

REVISTA DE LITERATURA

Pierre Menard

Año 1 / Número 1

Primavera de 1992



PRECIO: \$6

Borges juzga a Borges, por Jorge Ruffinelli y J. C. Martini Real / Cuentos de Flannery O'Connor y Luis Gusmán / Encuentro con Néstor Sánchez, por Luis Thonis / Los últimos textos de Raymond Carver / Lecturas de Ricardo Piglia, García Márquez, Bernhard, Martini y Nicolás Rosa / Anticipo: Baudelaire, por Walter Benjamin / Cine: Nikita Mijalkov. Teatro: Tadeusz Kantor / Poemas de Hugo Padeletti y Laura Klein

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

REVISTA DE LITERATURA

Pierre Menard

Año 1 / Número 1
Primavera de 1992

Editora: Georgina Morla.

Director: J.C. Martini Real.

Secretarios de Redacción:
Gabriela Goldberg y Mariano Fiszman.

Consejo de Redacción: Lilia-
na Heer, Eduardo Grüner,
Patricia Zangaro, Laura
Klein, Carlos Dámaso Martí-
nez, Graciela Scheines, Mario
Trejo y Nicolás Rosa.

Colaboraron en este número:
Eduardo S. Calamaro, Dardo
Scavino, Ricardo Mauro, Hu-
go Padeletti, Laura Wittner,
Luis Gusmán, Jorge Ruffine-
lli, Luis Thonis y Silvia Puig-
pinós.

Diagramación: Tipi*ótica*. Bv.
Pellegrini 2771, Santa Fe.

Impresión: Imprenta Lux.
Hipólito Irigoyen 2463, Santa
Fe.

Dirección: La Rioja 2663.
Santa Fe (3000).
Fax (042) 552516

Distribuidor: Juan José Mon-
tero. Talcahuano 1038 of. 204.
Capital Federal.

Promoción: César Dávila.

Registro de la Propiedad In-
telectual en trámite.

Los artículos firmados no re-
presentan necesariamente la
opinión de la revista.

Sumario

Borges Juzga a Borges	Entrevista /1
Poemas. Hugo Padeletti	Poesía /6
Stanislavsky, Meyerhold y yo. Tadeusz Kantor	Teatro /7
Enoch y el Gorila. Flannery O'Connor	Ficción /8
Encuentro con Néstor Sánchez	Entrevista /11
Poemas. Laura Klein	Poesía /14
Zentralpark. Walter Bénéjamin	Anticipo /15
Mijalkov, el cine ruso	Cine /19
Desierto. Luis Gusmán	Ficción /20
Revista de revistas	Reseñas /22
Un nuevo camino a la cascada. Introducción de Tess Gallagher / Los últimos textos de Raymond Carver	Raymond Carver /24
El lector narrado. Ricardo Mauro / Sin Macondo, en Europa. Graciela Scheines / El enigma de la ficción. Liliana Heer / El arte- facto del olvido. Dardo Scavino / Bernhard biográfico. Eduardo S. Calamaro.	Lecturas /28

Borges juzga a Borges

Jorge Ruffinelli y J.C. Martini Real

Se podría decir con absoluta arbitrariedad que la obra de Borges justifica toda una literatura, de la misma manera que la gauchesca, el grotesco argentino, las letras de tango y la novelesca de Roberto Arlt implican el recorrido y los hallazgos de una lengua, dentro del marco de una supuesta geografía. En todo caso, más allá de la mera discusión ideológica o estética, hay un antes y después de Borges, imposible de soslayar o desmentir, que permite entender el desenvolvimiento de las letras argentinas en lo que va del siglo, por encima de cualquier juicio de valor. El siguiente reportaje fue publicado en la revista *Plural de México*, dirigida por Octavio Paz, durante el transcurso de 1974, y aunque el mismo fuera traducido a varios idiomas, ésta es la primera vez que se da a conocer en Argentina. Como rúbrica, **Posdata 1984**, un inédito tomado de una cinta magnetofónica, muestra hasta qué punto Borges juzgaba lo biográfico, aquello que define a lo personal del autor, en las implicancias y el sustento de sus ficciones fantásticas.

Al comparar sus mismos poemas publicados en diferentes épocas he advertido que usted se corrige mucho, constantemente.

—Sí, por eso siempre quiero que respeten mis últimas ediciones. Si estoy escribiendo algo y se me ocurre una variación, ¿por qué no he de hacerla? Si se me ocurre una variación diez años después, ¿acaso ya no tendría el derecho de hacerla?

—¿La obra no sería entonces algo cerrado?

—No, no. Por ejemplo el año que viene sale un volumen mío, titulado *Obras completas*, y yo estoy reescribiéndolo todo. No tanto la parte en prosa, pero los versos sí. Generalmente se sonrojaba cuando leía los primeros versos.

—¿Por qué? Es más lindo «lindo» que «Grata» o «grata» que «lindo». «Linda la soledad de un patio...»; «grata», dice ahora.

—Yo no sé cuándo he hecho esa modificación. La palabra «lindo» es falsamente familiar y criolla... ¿no?

—A lo mejor eso es lo lindo de «lindo».

—Pero mire, yo tengo derecho a modificar. Esta mañana estaba en el agua, bañándome, y se me ocurrió que la «Milonga de dos hermanos»

terminaba de un modo abrupto. Entonces pensé cómo concluirlo.

—¿No habría que confiar mejor en el juicio del tiempo que en nuestros cambios de criterio?

—Lo que sé es que hay cosas que yo no puedo firmar ahora porque me daría vergüenza hacerlo. Como decía Lane de algunos cuentos de *Las mil y una noches*: ciertos cuentos muy indecentes no podrían ser purificados sin destrucción. Pero si acaso pueden ser purificados sin destrucción, si puede mejorarse un epíteto, ¿por qué no hacerlo?

—Cuando usted escribió una obra fue un Borges particular, que luego se transformó. Pero si un Borges posterior corrige al anterior ¿no está traicionando al Borges del pasado?

—Bueno, bueno, pero el pasado no es irrevocable y estamos modificándolo constantemente. Con la memoria, por ejemplo. Hace unos días, murió un excelente escritor y un gran amigo mío, Manuel Peyrou. Peyrou me hablaba siempre de nuestras reuniones en el cenáculo de Macedonio Fernández, en la Plaza del Once, en la esquina de Jujuy y Rivadavia. Y a él le gustaba demorarse en esos recuerdos. Ahora, que yo recuerde, él no asistió nunca a estas reuniones, pero era muy amigo de Julio César, de Santiago Dabove y mío, quienes habíamos sido conter-

tulios presentes. Entonces él había enriquecido su pasado -yo nunca lo contradije- con los recuerdos de esas tenidas con Macedonio. Las leyendas se hacen así. Cuando estuve en el cementerio y hablé allí sobre él, recordé nuestras reuniones, porque sabía que eso le hubiera gustado a él. Yo sé que eso no ocurrió nunca y que él no fue a ninguna pero si a él le gustaba pensar que había estado y si eso formaba parte de su pasado, bueno, había que respetarlo.

—La anécdota es seductora porque crea algo sobre un vacío, a partir de lo que no existe. Pero cuando usted se corrige, está negando una realidad anterior.

—Estoy negando lo posible. Es lo que yo querría: borrar todo lo posible. Pero como los editores siempre quieren hacer un libro extenso... Yo, por mí, dejaría mi obra reducida a media docena de páginas, pero eso no les conviene a quienes editan mis *Obras completas*.

—¿Esas pocas páginas serían un «balance crítico» de su propia obra?

—¿Por qué no? Si otros pueden hacerlo, ¿por qué no puedo hacerlo yo?

—¿El suyo sería ese, de media docena de páginas?

—Bueno, exagero un poco. Desde luego, todos los autores ganan porque uno los lee primero en antologías. Creo que las obras completas



son un disparate. Ahora la Academia Argentina de Letras va a publicar cuatro volúmenes de las *Obras completas* de Enrique Banchs. Yo creo que Banchs fue un excelente poeta cuando escribió *La urna*; pero cuando escribió *Las barcas*, *El cascabel del halcón* y *El libro de los elogios*, ya era bastante malo. ¿Para qué recordar eso? ¿Por qué no recordar las buenas páginas de *La urna*, que eran excelentes? Además van a editar todos los artículos que el publicó creo que anónimamente en una revista y cuyo título ya es un poco alarmante.

