto el crimen. Este recurso los involucra de inmediato como sospechosos. Pero ¿no pueden serlo también los habitantes de la vecindad y, por extensión ante una incógnita criminal en su primera instancia, todos los residentes —permanentes o temporarios— en la ciudad? La intención ostensible es circunscribir el interés de la intriga a los ocupantes de los yates, puesto que ellos son los múltiples protagonistas de la novela. Por otra parte, a pesar de que la sospecha recaerá en muchas personas, sólo se detiene y encarcela a Severino, el novio de la empleada de servicio de la víctima. Sin embargo, es el único sospechoso que, en el momento del crimen, se halla a bastante distancia de la ciudad, y varios testigos dan fe de ello.

El comisario Smith, portador oficial y a ratos oficioso de la investigación, atribuye más importancia a la identidad del asesino que a los móviles del crimen, los cuales, en cambio, interesan muchísimo a Sebastián López, personaje que asume el relieve del investigador fortuito o aficionado. Si es plausible que Smith actúe como lo hace —por eso es, supuestamente, un personaje, o sea un carácter sin tutela autorial—, dada la dimensión que le otorga su creadora, su lucidez y su habilidad no deberían excluir la consideración de los móviles del delito, recurso trascendental en toda intriga policial de la realidad o de la ficción. Al mismo tiempo, y si bien es cierto que gran parte de las intrigas policíacas incluyen una cuota de presunción, de presentimiento y de intuición que, más aún que el análisis objetivo de hechos e indicios, es la que por lo general orienta definitivamente el esclarecimiento del delito, el relato de *Muerte en la costa del río* acude con exceso a este recurso del que también abusan las series policíacas televisivas. En tanto que los mejores exponentes del género novelado prescindían totalmente de él, pero aquí la mayoría de los personajes elaboran suposiciones y conjeturas. Si ya es objetable que una trama policial recurra a tales ingredientes, lo es más aún en este libro —y quizá por concordancia con su medio tono general —las intervenciones conjeturales (presentimientos, intuiciones, adivinaciones, etc.) carezcan de intensidad suficiente para crear una atmósfera inquietante; pero, a la vez, introducen elementos cuya credibilidad resulta insatisfactoria para orientar válidamente la investigación.

Y hay muchas otras convenciones que los dos hermanos Dagnino se acerquen arbitrariamente a Bettina para confiarse a ella; que Carlitos la busque también y la siga hasta la estancia en la que la mediación de la mujer le hará conseguir un trabajo; que otra nueva coincidencia haga que todos los vinculados con el crimen, al ser convocados otra vez a Colonia, se reúnan en el ferry que los traslada a través del río; que los personajes vayan callando y revelando sucesivamente hechos y detalles carentes de justificaciones sólidas; que la carta de Prometeo de Carlo esté dirigida a Gonzalo Quiroga (pudo tener cualquier otro destinatario); que el hallazgo de una peluca negra en las aguas del río sea relacionada de inmediato con el crimen, etcétera.

La misma condescendencia reticente que caracteriza la actitud de algunos personajes —cuyo tratamiento no trasciende una hondura apenas epidérmica—, es la que se adecua a la lectura de este texto. Hay condescendencia reticente en Avelina hacia Vilma, en Vilma hacia el entorno social de la ciudad, en Bettina hacia su marido, en Gonzalo hacia Luciana. Y los dos únicos personajes que no acatan la condescendencia son Verónica (justificada por la locura y la tragedia de su madre) y Carlitos (huérfano, adoptado por un sacerdote), precisamente los dos que tienen de común la orfandad, el desamparo y cierta marginación social. Ambos optan curiosamente por alguna forma de delito.

Los ejemplos anteriores invalidan la verosimilitud convincente de una intriga que se atenia, además, a través de diálogos amenos, diestros y bien estructurados, pero en los que predomina, antes que el interés referido a la anecdótica, una superficial condición de "sociabilidad" de medio pelo la cual, si intentó profundizar psicológicamente en los personajes, no lo logra. Es inevitable añadir que, atribuibles a la autora o a la edición, elementales y serias arbitrariedades de puntuación atentan contra el propósito de definir un estilo. De ahí que el texto no tolere una lectura exigente

y sólo admita, en razón de la intencionalidad profesional de su autora que evidencia ejercitar con soltura la aptitud para seleccionar y consignar por escrito los elementos de una novela, una condescendencia reticente. Y no son justamente la condescendencia ni la reticencia las actitudes que una obra debe proponer al lector. Si el entretenimiento intrínseco es lícito —y lo es, pero muy dosificado, para no convertirse en letargo, ni distracción o parálisis—, este libro lo proporciona. Pero también, no obstante, a medias. Pues ya que una intriga policial no aspira a trascendencias satíricas, ni metafísicas, ni sociales ni humorísticas, lo mínimo que puede exigirse es que su mecanismo esté ajustado y funcione a la perfección. El de Muerte en la costa del río no satisface esta exigencia y, por lo tanto, tampoco la de entretener con absoluta validez.

Rodolfo Bracelli: DON BORGES, SAQUE SU CUCHILLO PORQUE HE VENIDO A MATARLO.

por Carlos Polcman

Varias y diversas reflexiones suscita la lectura de este libro. La primera es la gran importancia de Borges en nuestro horizonte cultural. Solamente una personalidad que haya adquirido su estado público, es capaz de suscitar una obra como ésta. En la que el tema no son las creaciones del escritor, ni su persona, sino las opiniones vertidas en los múltiples personajes a los que accede. Ya es bastante índice del fenómeno Borges la reiteración de tales reportajes en diarios y revistas de consumo masivo. Pero el índice se potencia cuando a ellos se le dedica un libro entero.

El germen está en una idea del mismo autor de *Ficciones*: la existencia de dos Borges. El que camina por Buenos Aires y el que trama su literatura. A esos dos, Bracelli agrega el descubrimiento de un tercer Borges: el que habla en los reportajes "como un bárbaro, como un bárbaro inteligente y ciertamente muy entretenido. Para colmo entretenido" (p.28). Claro está que ni Borges ni Bracelli hablan con mucho rigor, ya que los dos o tres Borges no dejan de ser juegos literarios. Porque la verdad es que Borges, como toda persona, es uno y nada más que uno. Con diversos aspectos, pero que todos tienen una misma e idéntica raíz. Y la verdadera clave para entender a ese tercer Borges, está solamente en el primero y segundo.

La estructura y composición del libro no deja de ser original. Sin duda se trata de un ensayo, pero que convive, y de manera no incómoda, con ciertas formas de la narrativa. Tanto el relato que enmarca, las conversaciones con Borges; como lo enmarcado: algunos cuentos de cuchilleros. El fin declarado del libro es destruir a este tercer Borges para salvar a los otros dos. Sería así una especie de homicidio parcial. En último término, más allá del cuchillo real del capítulo veintiseis, éste es el cuchillo que esgrime el ensayista frente a don Borges. Con resultados que dudamos mucho han de ser efectivos en cuanto a los propósitos perseguidos.

Además del placer que pueda proporcionar su lectura como cualquier obra de ficción bien escrita, y ésta lo está sin duda, ¿tiene algún valor para la bibliografía borgiana? Es decir, ¿sirve para conocer y comprender mejor la obra de nuestro mejor escritor? Aunque a primera vista puede darse una contestación negativa, creemos que sí. Porque si bien es cierto que no trata acerca de los textos de Borges, nos da elementos para conocer mejor al hombre. Al hombre, creador de esos textos. Y el conocimiento del autor, quéranlo o no ciertas corrientes críticas, es un elemento más para el mejor acceso a esa obra. A la labor inteligente del estudioso corresponde extraer los datos que sirvan para iluminar la lírica y narrativa del casi eterno candidato al premio Nobel.

Bracelli nos cuenta cómo descubrió el tercer Borges; dónde nació; de qué forma don Jorge Luis lo niega; cuáles son sus diversas causas; las maneras de su crecimiento. Ciertamente que resulta interesante ver juntos, y es otro valor del libro, los diversos juicios de Borges, acerca de muchísimos temas. Ramillete que fácilmente provoca en cada lector la pregunta acerca de la propia opinión sobre estas opiniones del maestro. Nosotros damos la nuestra. Y es que no todas son tan

"zonceras", o "muestras de ignorancia", o "crueldades"; según las diversas denominaciones que le da Bracelli. Algo de eso hay en más de un caso; pero en otros, Borges dice verdades que no todo el mundo se atreve a decir. Tal vez sean verdades a medias, verdades a las que les faltan matices y precisiones, pero verdades al fin y al cabo.

Estos juicios, restallantes, escandalosos deben ser entendidos desde la totalidad del autor de *El Aleph*. Que con sus ochenta años cumplidos aún no ha perdido el espíritu del muchacho vanguardista de los años veinte. Que sigue queriendo llamar la atención y acudir a las mentalidades mediocres y pacatas. Por eso sale a decir sus "disparates", a esa especie de valle grande que es el periodismo. Para después esperar sonriente y divertido el efecto de sus declaraciones. Borges no es ni un sociólogo, ni un político, ni un tratadista. Es un poeta; un hombre tocado con la gracia de crear belleza por medio de la palabra. De jugar gozosamente con la imaginación y el verbo. Y cuando habla, y sabe que todos lo escuchamos, lo que hace es un pequeño poema; una obra de arte del lenguaje. Más allá de las coherencias y las contradicciones. Ese es el gran valor de Borges. El que ha hecho que se convierta en una especie de institución nacional; aún para los que no lo han leído. Por eso, más allá de sus opiniones sobre los negros o García Lorca, es que su nombre quedará para siempre en el historial de nuestras letras.

J.G. Ballard: CRASH (*Minotauro, Barcelona, 230 pág.*)

por Jorge A. Sánchez.