Se llamaba *El Monitor de la Educación Común*. ¿Qué puede esperarse de artículos publicados en *El Monitor de la Educación Común*?

—¿Qué salvaría a Borges de Borges?

—Creo que hay algunos cuentos que no están muy mal, y creo que hay algunos poemas que no están mal.

—¿Y no tanto como obra, sino como iluminación, como revelación, como herencia?

—Yo no sé si he tenido tantas revelaciones. Creo haber ejercido una influencia más bien buena, salvo en algunas cosas. Por ejemplo yo dediqué un libro a un poeta menor, Evaristo Carriego. Ahora me arrepiento de ello. Pero ¿por qué lo hice? Porque era vecino nuestro, allá en las orillas de Palermo. Recuerdo que mi madre me dijo: Si quieres escribir un libro sobre un escritor argentino, ¿por qué no escribes un cuento sobre Lugones o sobre Almafuerte? Y no sobre Carriego simplemente porque era vecino nuestro. O porque trató temas nuestros.

—Lo eligió por la temática, por la realidad.

—Bueno, sí.

—Palermo después de Carriego fue otro Palermo. Del mismo modo que Palermo después de Borges fue también un Palermo diferente.

—Bueno, sí, cambió totalmente. Pero creo que el Palermo que yo he

mostrado en mis cuentos y el que Peyrou ha mostrado es mucho más verdadero que el de Carriego. Porque Carriego lo veía a través de *Los tres mosqueteros*, de la literatura romántica francesa. Y ciertamente no se parecía en nada. Era un mundo mucho más duro aquél. Y él lo hizo, no sé, en parte florido, en parte romántico. Por ejemplo cuando comparamos el cuchillero, por lo insolente, con un mosquetero... Creo que los mosqueteros de Dumas debían parecerse muy poco -o nada- a los cuchilleros. Era gente muy distinta.

LIBROS

LO QUE SE LLEVARA
ESTA PRIMAVERA

Fontanarrosa contra la cultura. El mítico humorista rosarino reúne en un volumen sus más serios intentos por acabar definitivamente con la cultura. **Con todo el humor del alma.** Caloi. Reedición, corregida, de un suceso editorial: una antología de chistes gráficos marcada por el poético ingenio del creador de Clemente.

Cómo librarse de su psicoanalista. Oreste Saint Drôme. Con ilustraciones del francés Sempé, el autor de **Cómo elegir su psicoanalista**, también francés, brinda 15 recetas (más una) desopilantes y universales para el difícil momento del adiós.

Excelencia y atraso. Osvaldo Reig. Con el subtítulo «una mirada de frente a la ciencia argentina contemporánea» se reúnen ensayos sobre política científica en el país escritos por el único biólogo evolucionista que ha trascendido nuestras fronteras desde los tiempos de Ameghino.

Fontanarrosa, entregate (y vos también, Boogie; y vos también, Inodoro). Rodolfo Braceli. Un extenso reportaje confesional al dibujante y escritor y otros a sus personajes, casi tan reales como él, cargados de humor. Ilustrado con material inédito de Fontanarrosa.

Teatro 1. Ariel Dorfman. La pieza «La Muerte y la Doncella», que ha conmovido Broadway interpretada por Glenn Close, Genie Hackman y Richard Dreyfuss y que será filmada por Polanski. La cuestión del olvido o la venganza frente a la tortura como dilema insoluble en América latina.

Historia de una mirada. (El signo de la cruz en las escrituras de Colón). Noé Jitrik. Un enfoque crítico original sobre los textos del Gran Almirante.

Fijman: poeta entre dos vidas. Juan-Jacobo Bajaría. La primera biografía integral, con documentos inéditos y textos desconocidos del «poeta en el Hospicio».

Jacques Lacan, calle de Lille, número 5. Jean-Guy Godin. Un relato novelado en el que un psicoanalista francés toma como personaje al máximo renovador de su ciencia, «retrato imperfecto de un estilo, algunas frases del poema que Lacan decía ser».

Y para chicos ilustrados

Los animales no deben actuar como la gente. Judy y Ron Barrett. en la colección «El Libro en Flor» un nuevo título de los autores de **Los animales no se visten** (que acaba de reeditarse) con las divertidas situaciones que se producen cuando el reino animal intenta copiar actitudes humanas.

Los tres astronautas. Umberto Eco. Reedición del primer cuento infantil del autor de **El nombre de la rosa**.



EDICIONES DE LA FLOR
Anchoris 27 (1280)
Buenos Aires

II

—¿Cuál piensa usted que ha sido su aporte a la historia de la literatura?

—Bueno, eso voy a decirlo en el prólogo de las *Obras completas*. Yo creo que el aporte, si es que hay aporte, sería el de escribir de un modo sencillo en una época en que todo el mundo escribe de modo barroco.

—En el 20 usted no escribía sencillo.

—Por eso digo, y es lo malo mío. Con todo, ahora creo escribir de un modo mucho más sencillo que las personas que usan palabras como «verticalidad», o «esposa» en lugar de «mujer». Los poetas jóvenes parecen dedicados más al caos que a otra cosa, ¿no? Dedicados a hilvanar palabras incoherentes. Y luego creo que con otros escritores ya —especialmente Lugones en *Las fuerzas extrañas*— hemos insistido en lo fantástico, dentro de una literatura que era más bien documental o que estaba hecha de alegatos políticos, una literatura de escasa imaginación, como es la argentina. Creo que algo bueno he hecho, y mucho malo, desde luego. Por ejemplo, escribí un cuento titulado «Hombre de la esquina rosada». Ese cuento es francamente malo y traté de contrarrestarlo con otro cuento titulado «Historia de Rosendo Juárez», en el que se cuenta cómo pudieron haber aquellas cosas.

—La crítica ha juzgado que «Hombre de la esquina rosada»...

—«Hombre de la esquina rosada» es muy malo, realmente. Es tan falso, todo: desde el lenguaje hasta la psicología de los personajes.

—Es que tiene un lenguaje inventado, creado, por Borges. Y a lo mejor ese es su mérito. También Góngora inventó un lenguaje.

—Bueno, y Góngora suele ser bastante espantoso, ¿no? «Hombre de la esquina...» no está mal de argumento, pero está tan mal escrito...

—Quiere asombrar y encandilar con su final.

—Sí, es así. Y es que yo no quiero encandilar ahora, ni creo que un escritor deba tratar de encandilar. Lo mismo que una persona no debe tratar de encandilar, salvo que sea un especie de farsante o de prestidigitador o de político.

—Esa estética del final sorpresivo estaba un poco en la teoría de ustedes, hace algunos años. Usted, Bioy Casares...

—Bueno, pero Bioy es mucho mejor que yo. Y me ha enseñado mucho, porque a pesar de ser más joven es una persona más sabia que yo. Mejor dicho, yo no soy sabio...

—Es maravillosa su modestia,

Borges.

—No, no. No soy modesto, no soy modesto. Mi hermana, cada vez que me ve, me dice que yo soy de una vanidad intolerable.

—Tal vez la modestia esconda su vanidad.

—Sí, eso podría ser. Pero ahora contésteme usted: ¿en Montevideo la gente se acuerda de Ipuche?

—Sí, por cierto, aunque no mucho.

—Ipuche tiene ese poema del matrero y del tigre que es bastante lindo. Ahora, la prosa de él es espantosa y los cuentos muy malos. En cambio Silva Valdés escribió *Agua del tiempo* que fue el mejor libro de aquellos años. *Agua del tiempo* es muy superior a *Don Segundo Sombra* por ejemplo.

—¿Tanto?