"Entre los temas que la novela tradicional ha descuidado, los más importantes son sin duda la dinámica de las sociedades humanas (la novela tradicional tiende a presentarnos como estáticas) y el puesto del hombre en el universo. Aún ingenua o crudamente, la ciencia ficción intenta al menos poner un marco filosófico o metafísico a los acontecimientos más importantes de nuestras vidas y nuestras conciencias."

Este fragmento pertenece al prólogo del libro, escrito por Ballard para la edición francesa de la obra. Es como si franceses y españoles quisieran disculparse por anticipado por la publicación de libro semejante, ya que el ensayo crítico —no digamos ya prólogo— era más apropiado para una revista literaria, o quizá para una nota preliminar.

No sabemos si esta obra tiene un marco filosófico o metafísico, pues tampoco sabemos si es válido considerarla ciencia-ficción. Es, como dice Ballard, "una metáfora extrema para situación extrema, un conjunto de medidas desesperadas a los que sólo se recurrirá en caso de emergencia (...) una novela apocalíptica de hoy que continúa una serie iniciada por otros libros míos..."

La tesis es interesante, pero ¿hasta qué punto es válido este muestrario de perversiones y hechos desagradables que el autor vuelca sobre el lector? ¿Es posible que la belleza resida en algo aparentemente feo? Quizás en esta época de la moda *punk* en que películas estéticamente perfectas en su descripción de lo desagradables —como *El Tambor*— ganan los Oscars, este libro precursor (es de 1973) pueda ser considerado bello.

Esta metáfora sobre el placer del choque de autos, esta "boda de pesadilla entre la tecnología y el sexo", representa quizás el grito agónico de un romántico no resignado a la deshumanización tecnológica.

Vaughan, el personaje eje, es el polo de atracción para Ballard (el personaje, no el autor) y todos los que lo rodean: su esposa Catherine, la doctora Remington y la inválida Gabbie. Vaughan todavía está vivo, todavía siente, aún cuando lo haga con su costado patológico. Es como si la condición extrema, el horror, hubiera despertado su fibra más íntima.

Lo mismo sucede con Ballard: su accidente con la doctora Remington, es como un estilizado a su instinto, un instinto perverso sumergido entre carrocerías, plásticos y cromados. "Durante mis primeras horas en el hospital de Ashford lo único que flotó en mi mente fue la imagen de nosotros dos atrapados cara a cara en esos autos, y entre ella y yo el cuerpo del marido agonizante, tendido en el capot de mi coche." Así comienza una relación amorosa entre ambos, como si hubieran resultado de sus vidas

vacías, así descubre a Vaughan, ex médico de fama, que como un ángel diabólico revolotea alrededor de los accidentes tomando instantáneas, con las que luego arma horribles collages sangrientos. Vaughan es el maestro, Ballard el discípulo que debe ser iniciado. "Descubrí a través de Vaughan el auténtico significado de un choque de autos, el golpe seco y breve como un latigazo y los vuelcos, y el éxtasis de los impactos frontales (...) Vaughan me reveló poco a poco sus obsesiones, en relación con el misterioso erotismo de las heridas: la lógica perversa de los paneles de instrumentos empapados en sangre, de los cinturones de seguridad sucios de excrementos, los paraesoles revestidos de tejido cerebral." Vaughan lo empuja hacia Catherine, otra víctima y adalid del choque, inválida y mutilada luego del accidente, nueva estrella de la liberación. "Esta joven simpática, de plácidos sueños sexuales, había renacido en los desgarrados contornos del coche sport aplastado (...) El cuerpo mutilado del coche sport la había convertido en una criatura de sexualidad irrefrenada y perversa; los tabiques retorcidos y el chorro de líquido refrigerante habían desatado las desviaciones latentes."

Vaughan —sucio y perverso— obra como un catalizador, actuando sobre su entorno por sola gravitación de su presencia. "... despertaba en mí una cierta homosexualidad latente sólo cuando nos encontrábamos en la cabina de un auto o recorríamos juntos la autopista." Así llegamos al otro elemento sintetizador: el auto y la autopista, símbolos de la tecnología, del hombre-máquina. En él ocurre todo: el primer accidente de Ballard, las reuniones amorosas con la doctora Remington, las aventuras con Vaughan, sus experiencias con Catherine, y por último, el acto homosexual con Vaughan, una de las descripciones más sutilmente desagradables de toda la literatura contemporánea, sólo equiparables a algunos momentos de la prosa de William Burroughs.

Ballard trabaja con la misma meticulosidad con que el cirujano hunde el escalpelo en la carne descompuesta buscando el origen de la vida: una desagradable escenaplena de belleza. "Este charco de vómito, con coágulos de sangre que parecían rubies líquidos, tan viscoso y discreto como todas las secreciones de Catherine, aún sintetiza para mí la esencia del delirio crótico del choque de autos, más excitante que las mucosidades rectales o vaginales de mi mujer, tan refinado como el excremento de una reina de las hadas, o las gotas minúsculas que se le forman a Catherine alrededor de los lentes de contacto. En este charco mágico, esta extraña descarga de fluido, brotada de su garganta como de una urna enigmática y remota, vi mi propio reflejo, un espejo de sangre, semen y vómitos destilado por una boca..."

Me he detenido con langueta en esta imagen porque representa todo lo que Ballard quiso hacer con el libro: planteamos una belleza difícil, aterradora. Pero, ¿cómo asimilárla sin huir?

Vaughan es el último romántico, tan romántico que aún ansía morir de amor. Sí, morir de amor en ese universo deshumanizado en que vive. Así elige con cuidado moroso estrellarse contra el coche de Elisabeth Taylor, en una brutal boda de sangre. Falla en su cometido, no logra alcanzar el coche de la estrella y muere. A ese camino del que no se regresa lo seguirá Ballard, comprendiendo que ya todo está perdido. "Supe entonces que yo ya estaba preparando los materiales de mi propia muerte automovilística."

¿Es esto ciencia-ficción? Sí y no, si bien posee "un repertorio de imágenes e ideas adecuadas para tratar el presente", también es cierto que no veo en este libro un verdadero mensaje "admititorio", tal como pregonaba el prólogo. Más bien creo en una típica explosión del inconsciente, más visceral que intelectual, de un gran escritor.

James Graham Ballard nació en Shangai, de padres ingleses, en 1930. Sus primeros relatos aparecieron en antologías del género alrededor de 1956, y desde el primer momento se notó su interés en el aspecto psicológico de la trama, "paisajes interiores" (*inner landscape*), como bien los denominó. Sus historias están ubicadas en mundos cercanos y decadentes, con caracteres apocalípticos. En *El viento de la nada* (1962) describe un planeta destruido por los vientos; en *El mundo sumergido* (1962), son las aguas las destructoras; en *La sequía* la falta de ella; en *El mundo de cristal* la lenta fosilización de todo lo viviente.

"You and Me and the Continuum" (1966) inaugura una serie de relatos a los que denominará "novelas condensadas", comenzando a explotar los factores modernos de alienación: los medios de comunicación, la publicidad, la guerra, que luego reunirá en un volumen: *La exhibición de atrocidad*. Título sugestivo que determina el contenido de casi todas esas historias, temática que luego explotaría en *Crash*. En la actualidad ha retornado a los relatos cortos, volviendo a la vertiente del horror psico-

lógico que tan justa fama le dieron en sus comienzos. Es considerado —junto a Philip K. Dick y Ursula K. Le Guin— el más importante de los escritores del género, pero sin duda uno de los más brillantes y talentosos escritores contemporáneos en cualquier orden.

Resumen: un libro aterrador, muchas veces desagradable, casi nauseante, pero escrito con una prosa de primer nivel. Sigo prefiriendo sus relatos a sus novelas, especialmente los integrados en *Playa terminal*. La traducción de Francisco Abeleda es magnífica, no ahorrándonos ninguno de los horrores del original. Como casi todas las ediciones de Minoituro la tapa se destaca por una cuidada y artesanal sobriedad.

Vladimir Nabokov: DETALLES DE UN CREPUSCULO (*Sudamericana, Buenos Aires, 200 pág.*)

por Jorge A. Sánchez.

Trato de recordar los detalles del libro que he leído no hace tanto y casi me es imposible hacerlo. Sólo recuerdo algunos momentos de la trama, pero aún retengo una sensación de placer. Nabokov es sin duda uno de esos escritores que valen más por su estilo, por la atmósfera, que por la profundidad de lo que escriben. Es la antipoda de Dostoevski, por ejemplo, pero pertenece por derecho propio a ese triángulo de exquisitos prosistas bilingües cuyos otros dos vértices son J.L. Borges y Samuel Beckett. Y sin duda ha creado escuela: Robbe-Grillet, John Updike y Anthony Burgess no serían lo que son sin la presencia del maestro. Por otro lado, Nabokov sólo conoce parangón en Joseph Conrad en cuanto a su habilidad para expresarse en un idioma (el inglés, accidentalmente el francés) que no le es propio.

Frecuentemente criticado por escribir en un lenguaje llamado "nabokonés", se ha buido de estas opiniones haciendo destacar los pocos conocimientos de su propia lengua que poseían estos "estudiosos". Es un innovador, un descubridor de muchas sutilezas del inglés que habían quedado olvidadas o bien ahora reinventadas por este hacedor de filigranas, este artesano de los adjetivos, de las alteraciones, de los juegos de palabras, del artificio, en suma.

Alguna vez dijo: "Lo mejor de la biografía de un escritor no es el relato de sus aventuras sino la historia de su estilo". Y es allí quizá donde debe ubicarse a este talento nacido en San Petersburgo en 1899 y muerto en Montreux en 1977.