—Bueno, *Don Segundo Sombra* no creo que sea gran cosa. Está lleno de errores en lo que se refiere al campo. Aunque no sé si esto es importante, más bien creo que no. Decía el doctor Johnson que la gente le había negado a Alexander Pope, en el siglo XVIII, el conocimiento del griego. Pero, dice, basta que una persona traduzca a Homero para que le digan que no sabe griego. Basta que una persona escriba sobre el campo para que le digan que no ha visto un gaucha en su vida, ¿no?. El que me señaló muchos errores en *Don Segundo Sombra* fue Enrique Amorim. Claro: Enrique Amorim conocía todo eso mucho más que Ricardo Güiraldes. Enrique Amorim había sido criado en la frontera con el Brasil, entre gauchos, y no tenía una idea romántica del gaucha. Me acuerdo que una vez volvíamos del Brasil al Salto (Amorim estaba casado con una prima mía, y yo pasaba largas temporadas en el Salto), y en una reunión, unas cuadreras, había como trescientos paisanos. Yo, con un asombro ingenuo de porteño, me quedé mirando a todos esos jinetes, a todos esos ponchos, a todos esos caballos. Yo tenía veinte años entonces. «Pero, dije yo, Enrique, aquí habrá más de trescientos gauchos». Y él me dice: «Bueno, es como si me dijeras que en Buenos Aires hay más de trescientos empleados de Gath y Chaves... ¿Qué otra cosa iba a haber?» Yo pensé que Güiraldes no hubiera hecho esa reflexión; hubiera caído de rodillas, posiblemente.

—Ya que hablamos de Amorim: ¿qué le pareció *La carreta* y «Las quitanderas»?

—No, eso no me gusta. Lo de las quitanderas lo inventó él. Porque nunca existieron. El mismo me dijo que las había inventado. Pensó que sería curioso que hubiera prostíbulos

ambulantes. Y tenían que estar en carretas porque no había otro medio de comunicación. E inventó esas mujeres, aunque no sé de dónde sacó el nombre de «quitanderas». Entonces un escritor francés escribió una novela sobre las quitanderas. Yo le dije a Amorim que estaba bien, que eso quería decir que ya el mito cundía. Pero él se enojó; publicó una carta diciendo que a las quitanderas las había inventado él y se las había robado el otro.

Ahora bien, para no salirnos de *Don Segundo Sombra*, lo curioso fue la vejez de Don Segundo, no sé si la conoce usted. En San Antonio de Areco había muchos cuchilleros y toda esa gente —que era bastante tosca—, cuando apareció *Don Segundo Sombra*, se indignó, porque, bueno, ahí está don Ricardo Güiraldes, que ha escrito una novela sobre Don Segundo Sombra, un viejo santafesino que no tiene nada de particular, que no debe siquiera una muerte. Entonces quería buscarlo al viejo Don Segundo, que no sabía ni cómo se agarraba el cuchillo, para desafiarlo. Y Don Segundo, que era peón o capataz de la estancia, y era un hombre de paz, se vio de pronto acosado por todo el malevaje de San Antonio. Sobre todo había dos: uno que se llamaba «El Toro Negro» por lo cual usted ya puede suponer lo que sería, ¿no?, y el otro que se llamaba Soto. Al hijo de «El Toro Negro» le decían «El Torito». Y era entrar alguno de esos hombres en un almacén, en un comercio cualquiera de San Antonio, por una puerta, para que Don Segundo huyera por la otra. Y Don Segundo Ramírez murió en la cama... Lo cual no tiene nada de particular, claro. Ahora, esa gente estaba totalmente equivocada: Güiraldes había elegido a Don Segundo Sombra porque era capataz de la estancia de él y porque el nombre Don Segundo Ramírez Sombra queda bien, ¿o no? Además él quería mostrar al tipo de gaucha como hombre de paz, contrariamente a los gauchos de Gutiérrez o de Hernández, que se muestran como matrones nomás. De modo que lo hizo a propósito. Pero esa gente no entendía. Por ejemplo, Soto debió haber sido bastante bruto... Una vez llegó un circo al pueblo, y había un león, un león como el león de Lugones (ese león que «la ignominia de un sordo lumbago lo amilana...»). En fin, era un león con toda la majestad legendaria y literaria de los leones. Y el domador, para su desgracia, se llamaba Soto también. La gente lo admiraba porque mandaba al león. Entonces a Soto le dio rabia eso. El domador estaba en un almacén tomando una caña, se le acerca

Soto, de guapo, y le pregunta: «Disculpe, señor, ¿podría decirme su nombre?» El otro contesta: «Me llamo Fulano Soto». Y Soto le dijo: «Aquí, no hay otro Soto que yo. Así que busque una arma y vamos saliendo». El domador, aterrado, tuvo que buscar un cuchillo, salieron a la calle, y ahí Soto lo mató de una puñalada. Por atravesarse a llamarse Soto, como él.

—¿Acaso el Borges que corrige su obra no será un Borges que está luchando contra otro Borges?

—Bueno, puede ser, sí. Pero no hablemos de Borges, hablemos de Soto y del domador.

—¿Por qué le atrae a usted tanto el tema o el mito del malevo?

—Es cierto eso. Tal vez se debe a una perversión mía por el hecho de ser descendiente de militares. Mi abuelo, el coronel Borges, que nació en Montevideo durante la Guerra Grande, a los catorce años defendió como artillero la plaza de Montevideo contra los blancos de Oribe; a los dieciséis se metió a la batalla de Caseros, y luego se fue al Paraguay a pelear contra los montañeros de López Jordán. Fue jefe de fronteras, contra los indios, y después se hizo matar en el combate de La Verde. Ahí está su retrato. Y luego mi bisabuelo, el coronel Suárez, ganó la batalla de Junín a los veinticuatro años. De modo que probablemente esa tradición épica haya influido. Y además el hecho de que yo viví mucho tiempo en Europa, y allá teníamos algunos libros argentinos: entre ellos, los poemas de Carriego dedicados a mi padre.

—¿A usted también le gustaría deber alguna muerte, como esos cuchilleros que admira?

—No, caramba...

—¿De modo que es literaria esa admiración?

—Sí, yo creo que sí... Aunque no se sabe, uno es tan vanidoso... ¿Usted debe alguna?

—No.

—Bueno, ya ve. Me acuerdo que un caudillo de Palermo me decía, leyendo un libro mío: «¿Quién no debía una muerte, en mi tiempo! Hasta el más infeliz...»

—Tal vez debemos más de una, sin saberlo.

—Y, en otro sentido, sí; a lo mejor nos han matado, también.

—Como autor, frente a sus personajes, ¿no siente usted la arbitraria facultad de dar vida o de matar?

—No, porque no creo demasiado en los personajes. Sin embargo, mientras uno escribe conviene creer en ellos. De modo que lo que se escribe sin convicción, no, no sirve. Y

esto se refiere también a la literatura fantástica. Cuando Wells escribió *La máquina del tiempo* él creía en los *morlocks* y en los *eloi*. Si no, ¿la literatura qué sería? Sería un juego de palabras no más, es decir puramente verbal. No tendría ningún valor, me parece.

III

—¿Qué es la literatura en cambio? ¿Algo más que un juego verbal?

—Ah, yo creo que sí. Tiene que haber algo detrás de las palabras, ¿no? Y ese algo es quizás la vida entera del autor, o las emociones, o la imaginación que también es una fuerza. No creo que pueda hacerse literatura puramente verbal. Y es que nunca se hace, por que esa misma literatura verbal engendraría una especie de pasión también. Usted empezaría engarzando palabras y luego esas palabras lo llevan a algo. Yo tengo un poema que se titula «Fragmento». Yo había leído unos versos muy lindos de un poeta boliviano, Jaimes Freyre, que no querían decir absolutamente nada, aunque eran muy gratos. Es un soneto, y yo recuerdo el primer cuarteto no más: «Peregrina paloma imaginaria/ que enardeces los últimos amores/ alma de luz, de música y de flores/ peregrina paloma imaginaria». Ahora, a mí eso me emociona, no sé si a usted le pasa lo mismo; sin embargo, si usted tuviera que decir qué significa esto... Sin duda hay una emoción detrás de las palabras.

—¿Por qué cree que ha conmovido tanto Borges, no sólo en la literatura argentina sino mundial?

—No sé. Creo que detrás de lo que escribo hay algo. Aún detrás de los relatos fantásticos hay referencias personales mías. Por ejemplo: cuando yo estudiaba en Suiza, había un muchacho, ginebrino, muy buen mozo, muy inteligente -el primero de la clase-, y ese muchacho quiso ser amigo mío. Yo al principio le dije que era un error de él, que yo no era nadie, que no tenía derecho a ser amigo de él. Entonces eludí los avances del otro, y el otro se cansó y dejó. Muchos años después escribí un cuento que se llama «El indigno»: un muchacho judío vive en un barrio de las orillas de Buenos Aires, el arrabal, y hay un malevo que es una porquería realmente pero él lo admira mucho, que se le hace amigo y lo admite entre sus compinches. Entonces el muchacho piensa que el otro se equivoca, que él no es digno de ser su amigo. En consecuencia, va y lo delata a la policía. Ahora, ese cuento, que parece un cuento arraba-

lero, es realmente como una especie de mito, la exaltación, de aquella experiencia mía con el muchacho suizo de Ginebra. Claro que en mi cuento todo está exagerado monstruosamente.