Accede a una rápida y desafortunada fama con su novela *Lolita*, y aún más con el estreno de la película homónima. Esta visión de escritor erótico (lo es por cierto) y el escándalo contribuyeron a distorsionar su imagen de gran creador. Antisoviético por sentimentalismo, escribe sátiras contra el régimen comunista, pero al mismo tiempo deja entrever el mundillo de rencores y miserias de los emigrados rusos. Sus novelas son desparejas, llenas de momentos en el mejor de los casos intrascendentes —por momentos parece Stefan Zweig revivido—, pero llenas también de belleza, de ironía, de talento. Así, recargado, lleno de barroquismo, a veces empalagoso, es un perfecto exponente de lo mejor de la literatura del siglo XX.

Sus obras más destacadas son: *Rey, dama valez* (Caralt, 1972), *Desesperación* (Fausto, 1978), *Invitado a una decapitación* (Sur, 1960), todas del período ruso, y *La verdadera vida de Sebastian Knight* (Sur, 1959), *Lolita* (Sur, 1959), *Pálido fuego* (Sudamericana, 1974), todas del período inglés. De los dos volúmenes de relatos citaremos *Mademoiselle O* (Sur, 1963), *Una belleza rusa* (Argos Vergara, 1978) y el volumen que aquí nos ocupa.

Si tuviera que elegir un título me inclinaría por *Pálido fuego*, quizás argumentalmente inferior a otros, pero perfecto en su juego literario, en la mistificación, en el relato indirecto. Bien traducido por Aurora Bernardes, si bien tengo algunos reparos por la versión del poema que da título, que rescata ese aire zumbón y casi irreproducible que produce su lectura en inglés. Es muy difícil reconstruir —casi imposible decir— los juegos de palabras y las alteraciones de Nabokov. Tomas Lokrantz encontró 157 en las 150 primeras páginas de *Sebastian Knight*, sin contar las 194 de *Bend Sinister*, las 309 de *Lolita* y las 404 de *Ada*. Veamos el impecable principio de *Lolita*: "Lolita, light of my life, fire of my loins, my sin, my soul". Toda la musicalidad

desaparece en la versión castellana: "Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía". Su búsqueda de efectos lo lleva a resucitar una vieja palabra, *nymphet*, (en *Lolita*) cambiándole el sentido original, o *stílicide* (goteo de agua) que no se usaba desde Thomas Hardy (en *Pálido fuego*)*

Detalles de un crepúsculo es un conjunto de relatos escritos originalmente en ruso, traducidos al inglés por Dimitri Nabokov (el hijo de Vladimir) y el propio autor. Fueron escritos en un período de once años (1924-1935), lejos de su época de madurez, pero sin duda anunciadores del gran estilista posterior.

Son relatos melancólicos, grises, llenos de ironía, de sensaciones casi tactiles, de olores, de climas, de reflejos. Todo ese mundo de extrañamiento, del desajuste con el mundo que lo rodea, que sufre el exiliado, un extraño entre extraños. El relato *La reunión*, con el triste encuentro de Lev (el exiliado) y Serafim (el hermano, un prospero funcionario ruso) es perfecto. El único nexo de unión con su pasado común es el nombre de un pequinés que ninguno de ambos recuerda. "En algún punto de su memoria hubo un asomo de actividad, como si algo diminuto hubiese despertado y se desprecera. La palabra permanecía invisible, pero su sombra aparecía sigilosamente, como si surgiera de un rincón y Lev sintió deseos de pisarla para impedir que se retirase y desapareciera otra vez."

Todo su talento para construir una historia con hechos banales aparece en *Guía de Berlín*, una serie de viñetas de la ciudad, terminadas magistralmente con la imagen del niño que contempla la taberna donde conversan los dos amigos. "Podrán sucederle muchas cosas en la vida, pero siempre recordará la imagen que veía a diario, durante su infancia desde el cuartito donde le daban la sopa (...) —No alcanzo a comprender qué ves aquí —dice mi amigo, volviendo a mirarme. ¡Qué vuelvo? ¿Cómo demostrarle a mi amigo que acabo de tener la visión fugaz de los recuerdos futuros de otro?"

Los cuentos más importantes del volumen son *Un mal día* y *La campanilla*. En el primero un chico, Peter —el autor se apresura a informarnos que el personaje no es autobiográfico, si bien lo es el ambiente—, sufre las consecuencias de su fragilidad y timidez entre otros chicos durante una fiesta. Es un compendio de actitudes y sensaciones, todas angustiosas, que además de transmitir una visión desolada de la niñez "feliz", también es un poco el símbolo de este exiliado fino y delicado que debe vivir de trabajos poco acordes con su sensibilidad, obligado a soportar gente mediocre y prepotente. *La campanilla* es un relato terrible sobre una madre cincuentona que espera a su amante y recibe la visita inesperada de su hijo: "¡Y por qué tuviste que llegar en este preciso momento... esta noche!"

Sin embargo, el relato que tipifica todo este período de la vida de Nabokov es *Carta que nunca llegó a Rusia*, que finaliza así: "Todo pasará, pero mi felicidad, querida, mi felicidad quedará en el reflejo húmedo del farol de la calle, en la curva cautelosa de los escalones de piedra que bajan hasta las aguas negras del canal, en las sonrisas de la pareja que baila, en todo aquello con que Dios rodea tan generosamente la soledad humana."

La belleza de este volumen podría describirse con una metáfora: la de la rosa silvestre que se deshoja antes de habernos transmitido su aroma.

Resumen: Un libro de relatos perfectos, bellos y olvidables, que sin embargo precifiguran al mejor Nabokov. Quizá más un libro para escritores que para público común. La traducción es todo lo buena que puede ser, si bien no rescata —¡oh, imposibles!— el artificio de la prosa de Nabokov. La tapa es correcta, quizá demasiado evidente, afeada por una horrible faja verde, detalle que caracteriza a toda esta colección de Sudamericana.

Graham Greene: EL FACTOR HUMANO. (Emecé, Buenos Aires, 300 págs.)

por Jorge A. Sánchez.

Si bien la mayoría de las novelas de Greene tienen un aire profano, toda su obra está imbuida de una profunda religiosidad. Muchas de ellas se leen como simples relatos de suspenso, pero en todas se vislumbra la presencia del mal y del pecado. Parecería como si este hombre, convertido al catolicismo en 1927, estuviera obsesionado por la presencia de Satán, a cuyo conjuro todo se subordinaba, aún Dios, crucificado y muerto. Como tantos otros creadores, tanto en la literatura (Malraux, Julian Green) o el cine (Igor Bergman, Francis Ford Coppola), el autor exterioriza su desesperación ante "el silencio de Dios". Dios ha muerto y sólo nos queda la esperanza del amor (*caritas*) como último eslabón que nos une a la creación.

El mismo Green ha reconocido que sus obras pueden dividirse en dos: las importantes, de tesis, y los simples "divertimientos". Sin embargo, es muy difícil establecer una separación argumental directa entre *El revés de la trama*, quizá su obra más famosa, y *El factor humano*, un neto "divertimiento". Es cierto que Green nunca fue lo que podríamos definir como un escritor de "primera fila", pero en sus obras importantes alcanza ese segundo lugar —no poco trascendente— de los grandes.

Las dos obras mencionadas tienen mucho en común: Scobie y Castle adolecen de falta de esperanza, ambos han pecado, pues carecían de *compasión* ante el mundo, a su medida sufren de infantilismo, son inadaptados. "Si conociera la verdad —pensó Scobie—, ¿no se vería uno obligado a compadecer incluso a los planetas? Si se llegara al revés de la trama, como suele decirse..." El oficial de policía de Sierra Leona es al mismo tiempo un partidario del orden, un ángel de *compasión* y un rebelde contra Dios: En *El misterio del crimen*, otro "divertimiento", sucede lo mismo: Arthur siente que la *compasión* es una enfermedad que es necesario curar suprimiendo la causa. Como Scobie, como Castle, siente que el diablo se aprovecha de nuestros mejores sentimientos, desviándonos de nuestros fines, insinuándonos que nada vale la pena, impidiéndonos detener en la *caridad* que nos permitiría amarnos en Dios, amañar al mundo.

Todos sus historias son historias de seres humanos, oscilando entre la salvación y la condena, destinados a penar en busca de la fe perdida, aquella que llenaría nuestra vida de significado. Es ese "factor humano" lo que desencadena la trama de su última novela. Una fuga de seguridad en una oficina del servicio británico de inteligencia demostrará el universo de Castle, un rutinario agente a un paso del retiro. El ambiente cotidiano de los *pubs* y clubs londinenses se transforma en los escaques de un juego siniestro. Todo parecería indicar que no existe la "causa", el bien tangible: los enemigos son tan aborrecibles como los propios compañeros de servicio. Sin embargo, es Castle, este hombre casi mediocre, el culpable de todo, el traidor, es el *traidor*. Al fin de la historia, ya en Rusia, el agente soviético Iván le proporciona una marmaca. Castle le muestra una instantánea de su esposa e hijo —ambos negros— que había escondido en un zapato. La mujer reacciona con desconfianza pues "Castle había roto su sentido del orden".

Para Castle el problema de fondo es satánico, es un testigo de la falta de fe. No es católico, pero cuando necesita confesar un pecado recurre a la iglesia. El sacerdote de turno no lo atiende y lo envía a ver a un médico. "Era un final absurdo para un acto, pensó, ¿cómo pudo esperar que el hombre comprendiese, aunque le hubiera permitido hablar? La historia que tenía que contar era demasiado larga y había comenzado muchos años atrás, en un país remoto..."

Esta larga historia tiene que ver con África y con su mujer Sarah, una negra bantú, y de cómo tuvo que aceptar colaborar con agentes rusos para que la ayudaran a escapar de Sudáfrica, pero por sobre todo tiene que ver con otra historia, una historia muy larga, que comenzó en Galilea y terminó en la cruz.