—¿En su literatura está entonces su vida, exagerada?

—Sí, seguramente. Luego, está también aquella parte de mi vida que yo no he tenido y que hubiera querido tener.

—¿Cuál?

—No sé. Tantas cosas...

—¿Qué hace actualmente?

—Ahora tengo tantas tareas encima... Porque yo renuncié a mi cargo de director de la Biblioteca Nacional. Cuando subió este gobierno pensé que yo no tenía nada que ver con él, y aunque me aseguraron, «desde arriba», como se dice, que iban a respetarme, pensé que mi situación era



Leonor Acevedo de Borges

falsa. Claro, yo iba a ser empleado de un gobierno que abomino.

—¿No son todos los «gobiernos» iguales?

—No. Yo no abomino a todos los gobiernos. ¿Por qué?

—Me refiero a que todo gobierno tiene defectos y aspectos positivos.

—Este gobierno es especialmente infame. Una persona que permite que le digan: «Perón, Perón, qué grande sos», «Mi general cuánto valés», o es una especie de imbécil o de loco vanidoso o no sé qué. Una persona normal diría: «Pero no, si yo no soy para tanto. Y vamos a otra cosa». En cambio él fomenta eso, fomenta así la adulación, el culto de la vileza.

—¿Es usted religioso?

—No, yo no soy religioso. Creo en la ética, sí, creo que uno sabe si obra bien o si obra mal, pero en cuanto a cielos, infierno, premios, castigos, en otra vida, todo eso me parece tan inverosímil... Claro que todo es posible ya que nosotros somos posibles. El hecho de estar alojados en un cuerpo, de tener dos ojos, dos orejas, todo eso es bastante

raro.

—¿Qué explicación da a eso?

—No, no doy ninguna explicación. ¿Cómo dice Stevenson del hombre? «This bubble of the dust», Esta burbuja del polvo. ¿Linda frase, no? No, no soy religioso. Además, eso se debe a muchas circunstancias. Mi madre es ferviente católica, mi padre, como todos los señores de su época, de éste y del otro lado del Plata, era librepensador. Mi abuela inglesa, que era muy religiosa, sabía la Biblia de memoria: usted le citaba un versículo cualquiera y ella decía: «Sí, Levítico, tal Libro, tal Versículo», y seguía adelante. O: «Libro de Job, tal Libro, tal Versículo». Bueno, yo me he criado en ese ambiente contradictorio: católico, protestante y librepensador, spenceriano y anarquista. Sin embargo, todos nos queríamos mucho y nos llevábamos

bien. Cuando llegó el momento de la primera comunión, mi padre dijo: «Yo creo que esto puede ser importante. O la persona que lo practica puede creer que es importante, lo cual es lo mismo». Entonces nos llamé a mi hermana y a mí, y nos dijo que podíamos elegir. Mi hermana eligió y es católica, es católica hasta el punto absurdo de ser antisemita, lo cual, como yo le digo, está negando a Jesucristo, a la Virgen, a los Apóstoles, y a los fieles cristianos, que eran todos judíos.

—Su pregunta, su asombro, como decía antes: habitar un cuerpo, poseer dos ojos... ¿No es de alguna manera religiosa?

—No, no. Son actitudes de asombro natural. Es lo que decía Aristóteles: el asombro es la madre de la filosofía.

—¿Haría otra cosa si no escribiera, o piensa que sólo podría vivir en la literatura?

—No podría hacer otra cosa, es mi destino. ¿Qué otra cosa podría yo hacer sino escribir? Tengo setenta y cuatro años, estoy ciego, no tengo ninguna otra vocación...

—¿Hubiera querido no escri-

bir?

—No. Porque creo que las otras cosas las hubiera hecho mucho peor.

—¿Y para qué existe la literatura? ¿Para qué escribir?

—¿Y a usted no le parece interesante? ¿No le parece que puede ser una pasión o una necesidad el escribir?

—¿No sería el resultado de no poder vivir lo que uno quisiera, un inventarse vidas?

—Puede ser eso, sí. Pero en ese caso no estaría mal. En ningún caso estaría mal. Claro que se escribe demasiado..., pero como el tiempo va dejando caer lo flojo, ¿no?

—¿Será estrictamente cierto, eso?

—No, a veces no. Pero yo pienso que podríamos vivir sin Calderón,

por ejemplo, y cuando digo nosotros señalo también a los orientales, somos un país de inmigración en gran parte; en cambio el Perú, por ejemplo, es un país de vasta población indígena y casi sin clase media. Yo siempre me jacto de pertenecer a la clase media que es la más importante, después de todo. La aristocracia y el pueblo se parecen mucho, ¿verdad? Por el hecho de ser escritor, yo pertenezco a la clase media. La aristocracia en general es muy ignorante y se parece al pueblo en todos los vicios que tiene: por ejemplo el juego. ¿Qué es Mar del Plata, qué es Punta del Este, sin un garito? O en nacionalismo, que es propio de la aristocracia y del pueblo pero no de la clase media. Es que en la clase media somos de tantas razas. Yo, por ejem-

plando escandinavo antiguo. Cuando renuncié a la Biblioteca me encontré, bueno, con que tenía que hacer otra cosa. Y entonces, hay un filósofo que me ha atraído siempre, menos que Berkeley, menos que Schopenhauer, pero a éstos puedo entenderlos, y en cambio a Spinoza no puedo entenderlo. Y un modo de obligarme a entender a Spinoza, lo cual es mi deber de hombre civilizado, consiste en comprometerme a escribir un libro sobre él. Ahora voy a dedicar seis o siete meses a la lectura de y sobre Spinoza y voy a publicar un libro, titulado *Clave de Spinoza*.

IV

—¿Ha decaído su interés por la novela policial?

—Bueno, sí, ese interés ha decaído desde que yo dirigí, con Bioy Casares, «El Séptimo Círculo». Pero la novela policial sigue interesándome porque en una época de caos literario en que la gente escribe más o menos al azar -sobre todo, los poetas-, creo que la novela policial ha mantenido de algún modo los cánones clásicos de principio, medio y fin. Es decir, en una época de literatura azarosa, la novela policial ha representado el orden. Y, desde luego, no podemos hablar mal de un género que fue inventado por un hombre de genio como Poe, y luego contó con cultores como Stevenson, como

Dickens, como Wilkie Collins.

—¿A Raymond Chandler, lo leyó?

—No. Es que a mí la novela policial me gusta cuando es tranquila como las primeras novelas de Poe, pero cuando se confunde con las novelas de aventuras, ya no me gusta. Es decir, cuando el *detective* se parece a los foragidos, ya no. Pero creo que hay buenos autores actuales.

—Sí, norteamericanos...

—No, los ingleses me gustan más que los norteamericanos, aunque el género fue inventado en Norteamérica. Es que los norteamericanos tienden a mezclar lo sanguinario y lo sexual con la novela policial.

—Van más allá de lo policial.

—Sí, es que van más allá. Pero creo que precisamente le han quitado el carácter de «problema», esa especie de problema de ajedrez con cuatro o cinco piezas, y lo han mezclado con aventuras, con brutalidades, con golpes, con episodios pornográficos. Y además con algo sanguinario, en muchos casos. En las novelas de Conan Doyle o en las de Chesterton, por ejemplo, se trataba de evitar todo eso, ¿no?. El crimen ocurría pero de un modo casi abstracto; en cambio ahora no nos ahorran la efusión de

sangre, los golpes...

—¿A qué escritores latinoamericanos actuales ha leído: a Juan Carlos Onetti?

—Lo conozco muy poco... Me acuerdo que era rengo, ¿no? ¿No era rengo?

—No.

—Sí, creo haberlo conocido pero nunca leí nada de él. Creo que ha muerto, además, ¿verdad?

—No, tampoco. Pero lo curioso es que usted premió a Onetti...

—¿Cómo, cómo?

—Sí, en 1941 usted fue jurado del concurso Losada. Onetti salió en segundo lugar con la novela *Tierra de nadie*, y en el primero Verbitsky y *Es difícil empezar a vivir*.

—Sí, sí, creo que sí. Pero no lo recuerdo en este momento.

—¿Otros escritores del continente, como Vargas Llosa o García Márquez?

—No, a esos no los conozco. Yo perdí la vista en el 55 y resolví seguir el consejo de Schopenhauer: no leer ningún libro que no hubiera cumplido cincuenta años. Porque uno corre el riesgo de leer libros que no tienen valor. En cambio si usted lee autores cuyos libros ya han cumplido cincuenta años, esos libros deben tener algún mérito.

—Vamos a tener que leer *Fervor de Buenos Aires* porque ya cumplió cincuenta años. Los demás de Borges tendrán que esperar...

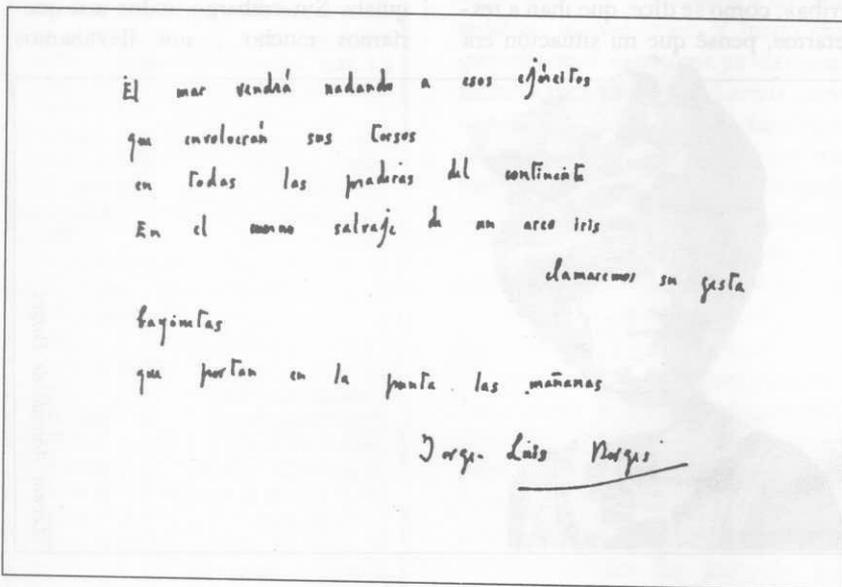
—No, yo le aconsejaría que no leyera ninguno de ellos porque me parecen todos igualmente deleznable. Aunque no debería decir eso, ¿verdad?

—¿Por qué esa actitud tan crítica con respecto a usted mismo?

—¿Con quién, conmigo? Bueno, porque no me gusta lo que yo escribo. Creo que a ningún escritor le gusta lo que escribe. Cada uno escribe lo que puede, no lo que quiere. Todos preferiríamos haber escrito *La Divina Comedia*, por ejemplo, y no lo que escribimos. Salvo que estemos completamente locos.

—Claro que usted tiene muchas páginas que...

—Bueno, algunas páginas sí. Como le decía antes, creo que hay algunas páginas rescatables en mil, y si sobreviven cuatro o cinco puedo darme por satisfecho. Lo malo es que para escribir esas cuatro o cinco hay que escribir novecientas de escaso o de ningún valor. Bueno, es lo que dijo Horacio: había que guardar todo borrador durante nueve años antes de publicarlo. Muy raro es que en el transcurso de nueve años uno descubra errores. En cambio ahora la gen-



por ejemplo, con toda tranquilidad. Y podríamos vivir sin Góngora también.

—¿Sin Borges?

—Bueno, eso desgraciadamente yo no puedo, pero los demás sí. Y casi todos lo logran, además.

—¿Esa es la modestia de Borges?

—Es que yo escribo lo que puedo, no lo que quiero.

—De todas maneras usted se sabe uno de los maestros fundamentales de la literatura hispanoamericana.

—Yo no sé si existe la literatura hispanoamericana. Somos países tan distintos. Por ejemplo, yo tengo mucho en común con un oriental, pero no sé cuánto en común tendré con un peruano o con un boliviano. Probablemente muy poco. Cuando fui a Colombia me gustó mucho, y lo considero uno de los países más agradables que conozco. Pero no me sentí colombiano en ningún momento. Y aún en Suiza, donde viví cinco años, los cinco años de la adolescencia que son cruciales, en ningún momento pensé que yo era suizo. Nosotros,

tengo sangre española, sangre portuguesa, sangre inglesa... Y cada una de esas sangres es mixta. Razas puras no hay salvo tal vez en el Congo o entre los esquimales, y aun no creo que sean las razas más recomendables o los países a los cuales uno hubiera querido pertenecer, ¿no? No creo que nadie ambicione ser esquimal o africano. ¿Y los judíos? Quizás no haya un solo judío de sangre pura en el mundo, se han mezclado tanto. Wells decía que no había judíos: los judíos eran muy pocos y llamaba judíos a los descendientes de los cartagineses.

—Está usted escribiendo un libro precisamente sobre un judío famoso: Spinoza, ¿verdad?

—Estoy preparando un libro sobre la filosofía de Spinoza porque nunca lo he entendido. A mí me ha pasado eso. Cuando yo perdí la vista pensé que corría el peligro de tenerme lástima, lo cual es horrible, o de que me tuvieran lástima, lo cual es casi tan malo. Entonces, pensé, tengo que reemplazar la vista con otra cosa. Y me puse a estudiar inglés antiguo, anglosajón; y ahora estoy es-

Posdata 1984

te piensa más en la publicidad que en lo que escribe. Por ejemplo, me dicen: yo pienso publicar un libro. Sobre qué, no estoy muy seguro. No, usted no piense en publicar un libro. Usted espere que un libro exija que usted lo escriba. Que eso venga desde adentro, del Espíritu Santo o de donde quiera. En cuanto a la publicidad, no tiene ninguna importancia. El público lo sabe así también. Y creo que la imprenta hizo mucho mal porque ha permitido multiplicar el número de libros inútiles. En cambio, cuando se exigían copias manuscritas cada persona que copiaba tenía la seguridad de copiar algo que merecía ser copiado. En cambio ahora un obrero le multiplica el número de ejemplares de un libro, y posiblemente de un libro que vale muy poco.

—¿Qué recuerdos fundamentales tiene de su vida y qué momento le hubiese gustado volver a vivir?

—Bueno, la verdad es que no tiene sentido eso, porque si yo vuelvo a una época pasada de mi vida, el tiempo pasará y me traerá a este momento. De modo que todos son caminos a este mes y a este año. Creo además que tenemos una tendencia a idealizar el pasado. Es lo que decía Manrique: «Porque a nuestro parecer, cualquier tiempo pasado fue mejor». Realmente no era mucho mejor. Posiblemente, si yo tuviera que revivir mi vida no cometería los mismos errores pero cometería otros sin duda, ¿no? Pero no pienso en mi pasado con especial afecto. Tengo recuerdos de infancia, tengo recuerdos de una estancia en la Provincia de Buenos Aires, de otra en Uruguay, recuerdos de haber andado a caballo, de haber sido un buen nadador. Y luego, los primeros descubrimientos literarios, cuando descubrí a Stevenson, a Wells, a *Las mil y una noches*, al *Quijote*. Ahora me parece que no me deslumbran tanto los libros; ahora soy capaz de juzgar si un libro es bueno o malo, pero no tengo ese deslumbramiento que tenía antes. Recuerdo que cuando yo leía *La máquina del tiempo* de Wells me sentía arrebatado por ese mundo mágico, por ese mundo terrible de los *morlocks* y los *eloi*, los proletarios ciegos y los subterráneos. Yo sentía todo eso y hasta me olvidaba de mi propia vida. En cambio, ahora, desgraciadamente, aunque un libro me interese, y ese suele ser no una obra de ficción, me cuesta olvidarme de mi vida y de mi destino. Claro que cuando era chico no tenía especialmente destino, de modo que había menos que olvidar y me era más fácil dejarme llevar por la literatura.

—Borges, usted dijo hace años que toda su vida la había pasado pensando en una u otra mujer y que hubiera preferido entregarse por entero al goce de la metafísica o la lingüística, o a otras materias, como si la visión de una mujer lo perturbara.