En realidad Castle ha pecado, ha cedido ante el amor traicionando a los suyos. "... Maurice —dijo la madre (sólo ella y Sarah lo llaman así)— es un traidor a su patria. — ¡Oh, su patria! — dijo Sarah, desesperada por la facilidad con que los tópicos llegan a componer un juicio—. El me dijo una vez que su patria era yo... y Sam" (el hijo).

Siempre hay una primera falta, y a éstas siempre siguen otras: información "sin importancia" que debe transmitir a través de un agente que se escuda en una liberación de culpa. Así, la historia comienza poco a poco y termina con la muerte de un inocente, Davis, la víctima propietaria, el cordero. Son las circunstancias lo que lo empujan a

transgredir esa delgada línea que separa lo bueno de lo malo. En una frase de *La guerra y la paz*, de Tolstoi —libro con el que transmite los mensajes en clave, símbolo de esa lucha interna— se lee: "Un paso más allá de esa línea fronteriza, que recuerda a la que divide a los vivos de los muertos, residen la incertidumbre, el sufrimiento y la muerte. Y, ¿qué hay más allá? ¿Quién? Allí, más allá de aquel campo, de aquel árbol..." La respuesta la encontramos en otro libro, un viejo libro de poemas de su niñez: "En la niñez hay versos, pensó, que modelan la vida más que la Sagrada Escritura."

*En las fronteras, un pecado sin perdón
quiebra las ramas y se arrastra,
pasa la brecha del muro del jardín.
Bajamos por las márgenes del río."*

El sufrimiento comienza al traspasar los límites del "jardín", por una falta casi sin importancia, que sin embargo... "Varias veces había abierto el libro —*La guerra y la paz*— al azar, en busca de una *sortes Virgilianae*, antes de escoger las oraciones en que se basaría su código. Tu dices: no soy libre. Pero he levantado mi mano y la he dejado caer."

Las mujeres como Sarah representan a los "ángeles de misericordia", tal como Anna Hille en *El misterio del miedo*. El amor de Sarah por su hijo —amor-caridad— desborda su amor por Castle: elige el camino del sacrificio, elige no seguir a su marido. Es el mismo gesto de la otra Sarah, la de *El fin de la aventura*, cuando besa las cicatrices de Richard, el racionalista militante.

Castle no tiene esperanza, obra como si la dicha de los otros dependiera de él, luego comete pecado de soberbia. Nadie sino Dios puede dar la dicha, pues para haberlo es necesario poseer la *esperanza*, la esperanza de seguir creyendo a pesar de las catástrofes aparentes. Castle es un delirado pues ignora la *caridad teológica*.

Presumir el salvamento divino en el último momento es un acto evidentemente prohibido para el cristianismo, sin embargo en las obras de Green siempre existe un piadoso *Deus ex machina* que convence poco. En realidad sólo convence a la mente racionalista del autor, desde el punto de vista del lector es un *Happy end*, sea éste dramático o no.

El fin de la novela es sumamente explícito al respecto: "—Maurice —dice Sarah—, Maurice, por favor, no pierdas la esperanza."

Y así Green construye otra piadosa parábola sobre el bien y el mal, el orgullo del pecado y la expiación final, aún cuanto ésta esté bañada por el consuelo de la *esperanza*.

Resumen: una obra entretenida, lejos de las bondades del mejor Green, pero que se lee con agrado. La edición está plagada de errores tipográficos que la afean (Davis es llamado David en la contratapa, por ejemplo) y la tapa es una de las más inexpressivas de la última producción de Emecé. La traducción de Iris Menéndez y Enrique Sordo es rutinaria y hace añorar las magníficas versiones de Sur.

BIBLIOSÍNTESIS

por F.H.

Liliana Heer: DEJARSE LLEVAR (*Corregidor, Buenos Aires, 96 pág.*)

En contra de lo habitual, el texto de la contratapa de este libro no es mera publicidad sino buena crítica, por lo que vale la pena reproducirlo en toda su extensión. Está firmado por Jaime Rest y dice: "Un estilo gris y el empleo de una jerga casi burocrática acompañan, en estos cuentos de Liliana Heer, una imagen opaca del mundo en que la crueldad de personajes minúsculos sólo sirve para engendrar el sufrimiento de seres ya definitivamente marginados y sin esperanza. En este laberinto de episodios que pueden ser juzgados casi intrascendentes asoma una de las formas del infierno, acaso una de las más terribles y cotidianas. Hombres y mujeres que han renunciado hasta la osadía de un sufrimiento pleno de esplendor y gloria padecen en un ámbito que tiene el sabor acre de un humor que los ha hecho ridículos por falta de grandezza. De tal forma la comedia adquiere un tono penumbroso y nos propone un desfile de personajes que una condenación que comunica al castigo eterno la penitencia del hielo y no la del fuego. Un puñado de textos que en forma homogénea y sin fisuras y con uniforme excelencia se demora en el descubrimiento de una dimensión que habitualmente nos permitimos omitir y desatender a causa de su ingrata carga de desilusión. La corrosiva visión de un círculo en que los penitentes conservarán mañana el vacío que ya hoy los está despojando de todo sentido".

Dejarse llevar es el primer libro de la autora. Quienes se empeñan en perseguir un significado unívoco en cada escena de una película surrealista o insisten en averiguar qué representa una pintura abstracta, sería mejor que se abstuvieran de él. Supone un tipo de literatura basado en el ciframiento y la fragmentación del sentido y que, como buena parte de lo escrito por Joyce, Beckett o Gombrowicz, no es en la razón y la lógica donde establece sus vías de acceso. Los catorce cuentos proponen un cuestionamiento de lo real y sugieren lo ilusorio de todo orden en un mundo signado por la precariedad y el absurdo. En un discurso obsesivamente pautado por claves, no conviene desatender la implicada en el epígrafe, un verso japonés anónimo: "nada en la voz de la cigarra indica cuán pronto ha de morir". Lejos de esa envidiable prescindencia, la autora escribe como desgarrada por la consciencia de su finitud; no de otro modo se explican sus horribles criaturas inmersas en situaciones de cotidianidad monstruosa y tratadas, a menudo, con una distancia y una despersonalización que profundiza lo siniestro. Queda dicho que no se trata de historias confortables; son, además, movilizadoras, desconcertantes y de lectura difícil. Un hábil manejo del lenguaje se resiente, a veces, por cierta arbitrariedad que, al igual que el inextricable hermetismo de algunos cuentos —*Carta a Ricardo, Por las morgues, Implacable acusación*— obstaculiza lo que se quiere comunicar.

Juan Draghi Lucero: LOS CARDINALES (*Plus Ultra, Buenos Aires, 136 pág.*)

Ocasional investigador del folklore (en *Canconero popular cuyano*) y de la historia popular (en temas como la participación de los negros en la guerra de la independencia o las cartas de los jesuitas en el período de la Colonia), Draghi Lucero se destaca como uno de los máximos cultores de la literatura criollista rural ambientada en Mendoza y su zona de influencia. En los relatos de *Las mil y una noches argentinas*, *El loro adivino* y *El hachador de Altos Limpios*, trazó las coordenadas que continúa en los ocho cuentos de *Los cardinales*: un costumbrismo a veces lindante con la picaresca, con frecuencia centrado en lo fantástico, inspirado en tradiciones regionales o en el pasado histórico. La suya es la voz de un cronista atento y un testigo enamorado; en un digno tono menor y un poco discursivamente, enfatiza la oposición campo-ciudad siempre en favor del primero y rescata para la nostalgia las imágenes de una colorida e improbable vida provinciana.

Marguerite Yourcenar: ALEXIS O EL TRATADO DEL INUTIL COMBATE (*Alfaguara, Madrid, 168 pág.*)

Considerada por muchos la mejor narradora de su país pero casi ignorada hasta su novela *Memorias de Adriano* —una penetrante indagación en las costumbres de la Roma imperial y en la conciencia humana de cualquier época—, la autora ingresó en 1979 a la Academia Francesa. Fue la primera mujer en llegar a ese reducto, si no más sónico, cerradamente masculino. Al enterarse de su designación en su casa de campo del estado de Maine (U.S.A.) donde habitualmente reside, declaró: "Quisiera que dejasen de lado de una vez por todas esa cuestión de sexo que interviene en lo literario. El hombre que calcula, reflexiona, lee o escribe, no se siente en ese momento hombre, en el sentido de macho; se siente miembro del género humano. Lo mismo pasa con la mujer".

Alexis es una novela en forma de confesión epistolar; el protagonista revela a su esposa, por quien siente cariño y estima, "el inútil combate" que ha entablado al casarse, en la esperanza de sobreponerse a su homosexualidad. El lector asiste, así, a las interesantes complejidades de una personalidad torturada por el fracaso y la culpa, a la que un exigente sistema de valores niega las compensaciones del hedonismo. Y, hablando de placeres, uno de los mayores que permite la lectura de *Alexis* es el tono elíptico y lleno de sobrentendidos con que está narrada la historia. Desde una máquina de escribir menos sutil, habría caído fácilmente en las agresivas vulgaridades de un naturalismo de moda; tal como está, se suma a las de otros grandes que, en las últimas estribaciones de una sensibilidad victoriana, abordaron y/o eludieron el tema: Wilde, Proust, Gide, Virginia Wolf.