—No recuerdo. Es muy extraño explicar lo que uno siente. Eliot fue el que escribió sobre el yo adolescente de Shelley, decía que era una peste interior, hablaba del romanticismo, pero se refería a esa ilusión del yo. En *El Aleph* padecía de ese encantamiento. Ahora pienso que Beatriz Viterbo era una mujer bastante trivial, pero yo estaba tontamente enamorado de ella. Luego supe que era una persona bastante común, un poco altiva, yo sentía que me maltrataba, que es una forma de la coquetería. Escribí el cuento para librarme de ese maleficio. El problema era mío. Bueno, uno escribe los temas para olvidarlos.

—Es decir que el escritor se apoya en lo autobiográfico.

—De todo lo que ha vivido y de lo que imagina que no ha vivido. Si vamos a ver, toda biografía es apócrifa. No hay causalidad que la explique. En realidad el poema lo escribe a uno. Valery decía que la literatura se hace con palabras y no con ideas.

—¿Y las vivencias personales?

—Claro. Usted me habla de Julio Verne.

—No, de Borges.

—Le pasó a Bernard Shaw. El daba una obra suya por un prólogo de Shakespeare, quería saber cómo pensaba, qué cosas había vivido, no lograba

aceptar que todo Shakespeare está allí, metido en sus páginas. Yo tuve la suerte que mi padre me dejara una excelente biblioteca. Creo que la lectura también es una forma de la experiencia personal. Cervantes, no por manco, sino por las novelas de caballería, se largó a escribir el *Quijote*. No le ocurre a todos los mancos.

—¿Por qué la mayoría de sus escritos están dedicados a mujeres?

—No sé. Tendrá que ver con mis afectos. Le debo mucho a mi madre, a Victoria Ocampo, siempre tuve grandes amigas. Ahora viajo con María (Kodama). Con los años fui perdiendo los grandes amigos, ser longevo tiene su lado desagradable.

—Usted dice en un verso: «Me duele una mujer en todo el cuerpo». ¿Cómo se animó a verbalizarlo?

—No es muy feliz, ¿no? Bueno, la cadencia del endecasílabo me facilitó ciertas mañas. Acaso por la ceguera, después de manejar el verso libre por mucho tiempo, volví a la técnica medida. Me gusta el soneto shakespeariano, con el pareado final, como lo hacía Banchs.

—Usted siempre se refirió a dos Borges, uno íntimo y otro público, pero no sé si le han contado de un libro de Rodríguez Monegal, que hace una biografía literaria suya, en donde habla hasta de su iniciación sexual.

—Es raro. Cuesta creer en esas cosas. En mi época, cuando queríamos descalificar a un escritor, decíamos que era sordo o demasiado aburrido. Creo que pensando en Beethoven, usábamos la sordera

como una metáfora. Si un libro no tenía música, no había forma de leerlo, ¿eh? Pero con la vida privada de un escritor, ¿qué podíamos hacer? Recuerdo el nombre de varios críticos ingleses que trataron de demostrar que Shakespeare era homosexual, para darle más grandeza. Bueno, no es mi caso, digo.

—Pero usted, Borges, en *Anotación al 23 de agosto de 1944*, le hace un homenaje a Freud, comparándolo con Walt Whitman.

—¿Sí? Acaso porque la poesía y los poetas hablen de la conducta más transparente de un hombre. Por lo que he leído, Freud era un gran lector de los clásicos. ¿Cómo dijo que se llamaba?

—Rodríguez Monegal.

—¿Es un psicoanalista?

—No, un crítico literario.

—Bueno, ahora me tranquiliza.

—¿Usted sabe que Sartre, antes de morir, le dedicó varios tomos a la vida de Flaubert?

—No. ¿Y qué dice?

—Trata de estudiar la existencia de Flaubert y su relación familiar, el vínculo con su obra, en forma elíptica, por supuesto. Es un ensayo sobre la personalidad.

—Qué interesante.

—¿No le asusta que hagan lo mismo con usted?

—Bueno, no sé. Yo me resistí a la publicación de mis *Obras completas*. Es demasiado, ¿no? Si se salvan algunas páginas, espero que no la modifiquen o le cambien ciertos adjetivos. Yo tengo la esperanza de morir de cuerpo y alma, aunque crea en la

inmortalidad de otra manera. Cada vez que repetimos un verso de Virgilio, somos en ese instante, de alguna forma, Virgilio en el momento de escribir ese verso. La memoria va más allá de nosotros. Mi madre me contaba que cuando repetía un verso de Byron, mi voz era como la de mi padre. Cada uno, a su modo, colabora con la trascendencia del otro.

—Y esto de ser famoso, ¿a qué lo atribuye?

—De la gente, me parece un acto de bondad. Me siento un poco irreal y si algo conozco de la celebridad, es bastante incómoda. Además la fama no mejora la obra de nadie. No son tantos los que me han leído como los que mencionan mi nombre, y esto es una ventaja de mi parte.

—Usted pretende mejorar su humildad, pero en el mundo se lee su obra casi al pie de la letra.

—Me disgustaría que fuera una obligación literaria. Le pasó a Joyce, en parte, que ha sido un gran escritor de este siglo. Creo que Kipling habla del éxito y del fracaso como dos impostores, lo dice en verso, para que sueñe mejor.

—¿Cómo quisiera Borges que leyera a Borges?

—Sin explicaciones, creo. Con el mismo placer que da una melodía o el sabor del café. Como algo íntimo que no se pueda definir. Pero no estoy pensando solamente en mis escritos, sino de la literatura en general.

Hugo Padeletti / Poemas

CANCION DE VIEJO (XXIII)

Clavado a mi esqueleto como el ladrón a su
[cruz
veo caer las hojas amarillas, herrumbrosas,
[doradas
siento el viento que enfría mi lengua demorada
y el polvo corruptible de mi vestidura mortal.

Pero yo fui la máscara de oro
del poeta leproso:
pronuncié palabras de oro.
Sólo el bufón del Tiempo se rió,
arrancando mi máscara de oro.
Ahora debo asumir la vergüenza del polvo.

Que la mosca se acuerde de la tela
y se mantenga lejos de la araña asesina;
que el cordero no deje la majada
y se mantenga a salvo de las fauces filosas.
Yo soy la víctima ahora
y pronto moriré.
No de insecto, no de lobo,
sino de la ceniza de la sangre,
que blanquea mi carne inmolada.

En los arrabales del tiempo un ataúd por llenar
abrazará el hedor de mis desechados despojos.
Urde su sombra urgente la enramada,
pronta en volcarse y pronta en desplazarse.

Pero la máscara arrancada y fría,
sonora de ecos de oro,
dice aún palabras de oro:
-Perdón por el Sol y la Luna,
por la tierra y el fuego, por el aire y el agua;
perdón por la boca asesina,
'perdón por el polvo'.

CANCION DE VIEJO (XXVI)

Yo fui la roca en el acantilado remoto
y fui la ola que golpeaba la roca;
fui antracita y diamante y oro ardiente
y volví a ser arena en la rompiente.

Yo fui la mata de urticante ortiga
en laderas como ésta que contemplo,
y fui la sombra de la enorme haya,
redonda y palpitante como un templo.

Fui cicuta que mata, miel que cura,
fui fuego fatuo en la rosa madura.

Yo fui el hambre asesina en las fauces del lobo
y fui la entraña inerte del cordero.
Fui elefante sagrado, cucaracha,
serpiente que se arrastra, gato y perro.

Después fui hombre con su flecha y arco
en la gruta en el páramo enclavada;
después la moledora de cereales,
madre-tierra en la tierra cultivada.

Engendré y fui engendrado, y fui vencido
después de la victoria y el halago.
Sacrifiqué a los dioses, fui escuchado,
pequé, fui condenado y lapidado.

Ahora soy esta mirada vieja
que se posa en la cosa que me deja
como en el rostro ido de una hermana.
Así con la esmeralda, con la abeja,
con la mañana que también me deja.

Otra vez seré otro; habré partido
hacia otra sombra, hija del olvido.
En un evo remoto redivivo
seré un deva de luz o un tronco vivo.

Finalmente, en el punto sin instantes
donde el tiempo cancela, perimido,
seré el Ser sin fronteras, en la vela
que arde

sin espacio, sin forma y sin sonido.