Jorge Luis Borges: OBRAS COMPLETAS EN COLABORACION (*Emecé, Buenos Aires, 1.000 pág.*)

Es dudoso que otro escritor de fama comparable se haya complacido tanto como Borges en compartir con amigos y colaboradores una tarea creativa que, por regla general, se supone solitaria. Esta simbiosis —que él mismo define como "el milagro de hacer que dos sean uno"— presupone una infrecuente compenetración espiritual entre los coautores, una serie de coincidencias y afinidades en la elección y el tratamiento del material —para no hablar de la forma y el estilo— capaces de garantizar que la asociación se justifique. Es sabido que, en este caso, ello se cumple plenamente. Junto a la extensa y bien conocida colaboración con Adolfo Bioy Casares (originalmente enmascarada tras los seudónimos de Bustos Domecq o Suárez Lynch), hay otras más ignotas para el público. Por ejemplo: *Leopoldo Lugones* (con Betina Edelberg), *El Martín Fierro* y *El Libro de los seres imaginarios* (con Margarita Guerrero), *¿Qué es el budismo?*, con Alicia Jurado, *Breve antología anglosajona* (con María Kodama), o *Introducción a la literatura inglesa y Literaturas germánicas medievales*, con María

Herman Hesse: ESCRITOS POLITICOS (*Bruguera, tomo I, 250 pág; tomo II, 186 pág.*) y EL ARTE DEL OCIO (*Planeta, 332 pág.*)

Aceptando que Hesse fue esencialmente un narrador y que sus novelas están muy por encima de sus cuentos, es posible leer sus ensayos y artículos como una clave para develar su personalidad completa y una forma complementaria de acceder a lo que más importa de su obra. Los *Escritos políticos* fueron ordenados bajo un título algo excesivo; la aristocracia espiritual de siempre priorizó "el camino hacia adentro" y "la ruta interior" como las únicas búsquedas no ilusorias, lo hicieron desinteresarse de lo político en un sentido partidario o inmediato. Se refieren, más bien, a su postura ideológica ante grandes conjunturas históricas (las dos guerras mundiales) y algunos de los hechos sociales que ellas determinan (el comunismo, el antisemitismo); constituyen el encuadre ético y axiológico al que el autor de *El juego de abalorios* ajustó su vida y su tarea creadora. Algunos de estos trabajos son el testimonio de una conciencia desgarrada entre lealtades que, en su momento, parecieron incompatibles, como los que narran sus vacilaciones entre su amor a la paz y su amor a Alemania en 1914, o aquellos en que refuta el antigermanismo genérico que, en algunos, engendró como reacción el militarismo prusiano.

El arte del ocio —que, como *Escritos políticos*, reúne artículos publicados con anterioridad en diarios y revistas— al igual que aquel no se ve favorecido por el paso del tiempo ni por un tono admonitorio y hasta apocalíptico. El eje que los vincula es el rechazo de una civilización masificada por el consumo, la trivialidad y la ignorancia. Si bien se puede compartir el horror de Hesse ante estos flagelos de la sociedad de masas, es difícil hacer lo mismo con su nostalgia de una época en que sólo ínfimas minorías participaban de los beneficios de la cultura. Su misticismo romántico, que pudo seducir a generaciones de adolescentes desde *Sidharta* y *Demian*, se queda al margen de la historia cuando reivindica la neoa de hilar y el arado de mano.

Abelardo Arias: INCONFIDENCIA (EL ALEJANDINHO) (*Sudamericana, Buenos Aires, 315 pág.*)

El autor de *Alamos salados* y *Límite de clase* realiza en esta novela una lograda recreación de la vida de Antonio Francisco Lisboa, quien es recordado como uno de los escultores y arquitectos más originales y vigorosos de América con el sobrenombre del subtítulo. Su condición de mulato, hijo natural y artista no académico, su fealdad monstruosa y, finalmente, la lepra, lo convirtieron en un personaje marginado y dramático por excelencia: ordenó cubrir con lienzos los espejos de su casa para no ver su imagen reflejada, prefería salir por la noche para no exponerse a las miradas ajenas y, cuando estaba concluyendo las figuras de la Pasión y de los Doce Profetas, debió hacerse atar el cincel y el martillo a los muñones que habían sido sus manos. Por ello es tanto más notable la sobriedad y el equilibrio con que Abelardo Arias trata un material que tan fácilmente habría podido deslizarse hacia el patetismo o la truculencia. También está bien lograda la reconstrucción del ambiente y la época del biografiado: Villa Rica de Albuquerque —que se llamaría más tarde Ouro Preto— y el estado de Minas Gerais resplandecen indecisos entre los últimos años de la dominación portuguesa y los primeros de la república.

Jorge Amado: TIETA DE AGRESTE (*Losada, Buenos Aires, 570 pág.*)

"Pastora de cabras o el regreso de la hija pródiga, melodramático folletín en cinco sensacionales episodios y conmovedor epílogo; lección y suspenso!" El largo subtítulo de esta novela, así como los demás que demien cada capítulo, sintetizan el clima de regocijo y fiesta popular que Amado sabe urdir con singular eficacia; las palabras "melodrama" y "folletín" resultan claves para caracterizarla. Como en *Doña Flor y sus dos maridos*, *Teresa Batista cansada de guerra* y *Gabriela, clavo y canela*, hay una sólida y autoritaria construcción de una protagonista femenina; se diría que los misterios de *Jan* son para el autor especialmente permeables. Están también los habituales

elementos que constituyen su estilo inconfundible, casi su marca de fábrica. La gozosa sensualidad que emparenta la literatura de tradición oral como *Las mil y una noches* con Boccaccio, Chaucer, Rabelais, Quevedo y la picaresca española se densifica en Amado hasta el punto de que el lector cree ver los rojos tejados y encaladas fachadas de los pueblitos que describe, oler y gustar los vestigios del amor y el aroma de la cocina bahiense, oír el tintineo de las fichas en los casinos y las incitaciones del samba, tocar tanta piel y tanta vida. Otra palabra clave: vitalidad. Es tanta y tan arrolladora que trasciende la inmediatez del cromatismo o la textura para asentar el relato sobre la base de una concepción humanista y en favor de la vida. Como cuando un adolescente que admira demasiado a su tía es aliviado por su confesor, quien le explica que Dios tiene que ver con el amor más que con el castigo o la culpa. O cuando los pescadores, en épico enfrentamiento, se oponen a la instalación de una fábrica cuyos desechos poseen un alto índice de contaminación. Tieta de agreste, con su profusa trama en que se narran multitud de historias con humor y lenguaje desenfadado, enriquece la exuberante y barroca novelística que, entre el realismo mágico de Asturias y lo real-maravilloso de Carpentier, singularizó a la literatura latinoamericana con una necesaria mitología.

Ernesto Schóo: EL BAILE DE LOS GUERREROS (*Corregidor, Buenos Aires, 176 pág.*)

Conocido como periodista y crítico de cine, Schóo se inicia en la literatura con el cuento *En la isla*, premiado por un jurado que incluía a Borges y Mujica Línez. Su novela *Función de gala* (1976), fragmentaria, tipo rompecabezas, era la apoteosis de una tía, una feria de vanidades que contapunteaba lo que cada personaje era y lo que suponía ser, una visión satírica del Buenos Aires de los años 30.

En *El baile de los guerreros* la sátira se desencadena contra los porteños de los últimos años del siglo pasado, con ocasionales *raccontos* de hasta cinco décadas atrás. Las costumbres, temores y esperanzas de la alta burguesía —y las de algunos *parvenus* de estratos más bajos que, al amparo de una gran permeabilidad social, trataban de asimilarse— están descritas con solvencia y un humor que no busca la mera comicidad. Un recurrente tono de farsa o caricatura parece proponer, más que un relato creíble a la manera realista, una parábola de la realidad. La manera en que ésta se halla interpenetrada por lo fantástico —el espectro del pintor degollado— o sacudida por lo fabuloso —las escaramuzas bélicas del baile—, constituyen uno de los encantos del libro. Otro lo es la multiplicidad de sus lecturas posibles: el odio que, cuarenta años después de Caseros, hace combatir a "unitarios" y "federales" por una trivialidad en una casa de Barrio Norte, semeja una metáfora de nuestro maniqueísmo.

Antonio Di Benedetto: ABSURDOS (*Pomaire, Barcelona, 295 pág.*)

Una *nouvelle* y quince cuentos (algunos ya publicados antes en la Argentina) constituyen esta edición española del autor de *Zama*, *Los inocentes* y *El juicio de Dios*, quien fuera traducido al alemán y galardonado con el Premio Nacional de Literatura. La *nouvelle* —*Onagros y hombre con renos*— es una fantasía onírica de factura y comprensión un tanto arduas; es en los trabajos más breves donde la austeridad y la fuerza del narrador cuyano alcanzan su mayor poder comunicativo. En muchos de ellos los animales son protagonistas o testigos, pero ese animismo no remite a lo bucólico sino a una inocencia y simplicidad perdidas, a una naturaleza que encierra a sus criaturas entre los inflexibles parámetros de la necesidad, el sufrimiento y la muerte. En un estilo descarnado, extraño a las seducciones de la retórica y a la sensualidad del lenguaje, Di Benedetto construye personajes solitarios, fracasados, pasivamente perdedores ante la hostilidad de su medio. Con una solvencia expresiva poco común, propone una visión del mundo en la que la coherencia sería poco menos que una eventualidad y la absurdidad aludida desde el título, poco menos que la regla.

ENCUESTA

1: ¿La literatura argentina de la década que acaba de terminar, tuvo, para Ud., características específicas?

2: ¿Cómo se reflejaron esas especificidades en la narrativa, la poesía y el ensayo?