MEDITACION EN EL CEMENTERIO DE DISIDENTES

Ya la tierra ha dado otra vuelta
y los hombres no han caído al espacio.
No sé cuántas veces ha sido,
pero han ardido innumerables soles,
y brillado innumerables lunas.
Muchos ciegos que creían ver
han regresado a la definitiva ceguera;
muchos fosforescencia intimidante,
al antro sin fulgores de la perpetuidad de la
[sombra.

Hay quienes viven en el ahora cierto del león,
con la garra en la presa y el hocico en la vulva;
que no ven la ceniza que se acumula bajo el
[hueso

y no lloran ni escanden endechas.
Tampoco suben a los vertiginosos oteros
para sentir el desamparo del vacío
del que, como rocío,
exuda la plegaria.

Las dunas se los tragan, como el cadáver del
[lagarto,

y exhalan fuegos fatuos
desde la ebullición de su padre.
Son eslabones en los collares de hueso
que Kali lleva al cuello
bajo la lengua ensangrentada.

Herida y ávida, enhiesta y funesta,
la desolación que remata el ciprés
mira el circo con ojos de cuervo.
Una extranjera viuda, con penetrante cola de
[alacrán,
encubre su ponzoña con la frivolidad de su
[falda,
en la senda prolija que reconduce a la calle.

Increíble, parado sobre el muro,
Argos de ojos de plumas, el pavón siempre vela
el abierto abanico de su cola
mirando hacia el poniente
como los mirasoles exhaustos.

Una cancelación apremiante,
de días y de noches y de penachos encendidos,
de miembros como olas en la pleamar de la
[carne,
arrasa la pupila en la calavera imprevista,
apaga los rubtes en el corazón del brasero.

A veces me paseo entre las lápidas grabadas
donde crece la hierba entre los mármoles que
[acusan.

Los católicos tienen un Día de los Muertos,
pero siempre es ayer
en la ubicuidad de la muerte.

¡Oh roja granada
—celada
de mi polvo en granates!

Stanislavsky, Meyerhold y yo

Tadeusz Kantor

Me opongo a la forma que parece definir la individualidad de un artista. En ese sentido soy el heredero del dadaísmo. Los dadaístas rechazaron la forma. Más tarde, por supuesto, llegaron a tener una forma. Pero esa forma provoca el nacimiento de un cierto método en los movimientos creativos. Si hay un método, todo es fácil y cómodo y se acaba directamente en el museo y, finalmente, en la historia.

Siempre me dicen que tengo un método y yo repito que no lo tengo. En caso de que exista un método,

un altavoz difundirá una carta de Meyerhold a Stalin.

Después los otros cogerán a Meyerhold y lo arrojarán fuera. Aquí aparece la muerte. Tal vez Meyerhold no gozara de las condiciones para realizar sus ideas. Y por esa razón todo en él comenzó a derrumbarse. En Meyerhold y en los otros directores de escena de vanguardia está presente la idea de la interpretación. El interpretó *El revisor* y finalmente no era *El revisor*, sino la interpretación de *El revisor* por parte de Meyerhold. Yo rechazo la idea de la interpretación. Ahí comienza la diferencia.

Meyerhold se comprometió personalmente con la vanguardia.

Siempre asumí riesgos. Un hombre de vanguardia es alguien que desea cambiar algo en el arte. Fue amigo de los grandes artistas plásticos, de los grandes escultores constructivistas. De no haber existido Meyerhold, los grandes constructivistas, como Popova o Tatlin, no habrían hecho todo su trabajo. Meyerhold

les provocó. No era ni escultor ni pintor, pero hizo un teatro que es absolutamente lo mismo. No cogió efectos de la pintura para utilizarlos en el teatro, como se hizo más tarde. Incluso aunque trabajara con Tatlin o Popova, los dirigía. Yo creo que si Meyerhold no hubiera estado con ellos, Popova jamás habría hecho *El cornudo magnífico*.

(...) La biomecánica sustituyó al psicologismo del «revivir». Todo lo que el actor expresaba a través del método de Stanislavski, Meyerhold lo sustituyó por una especie de acrobacia y movimientos corporales. El proceso psíquico fue sustituido por los movimientos, casi gestos de ballet. Pero no era algo exclusivamente

visual: el movimiento de un conjunto de actores estaba compuesto en función de una línea, con un crescendo, como en las primeras películas. Yo no he recurrido a eso porque he sustituido el proceso psicológico por otra cosa.

Tomemos como ejemplo la escena de la muerte del cura: la familia está a su alrededor. Nos podemos imaginar cómo se presentaría esta escena en el teatro de Stanislavski, con toda su psicología: gente que llora y reza sus oraciones. En mi caso es más bien un circo. Ciertamente en la biomecánica de Meyerhold también había un circo. Pero es diferente. En mi caso no hay disposiciones formales, hay solamente... ¿cómo llamarlo?. El cura está ahí sobre su cama. La cama puede invertirse, por un lado aparece el cura vestido para el entierro, por el otro lado aparece un maniquí vestido con una camisa mortuoria, pero el maniquí es el vivo. Por un lado aparece después de la muerte y por el otro antes de la muerte. La mujer de la limpieza hace girar esa cama. La familia se divide en dos grupos que rivalizan entre sí. Un grupo quiere al cura después de la muerte, el otro al maniquí antes de la muerte. Esta escena no tiene nada que ver con la biomecánica y al mismo tiempo se evita el psicologismo. Pero la situación de la muerte se muestra con gran fuerza, incluso resulta más fuerte que si la escena se hiciera según el método del «revivir».

Mi método es el circo, el humor negro, el cinismo frente a lo sagrado; la blasfemia, el sacrilegio. Meyerhold nunca cometió un sacrilegio en su teatro. Se tomaba todo muy en serio.

(...) El actor siendo *él mismo*, no es «actor». Porque el actor, en una definición tradicional, es siempre un intérprete. Es muy importante que el actor siga siendo él mismo. Janicki es Janicki, Welminski es Welminski, Teresa Welminska es Teresa Welminska, y en la vida es igual que en el escenario. Lo que pasa es que yo acentué sus rasgos. Mi talento consiste en encontrar todos sus defectos.

(...) En ese momento, lo más interesante es que ya no actúa. Por su-

puesto, cuento con algunos actores profesionales, que quieren actuar. Continamente hago que saquen esos rasgos que pretenden ocultar para ser ese hombre normal que llamamos criatura social. (Muestra la pantalla donde se proyecta la película de *La clase muerta*.) Mire, todos ellos hacen lo mismo en la vida real, sólo que aquí no lo ocultan. Ese de ahí, en su casa grita como un pavo furioso, pero cuando viene aquí es muy elegante. Hay que adoptar como principio que el actor, en todos los espectáculos, es siempre el mismo. Puede tener un traje diferente, puede estar en una situación diferente, pero su carácter es siempre el mismo. Es como en la comedia del arte, siempre aparecen los mismos personajes. Ultimamente he llegado a constatar que ya no merece la pena buscar nuevos personajes, nuevos sujetos. Los personajes siguen siendo los mismos.

Esos personajes se ven metidos en situaciones diferentes y sólo esas situaciones hace que el espectáculo sea diferente. En mi último espectáculo. *No volveré jamás*, aparecen todos los personajes del pasado. La novela está en las nuevas situaciones en las que se encuentran.

El actor incluso crea el texto. Durante los ensayos defino las situaciones. Luego lanzo al actor al agua profunda y lo que busco es que se salve por sí mismo. El agua profunda significa una situación que yo preparo para un actor. Yo la creo. La presento, hablamos de ella y digo «ahora, adelante». En esos momentos, sobre todo, espero. Después digo: «no, eso no sirve», encuentro alguna otra cosa. Con el texto es algo parecido. Aquí tengo necesidad de una canción obscena y, por supuesto, Romek Siwulak, que es un golfo conocido, canta una canción que nos deja turbados a todos. Eso es lo que queda. Los dos Janicki, usted los conoce, son fantásticos porque hablan entre ellos una lengua que sólo ellos comprenden: es muy escénica. Yo leo un poco todo eso, porque debo poner en relación una cosa con otra. Pero todo queda.

Para mí, lo que en general se considera una buena actuación es pura y



Fotografía: Carlos Furman

mejor no hablar de él.

Prefiero hablar de pintura, porque en ella siempre hay más precisión que en el teatro.

La pintura siempre ha sido más precisa en la definición del método. En el teatro, en gran parte, todo se pierde. (...) Meyerhold y Tairov hablaron de teatro autónomo pero no lo realizaron. Yo he realizado el teatro autónomo. Ya que me llaman megalómano, puedo atreverme...