JORGE CRUZ

1: La literatura argentina de la década 1970-1979, es decir, el conjunto de obras literarias publicadas en ese período, tiene una característica común que compare con las letras occidentales contemporáneas: el descenso de la calidad al nivel más bajo en lo que va del siglo. ¿A qué atribuir este fenómeno? Creo que a la reducción de la obra literaria a objeto de consumo masivo. En la trampa tendida por una maquinaria monstruosa han caído, por igual, autores, lectores, y por cierto, los editores. Hay que vender un producto al mayor número, tal es la consigna. Los valores literarios han cedido, entonces, ante el empuje del "best-seller", de la receta adecuada a los gustos del consumidor, a la crónica, al testimonio, a lo que ha ocurrido contado "veridicamente". La imaginación, el mundo particular de un escritor, su estilo, interesan menos. A esta característica hay que añadir, en nuestro medio, los rasgos de las dos vertientes de la década, que casi abarcan un lustro cada una. La primera intoxicada por el sociologismo, por mala política, tendenciosa u oportunista, pocas veces esclarecedora. Y la segunda, más bien elusiva, temerosa. Una y otra, por distintos motivos, sin autenticidad, acomodadizas. Estas observaciones se aplican ante todo, y con matices, a los escritores surgidos en esa época o un poco antes, ya que la división por décadas es sólo aproximativa y tiende, claro está, a señalar las características generales.

2: La novela fue el género preferido. En el primer tramo de la década, los editores apoyaron a los nuevos narradores. Eran redituables. Ciertas revistas y ciertos diarios los promovieron eficazmente. Puede decirse que fue un florecimiento simpático a pesar de cierta inflación. Lástima que algunos confundieron la bulla de la propaganda y el beneficio de las ventas masivas con el mérito literario. Se aplicaba a estos lo que un escritor francés hoy olvidado dijo de los románticos: "Desde que todos nos hemos vuelto genios, el talento se ha hecho de lo más raro". En el segundo tramo las cosas se modificaron. La situación política del país veía ciertos temas e, inclusive, a ciertos escritores. Desaparecen las revistas promotoras (que no eran revistas literarias serias sino semanarios de aspiración masiva); el entusiasmo de los editores se esfuma y se aplica a los *best-sellers* extranjeros. El ensayo, y en especial los estudios sobre temas políticos y sociales, abundan en la primera parte de la década, con predominio de lo tendencioso, cuando no de lo subversivo. En el segundo lustro el ensayo trata otros temas, más plácidos, menos comprometidos. En cuanto a la poesía, registra una variación semejante, fuertemente social en los autores de mejor prensa del primer tramo de la década; más intimista y existencial después.

LUIS GREGORICH

1 y 2: Es demasiado pronto para saberlo. Puede decirse (y es un poco redundante hacerlo) que han seguido ejerciendo vigorosa influencia algunas oposiciones típicas de nuestra vida intelectual: realismo-antirealismo, populismo-torre de marfil, politización-apolitismo, etcétera. Respecto a lo ocurrido en cada género, sólo cabe intentar un esbozo.

Ensayo. Es demasiado restringido hablar del puro ensayo "literario". Quizá sea más justo extender el campo hasta los ensayos filosóficos, históricos y de "interpretación nacional", y también hasta la crítica. En este sentido, debe decirse que se presentan dos períodos bastante bien definidos: 1970-75 y 1976-80. En el ensayo, sí, los cambios políticos tienen una gravitación primordial. La primera etapa marca un ascenso del revisionismo histórico, del populismo, de diversas heterodoxias marxistas y, en general, de aquellas tendencias que ponen en primer plano a lo histórico-social. No deja de llamar la atención el que a menudo estas corrientes ideológicas aparezcan aliadas con el estructuralismo, un movimiento antihistoricista por excelencia. La inflexión de la crítica, incluso, empieza a ser más estructural, que sociológica. A partir de 1976, la floración de estas corrientes— que no produjeron, desde admitirse, ningún libro verdaderamente importante— queda sofocada, y se rehabilitan el idealismo y el irracionalismo, además de los nacionalismos y catolicismos netamente preconciarios. Los libros publicados proponen las antiutopías y el pesimismo histórico.

Narrativa. En la literatura de ficción, por supuesto, es inútil buscar las correspondencias del ensayo. La función primordial de novelas y cuentos—lo mismo ocurre, en otro nivel, con la televisión el teatro y el cine— es entretener, servir de pasatiempo a quien las consume, y poco importan los medios elegidos para alcanzar este propósito central. La producción narrativa argentina de la década, por desgracia, consiguió satisfacer sólo en pequeña medida al hambre de ficciones de los lectores, que fue saciada por productores extranjeros que elaboran libros de consumo a escala industrial y con recursos limitados. El petróleo, los tuborones, los terremotos y los xorcxistas alimentaron a quienes buscaban, a la vez, identificación y evasión, sacudimiento y catarsis. Nuestro novelistas más populares no pueden agruparse en base a características comunes (de sus obras); en todo caso, lo que los reúne son factores extraliterarios que están vinculados con la promoción editorial y personal. Silvana Bullrich, Mujica Láinez y Sábato en nada se parecen, salvo en que suelen aparecer repetidamente en las revistas de actualidad y en televisión. No se lee la narrativa argentina porque sea argentina ni porque recoja un fondo común de experiencias e imágenes; se la lee por una fuerte identificación personal con algunos de sus creadores. Y tal vez una de las causas de esta indiferencia sea la mediocre calidad y eficacia "medias" del género entre nosotros: cualquier lector sabe que todo presunto "best-seller" importado le asegura, al menos, una coherencia, una verosimilitud y una artesanía literaria mínimas. Dejando para una mejor oportunidad ese casi imposible rastreo de "características específicas", la narrativa de la década obliga, de todos modos, a algunas menciones. Obliga a mencionar libros considerables de escritores mayores, como *Bitemberie*, de Roger Pla, *Beata Faragó* de Arturo Gretterati y la heterodoxa novela sobre Camila O'Gorman de Enrique Molina. Y obliga, también, a una brevisima tipología de los narradores jóvenes e "intermedios" aparecidos o consolidados en la década, desde el refinado humor verbal y la tensión poética de Isidoro Blaisten hasta la crudeza y la marginalidad "genéticas" de Enrique Medina, desde la sensibilidad psicológica de Amalia Jamillís hasta el desaparajo crítico de Alicia Steimberg, desde la persuasiva y vital picaresca de Jorge Asís hasta el perverso realismo de Héctor Lastra, desde el sutil y desencantado objetivismo de Rodolfo Rabanal hasta la escritura "fría" y perturbadora de Luis Gusman.

Poesía. En este género es aún más difícil establecer tendencias que en los demás, dada la multiplicidad de experiencias válidas y la individualidad intransferible de la creación poética. Pero puede optarse, entre otras, por una línea de evolución de la poesía joven. Esa línea implica un debilitamiento progresivo de la tradición de la poesía realista, social, coloquial, de raigambre boecista, que se ha ido metamorfoseando a través de una genealogía conocida: González Tuñón-Portogalo-De Tellis-Gelman. Sin perder de vista los mejores aportes dentro del legado

poetas que ya empiezan a denominarse como "la generación del 70" han buscado una expresión severa, simple y carnal, que fuera como una respuesta moral a la quiebra de los mitos, y al patético caos del mundo exterior. Sólo unos pocos nombres: Guillermo Boido, Santiago Sylvestre, Rafael Felipe Oterño, Santiago Kovadloff, Daniel Freidemberg, Irene Gruss. Ojalá la nueva década les sea propicia, porque la literatura argentina los necesita y espera mucho de ellos.

LILIANA HEKER

I: Tal vez la característica más general de la literatura de esta década sea su falta (por lo menos aparente) de características. La razón de esta carencia no debe rastrearse tanto en la pobreza numérica de obras como en la ausencia de acontecimientos literarios y de un movimiento literario. Por acontecimientos me refiero a hechos que marcan hitos dentro de la literatura. La aparición de *Sobre héroes y tumbas* o de *Rayuela* y los cuentos de Cortázar, el descubrimiento de Marechal, la aparición de toda una generación de dramaturgos (Abelardo Castillo, Germán Rosenmacher, Roberto Cossa, Carlos Somigliana, De Cecco, Talesnik), fueron acontecimientos en la década del sesenta. Y no sólo por lo que significaban en sí mismos sino también porque el movimiento editorial, la publicidad, el periodismo y la predisposición económica y animica del público contribuyeron a que lo fueran. En este último sentido, toda nueva obra (mercedemente o no) era un acontecimiento. En la década del setenta, los acontecimientos literarios faltaron en los dos aspectos.

En cuanto a movimiento literario, no lo digo en el sentido de "corriente literaria" sino en el sentido de "algo nuevo que se mueve, que actúa, dentro de nuestra literatura". Por ejemplo, es básicamente en la falta de movimiento literario y no en la falta de nuevos creadores que se debe rastrear la aparente inexistencia de una generación del setenta, tema del que tanto se ha hablado en los últimos meses. Ocurre que, pese a las discrepancias que puede haber entre individuos de una misma generación, y pese a la diversidad de caminos que podrán adoptar a posteriori, un grupo de escritores que ha nacido más o menos por la misma época y empieza a escribir bajo una misma circunstancia histórica y cultural, en el momento en que surge suele pesar sobre la literatura de su país como una totalidad, y manifestarse como grupo antes de que cada uno de sus componentes grave realmente como creador individual. En la década del sesenta, el apogeo de la literatura argentina no fue sólo cuantitativo ni fue sólo un producto de los medios de difusión. Podía detectarse una manera particular de enfrentar la realidad, o mejor, la voluntad común de enfrentarla, la conciencia general de que se formaba parte de la cultura nacional y se incidía—se debía incidir— en ella. Es esta conciencia de "formar parte" lo que genera un movimiento literario. Y eso es justamente lo que ha faltado a los escritores en la década del setenta.

Un análisis bastante somero de la realidad de este período pone en evidencia que ningún acontecimiento exterior ha favorecido, no ya la aparición de nuevos escritores sino, en general, la consolidación de una literatura argentina. A principios de la década la politización alcanzó a todos los sectores, desplazó, incluso en los escritores, el interés de lo literario hacia lo político, y produjo, digamos, la clausura del fenómeno literario que se llamó década del sesenta. A partir de 1975, factores de orden económico y político fueron entorpeciendo cada vez más la manifestación de todo hecho literario nacional. La mayor parte de las editoriales chicas debió cerrar o pasar a "cuarto intermedio". Las graves dificultades económicas y el aumento desmesurado de los costos de imprenta convirtieron al libro en un artículo de lujo. La producción masiva de best-sellers y una hábil y costosa propaganda llevada a cabo por las grandes editoriales ha desplazado la atención de lo literario hacia los sub-productos de la literatura. Se ha producido un éxodo, voluntario o forzoso, de una considerable cantidad de intelectuales. La censura ha cercenado hasta el ridículo las posibilidades de publicación y, sobre todo, ha cortado el vínculo con buena parte de la producción exterior. Como se ve, no es explicable que el panorama de la literatura argentina haya sido opaco en los últimos años.

A estos fenómenos *exteriores* deben agregarse dos, *internos* al quehacer literario: la autocensura y el desencanto. La autocensura dio como resultado una especie de quietismo intelectual, una silenciosa "aceptación de la fatalidad". Pareció que entre los escritores argentinos se hubiera olvidado que, por lo general, no suelen ser las medidas oficiales las que favorecen el desarrollo de una auténtica literatura nacional; que más bien son los intelectuales los que, con su trabajo específico, deben contribuir a crear un ámbito propicio para esa literatura. En cuanto al desencanto, ocurre que una parte de los escritores argentinos, al no ver salidas en el exterior, al no saber cómo afrontar la realidad ni cómo incidir sobre ella, ha ido generando una literatura que se cierra sobre sí misma, ha ido perdiendo prepotencia. Y otra parte se ha autocastigado tanto por su impotencia que acabó condenándose a la impotencia mayor: el silencio. Piensó que recién en los últimos dos años se ha empezado a salir de esta situación. Una corriente de opinión que empieza a manifestarse, revistas de literatura, talleres literarios, mesas redondas, una obra de narrativa y poesía que comienza a emerger, son indicios de un proceso cultural al que se ha decidido revertir desde adentro.

2: Creo que las características consignadas afectan a la literatura de los años 70 en totalidad, y no a cada género en particular. Donde sí se puede hacer una distinción en cuanto a géneros es en la generación surgida específicamente en la década del setenta. Contrariamente a lo que ocurría en la década anterior (en la que prevalecían la narrativa y el teatro) en la década del setenta el único grupo que toma consistencia y propone un movimiento generacional es el de los poetas (tal vez esto no está desvinculado del hecho de que la narrativa y el teatro son, en general, más explícitos. Entre los escritores aparecidos estrictamente a partir del setenta, en narrativa el caso más notorio es el de un escritor aislado: Jorge Asís, que consigue imponer un lenguaje particular y darle continuidad a su obra. En poesía, entre una producción caudalosa, puede hablarse de grupos: el de los nuevos poetas de Rosario, por ejemplo, o el integrado por Guillermo Boido, Irene Gruss, Jorge Ricardo y Daniel Freidemberg, y analizado teóricamente por Santiago Kovadloff. En la generación "intermedia" (omito adrede mi propio grupo generacional: el de los que, algo precozmente, empezamos a publicar en la década del sesenta, empezamos a consolidar una obra en los años setenta y aun no perteneceríamos a una generación intermedia), en esa generación puede hablarse fundamentalmente de la *continuidad* de una obra. Libros como el de Juan José Hernández o Amalia Jamilís marcan su coherencia y su seriedad ante el oficio literario. En esa producción narrativa del setenta yo privilegiaría dos libros: *La salvación*, de Isidoro Blaisten, y *Las panteras y el templo* de Abelardo Castillo; en uno y en otro pueden encontrarse varios cuentos antológicos. Hubo una excelente novela minuciosamente ignorada: *Purocuento*, de Juan José Manauta. En poesía, tal vez los hechos más notorios son la edición de *Poesía Vertical*, de Roberto Juarroz, y la revalorización —a destiempo, como a veces ocurre— de Alejandra Pizarnik. Los escritores definitivamente consagrados —Borges, Bioy Casares, Sábato, Cortázar, Mujica Láinez— han seguido publicando, aunque ninguna de sus obras de esta década alcanza, a mi juicio, el nivel de las obras que les dieron su verdadera dimensión. En este plano hay una sola novela excepcional: *Megafón y la guerra*, de Leopoldo Marechal, publicada en 1970, poco antes de la muerte de este gran escritor. Y un caso realmente lamentable: *El Gran Teatro*, de Mujica Láinez.

Esta enumeración, por supuesto, no pretende ser completa. El panorama, como se ve, no es muy alentador. Pero sólo en lo manifiesto. Y que lo manifiesto sea tan escaso tiene mucho que ver con las dificultades que consignábamos antes. La obra individual, ya se sabe, es impredecible. Nadie puede asegurar que, ahora mismo, un escritor ignorado no está acabando de configurar la obra que dará sentido a la literatura de toda una década o de todo un país. De lo que se trata, pienso, es de ir configurando esa obra y, también, de ir creando las condiciones para que algún día pueda, al fin, llegar sin trabas de ninguna índole a su verdadero lector.

BEATRIZ SARLO

1: Dos observaciones previas. En primer lugar, que es difícil pensar en la literatura argentina únicamente como conjunto de obras escritas (o publicadas) en ese período; me inclino a imaginarla como un campo, un espacio intelectual y cultural, una red de relaciones donde las obras encuentran su lugar, sus lecturas, su consagración. Percibida la literatura como acontecimiento social, su especificidad se recorta en la diferencia con el resto de los hechos sociales. Captar esa especificidad impone considerar al mismo tiempo la trama de relaciones que la hace socialmente posible. En segundo lugar: la unidad arbitraria que imponen las decenas (los diez años, los diez libros, los diez autores) no puede disimular que los años que transcurrieron entre 1970 y 1980 están cortados, casi exactamente por el medio, por una herida profunda, que produjo sus efectos —inmediatos muchos de ellos— en el campo cultural. Y al mismo tiempo, que los primeros años de la década son continuación (culminación) de los dos o tres últimos de la década anterior.

Ciertos datos de los años sesenta (el éxito de masas de Cortázar, Sábato, Marechal, las crónicas que editó Jorge Alvarez, la ola que conducirá a la apoteosis de Borges) se potencian a partir de 1970-1. Las editoriales argentinas (en un movimiento cuyo reflejo estamos contemplando en la actualidad) "nacionalizan" su catálogo y se establece esa dialéctica particular entre un público nacionalmente interesado en la literatura argentina y editoriales que van a veces siguiendo, a veces adelantándose, a ese movimiento. Registremos hechos heterogéneos pero significativos: las colecciones populares, la invasión del libro al quiosco y su venta en la calle, la estabilización de secciones sobre crítica y literatura en todos los diarios y revistas, el auge de los suplementos y de un par de revistas culturales que alcanzan tiradas de varios miles. Son los años de latinoamericanización de la literatura argentina y de triunfo de la literatura latinoamericana en nuestro país. El sistema de lecturas une a Borges con García Márquez, a Onetti con Rulfo, a Cortázar o David Viñas con Carlos Fuentes y Roa Bastos.

El campo intelectual se politiza intensamente. Durante algunos años la censura y la autocensura permanecen agazapadas en los rincones más atrasados de ese espacio. La reflexión sobre el carácter social de la literatura incluye a escritores y lectores. Se difunde una perspectiva sobre la problemática literaria y estética: los escritores ensayan intervenciones políticas en el campo cultural, mientras que el público, sobre todo una capa joven, quizás predominantemente universitaria, percibe que esas cuestiones no le son ajenas. Se practica la "lectura política" y ésta parece responder a una producción que tematiza el '55, la muerte de Evita, la crónica policial, las luchas sindicales, el ejército, la reforma universitaria. Por un momento se creyó que no quedaban zonas sagradas. A ello contribuye con todo su peso una de las más fuertes tendencias culturales de la década (y en este caso me refiero a toda la década): el psicoanálisis, concebido o adoptado a la vez como clave explicativa y como productor de escritura literaria.

Otro rasgo, junto con el auge del psicoanálisis y en ocasiones vinculado con él, atraviesa la década de punta a punta: la reflexión sobre la literatura, los códigos, el lenguaje, el carácter formal de la obra, que se tiende a pensar como conjunto de procedimientos. No sólo las vanguardias, que aprendieron ese movimiento en los textos de Borges o Macedonio Fernández, sino la crítica y el ensayo se desarrollan según esta tendencia: la lingüística fundamentalmente francesa, el estructuralismo, la semiología, modifican la problemática literaria. La politización del campo intelectual y la adopción de perspectivas lingüístico-formales coexisten y, con frecuencia, se han fundido (a veces con una buena dosis de snobismo teórico) a lo largo de estos diez años.

Estas posiciones en el campo de la teoría (respecto de las que las traducciones publicadas aquí, en México y en España son decisivas) arrojan su efecto sobre la producción literaria. Si bien después de Borges parece arcaica e improbable la ingenuidad de los escritores sobre los medios y el proceso de producción de sus textos, la década que se cierra está marcada por esta conciencia teórica que, a menudo, se convirtió en tema: la literatura habla sobre sí misma, o habla a partir de otros textos, sobre ellos.

En la segunda mitad de la década se produce una transformación profunda y hasta violenta del algunos de los rasgos consignados. A la crisis de la industria editorial, la retirada de varios de los sellos surgidos en los años sesenta hacia otros

ciudades de América o España, debe sumarse la ausencia de algunas figuras importantes que se agregaron a los pocos argentinos que, como Cortázar, vivían antes en el extranjero. Una parte de la actual literatura se publica en el exterior. Otra parte no se publica: los escritores menores de treinta años, que comienzan a escribir hacia el final del auge editorial 65-75, encuentran las dificultades previsibles en un mercado de ediciones donde la radical transformación de algunos catálogos es una metáfora de lo ocurrido en estos últimos años. La censura y la autocensura, que también afectan a la industria editorial, podrán leerse, tarde o temprano, en los textos o en sus silencios. Algo como una literatura marginada parece comenzar a circular en revistas literarias de pequeña tirada, que incluso son espacio para una crítica y un ensayo cuasi-underground.

2: Me referiré especialmente a algunas transformaciones en el ensayo y en la novela. La primera parte de la década asistió al auge de los estudios sobre la realidad argentina, con la particularidad de que una forma clásica del ensayo en nuestro país, el "ensayo sobre el ser nacional", se fragmentó en un conjunto de perspectivas específicas, mejor documentadas y, en algunos casos, más respetuosas de la razón científica. Si bien es cierto que este movimiento se origina en los últimos años de la década del cincuenta y primeros de la siguiente (no fue ajeno a él la modernización de los estudios sociológicos e históricos: parece indispensable nombrar a Gino Germani y José Luis Romero), la década del sesenta se abre con un impulso de las investigaciones particulares: sobre los partidos políticos, el sindicalismo la economía dependiente, la educación. Los debates entre "liberales" y "revisionistas" galvanizaron el campo intelectual, ocuparon buena parte del espacio y las funciones del ensayo, aunque no siempre la verdad histórica emergió de una masa considerable de publicaciones.

La década asistió además a la muerte de cuatro ensayistas de primera fila: Murena, Jauretche, Hernández Arregui y Masotta, y de un crítico literario relevante, Jaime Rest. En este último campo, a la generación que se inició en la revista *Contorno* (David Viñas, Noé Jitrik, Adolfo Pietro, Sebrelli) se sumaron, desde fines de la década del sesenta, una nueva promoción de críticos preocupados ya por la actualización metodológica de inspiración francesa, ya por la discusión sobre el perfil de la literatura y la cultura nacionales: Rivera, Romano, Piglia, Rosa, Ludmer, trabajan aún en la Argentina, en un medio donde la inseguridad respecto de la libertad intelectual, la crisis de la industria editorial y de la Universidad, no ofrece condiciones fácilmente superables.

La narrativa registra la persistencia de las figuras decisivas del sistema literario argentino, desde la década anterior. De una lista que debería incluir, entre otros, los nombres de Szichman, Angelino, Martini, Hecker, Rabanal, Gusmán, Asís, Puig y Saer, podrían representar la nueva conciencia literaria de los años setenta, la conciencia sobre el medio lingüístico y sobre los códigos de representación.

Un interrogante queda esbozado ante la década que comienza: cómo se articulará el campo intelectual argentino, qué formas asumirá la práctica literaria, en un medio donde un número importante de ausencias puede provocar fracturas decisivas.

SANTIAGO KOVADLOFF

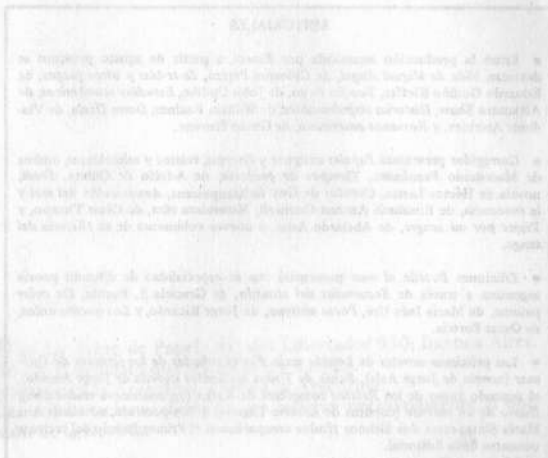
1 y 2: Quizá no esté de más recordar que la tendencia a evaluar la producción estética de una sociedad según un criterio cronológico (cada década, en este caso) responde a necesidades enteramente externas al tiempo seguido por los procesos literarios.

Nada empieza cada diez años y nada termina, en consecuencia, al cabo de ellos. Los ciclos del almanaque no son los del arte y el hecho de que en alguna medida tengan que ver no significa que dependan unos de otros. Y si al fin de cada década necesitamos encontrar el hilo conductor de la supuesta inteligibilidad de lo que en ella ha ocurrido, es más por razones de organización convencional que por el afán profundo de saber en qué andamos.

Limitándome a la poesía, creo que los caminos por ella seguidos en los años

70 prolongan, reinterpretan y responden a inquietudes y criterios que empiezan a perfilarse con alguna nitidez a mediados de los 50. El 31 de diciembre de 1979 no señala la finalización de esas prolongaciones, el cese de esas inquietudes, el agotamiento de esos criterios. Podría, a lo sumo, evidenciar que entre ese día y todos los del 70, el proceso poético en su conjunto tomó ciertas características relativamente específicas. No mucho más. Me parece interesante, en tal sentido, reconocer que al promediar los 70 empiezan a perfilarse en algunos poetas la necesidad de redefinir el concepto de subjetividad que sirve de base a la lírica practicada con especial profusión en el 60. El entusiasmo por el coloquialismo se atempera y se hace evidente que la "estética de lo cotidiano" confunde, al fin y al cabo, sinceridad personal con verosimilitud artística. Un nuevo énfasis se confiere entonces a las indagaciones sobre la ambigüedad significativa de lo real y a la exploración estética del polifacetismo del Yo; un rigor formal nuevo, atento a la riqueza espontánea del lenguaje oral pero igualmente sensible a la precisión y la imaginación expresiva, cobran vigencia cada vez más clara. Se trata, de todos modos, de propuestas más recientes y los resultados alcanzados hasta la fecha son, por el momento, más promisorios que definitivos. Lo que de mejor hay en ellos mucho debe al empeño y al talento de escritores como Guillermo Boido, Irene Grass, Jorge Ricardo, Daniel Freidemberg y Hugo Padeletti.

Diría, en suma, que la del 70 fue una década en la que se inician ricas transiciones y se acentúan las tensiones inherentes a criterios y recursos literarios sobre cuya funcionalidad y sentido deja de haber acuerdo mayoritario entre los propios poetas. Es, pues, un ciclo de crisis, más que de grandes logros y resultados inequívocos. Consecuente, en el fondo, con la realidad global de la Argentina de estos años.



EDITORIALES

- Entre la producción anunciada por *Emecé* a partir de agosto próximo se destacan *Vida de Miguel Angel*, de Giovanni Papini, *Ta-te-tías y otros juegos*, de Eduardo Gudiño Kieffer, *Too far to go*, de John Updike, *Estudios económicos*, de Alejandro Shaw, *Historias impublcables*, de William Faulner, *Dersu Uzala*, de Vladimir Arseniev, y *Romance americano*, de Guido Piovene.
- *Corregidor* presentará *Papeles antiguos y Poemas, relatos y misceláneas*, ambos de Macedonio Fernández, *Tiempos de profecía*, de Adolfo de Obieta, *Fredí*, novela de Héctor Lastra, *Cuentos de Guy de Maupassant, Anunciación del mal y la inocencia*, de Elizabeth Azcona Crutwell, *Naturaleza viva*, de César Tiempo, y *Viajes por mi sangre*, de Abelardo Arias, y nuevos volúmenes de su *Historia del tango*.
- Ediciones *Botella al mar* proseguirá con su especialidad de difundir poesía argentina a través de *Secuencias del absurdo*, de Graciela S. Puente, *De color paloma*, de María Inés Ure, *Poeta antiguo*, de Jorge Ricardo, y *Los nuevos asilos*, de Oscar Portela.
- Las próximas novelas de *Losada* serán *Flores robadas de los jardines de Quilmes* (novela de Jorge Asís), *Bahía de Todos los Santos* (novela de Jorge Amado), el segundo tomo de los *Relatos completos* de Kafka (en una nueva traducción), *Diario de un vidente* (cuentos de Alberto Laguna) y *Soy paciente*, novela de Ana María Shua; estos dos últimos títulos compartieron el Primer Premio del reciente concurso de la Editorial.
- Entre las próximas ediciones de *Sudamericana* se cuentan *Sobre la fotografía*, ensayo de Susan Sontag, *El hobbit*, novela de Tolkien anterior a *El señor de los anillos*, *Diario de Buenos Aires*, de Alberto Salas, *La Argentina del 80 al Centenario*, que reúne ensayos de varios autores, *Der butti*, de Günter Grass, y *Más allá de la bahía de México*, ensayo de Aldous Huxley.

© by La Torre de Papel, Av. del Libertador 930, Buenos Aires.
Hecho el depósito que señala la ley 11.723.
Impreso en la Argentina. Printed in Argentina.
Las colaboraciones firmadas no reflejan necesariamente la opinión de la Revista.

La Torre de Papel fue compuesta y armada en *Risca* Paraná 736, Capital Federal.

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



La tarjeta ganadora.

Cuántas tarjetas se acumulan por día en su escritorio? Varias. Decenas. Montones. Depende de la magnitud de su empresa. Todas y cada una de esas tarjetas esconden una ambición de ganar. De concretar un acuerdo, un negocio en común.

Si entre sus tarjetas está la nuestra, no dude que es la ganadora. Y que el beneficiario será usted.

Porque Mayó significa todo lo que su empresa siempre quiso de una compañía de seguros: seriedad, rapidez, diálogo, flexibilidad, las mejores cotizaciones.

Nuestra tarjeta es ganadora porque estamos seguros de nosotros mismos.

Seguros de lo que sabemos y de lo que podemos dar. Consútenos. Y seguro que gana.



Casa Matriz: Maipú 471 6º P. - Capital / Sucursal Mendoza: Espejo 65 - Mendoza / Agencia La Plata: Calle 48 Nº 632 1º P. Of. 10