(...) En mi nuevo espectáculo preparo una escena en la que matan a Meyerhold. Será sobre una plataforma, él estará desnudo, porque así es como estaba. Estarán los verdugos rojos que le van a torturar. Lo hicieron durante semanas. Mientras tanto,

simplemente una «simulación».

(...) Volviendo a Stanislavski, de todas formas tengo la impresión de que todo lo que escribió y lo que los demás han escrito sobre él ha sido un poco deformado. Pero durante los ensayos él debía tener la misma idea que yo: descubría en un hombre todos sus defectos, todas sus... sobre todo los defectos, porque las cualidades no son muy interesantes. En el fondo, nadie sabe qué sucedía realmente con Stanislavski. En base a sus escritos no se puede decir nada. Cuando se escribe ya se construye una cierta teoría. Para mí, incluso la más profesional de las actuaciones es una simulación, excepto si hay algo que destruya esa simulación. Y yo estoy en contra de la simulación.

Cada uno tiene su papel en la vida. El actor transmite ese papel con sus rasgos característicos, con sus debilidades, que yo descubro, refuerzo y domino. El sigue siendo él mismo en escena. Pero, en teatro, representar la propia vida no es suficiente. No sé si a alguien le interesaría eso. El actor que presenta la materia de su ser, de su carácter, lo toma todo de sí mismo. No quiero decir un papel. Digo que se transforma en alguien utilizando sus propios medios. Aquí hay algo del Dibbouk. Como si un fantasma se hubiera apoderado de él, un personaje salido de la pieza o de mi imaginación de autor. Y esa persona habla por boca del actor de una forma absurda. Porque el actor dice a su manera el texto de otra persona. El actor puede no comprender lo que dice.

El Teatro Habima fue expulsado de la Unión Soviética y se trasladó a Israel. Yo lo vi en Cracovia. Vino con los espectáculos de Vakhtangov después de su muerte, con *La vida es sueño* de Calderón, *El Dibbouk* y algo más. Uno de los mejores teatros. Me impresionó enormemente.

El personaje del Dibbouk me interesó mucho. En la pieza hay una judía que despierta la curiosidad de la gente que la rodea. Todo el mundo la conoce, pero ella no reconoce a nadie, porque un muerto ha entrado en ella. Un muerto: es la fe judía. Esa huella está en Cricot.

Los hermanos Janicki actúan tal como son, pero en su actuación un traje es utilizado de una forma ilegal, herética. Por sus bocas pasa algo que no ha pasado por sus cerebros. Todo es bastante difícil de explicar de un modo racional. Es metafísica.

Estas declaraciones de Tadeusz Kantor forman parte de la entrevista realizada por Aldona Skiba-Lickel y publicada en *Théâtre/Public*, publicación bimestral del Théâtre de Gennevilliers (Nº 97, enero-febrero 1991). Su publicación en castellano ha sido autorizada por *Théâtre/Public* y *Espacio*.

Cuento de Flannery O'Connor Enoch y el gorila

Traducción de Laura Wittner

Lenoch Emery le había pedido el paraguas prestado a la dueña de la pensión, y descubrió, cuando se detuvo en la entrada de una farmacia tratando de abrirlo, que éste tenía por lo menos la edad de la vieja. Cuando finalmente logró levantarlo, se empujó los lentes oscuros sobre los ojos y volvió a entrar en la tormenta.

La dueña de la pensión no usaba ese paraguas desde hacía quince años (era ésta la única razón por la que se lo había prestado) y tan pronto como la lluvia lo tocó, se vino abajo con un chillido y apuñaló a Enoch en la nuca. Corrió unos metros con el paraguas sobre la cabeza y luego retrocedió hasta la entrada de otra tienda y se lo quitó. Después, para volver a abrirlo, tuvo que poner la punta en el piso y empujarlo con el pie. Corrió otra vez, alzando la mano cerca de los rayos para mantenerlos abiertos, y esto hizo que el mango, que estaba esculpido con la forma de la cabeza de un fofterrier, se le clavara en el estómago a cada momento. De esta manera siguió por otro cuarto de cuadra hasta que la parte de atrás de la seda se desprendió de los rayos dejando que la lluvia le chorreara por el cuello. Entonces se zambulló bajo la marquesina de un teatro. Era sábado y había gran cantidad de niños parados más o menos en fila frente a la boletería.

Enoch no era muy afecto a los niños, pero a los niños siempre parecía gustarle mirarlo. La fila se dio vuelta y veinte o treinta ojos comenzaron a observarlo con fijo interés. El paraguas había adoptado una posición desagradable, con una mitad hacia arriba y la otra hacia abajo, y la mitad hacia arriba estaba a punto de venirse abajo y derramar más agua por su cuello. Cuando esto ocurrió los niños comenzaron a reír y saltar. Enoch los miró fijamente y se dio vuelta y bajó sus lentes oscuros. Se encontró enfrentado a un afiche tamaño natural y a cuatro colores de un gorila. Sobre la cabeza del gorila, estaba escrito en letras rojas: «¡GONGA! ¡El Gigante Monarca de la Jungla y una gran Estrella!

¡¡¡AQUI EN PERSONA!!!». A la altura de la rodilla del gorila, otras letras decían: «¡Gonga aparecerá en persona en la puerta de este cine hoy a las 12! Entradas gratis para los diez primeros valientes que le den la mano».

Por lo general Enoch estaba pensando en cualquier otra cosa en el momento en que el Destino comenzaba a tomar envión para patearlo. Cuando tenía cuatro años, su padre le había traído de la prisión una caja de lata. Era anaranjada por fuera y tenía pintados unos caramelos y letras verdes que decían: «¡UNA GRACIOSA SOPRESA!». Cuando Enoch la abrió, un trozo de acero espiralado saltó hacia él y le rompió el borde de los dos dientes frontales. Su vida estaba tan llena de acontecimientos como éste que hubiera sido de esperar que él fuera más sensible a los momentos de peligro. Permaneció allí y leyó el afiche dos veces, cuidadosamente. A su entender, la oportunidad de insultar a un simio exitoso venía de la mano de la Providencia.

Se volvió y le preguntó al niño más cercano qué hora era. El niño dijo que eran las doce y diez, y que Gonga estaba diez minutos retrasado. Otro niño dijo que tal vez lo hubiera demorado la lluvia. Otro dijo no, la lluvia no, su director iba a tomar un avión desde Hollywood. Enoch hizo crujir los dientes. El primer niño le dijo que si quería darle la mano a la estrella, tendría que ponerse en la fila como los demás y esperar su turno. Enoch se puso en la fila. Un niño le preguntó la edad. Otro observó que tenía unos dientes extraños. El ignoró todo esto lo mejor que pudo y comenzó a desenmarañar el paraguas.

En pocos minutos un camión negro dobló en la esquina y avanzó lentamente bajo la densa lluvia. Enoch se puso el paraguas bajo el brazo y empezó a espiar a través de sus lentes oscuros. Mientras el camión se acercaba, desde un fonógrafo en su interior comenzó a sonar «Tarara Boom Di Aye», pero la música casi era ahogada por la lluvia. Había un gran dibujo de una rubia en la parte exterior del camión, anun-

ciando alguna otra película.

Los niños se mantuvieron en estricta fila mientras el camión se detenía frente al cine. La puerta trasera era como la de un carro de policía, con rejas, pero el simio no estaba allí. Dos hombres con impermeable salieron de la cabina maldiciendo y corrieron hacia atrás y abrieron la puerta. Uno de ellos metió la cabeza y dijo: «Bueno, hazlo rápido, ¿quieres?». El otro sacudió el pulgar hacia los niños y dijo: «Volved a la fila, ¿queréis?, ¿queréis volver a la fila?».

Una voz en la grabación dentro del camión dijo: «¡Aquí está Gonga, amigos, el Rugiente Gonga y una gran estrella! ¡Denle un buen apretón de manos a Gonga, amigos!». La voz era sólo un murmullo en la lluvia.

El hombre que esperaba junto a la puerta del camión metió la cabeza otra vez. «Bueno, ¿vas a salir?», dijo.

Hubo un golpe apagado en algún lugar dentro del camión. Un segundo después un brazo oscuro y peludo emergió sólo lo necesario para que la lluvia lo tocara y luego retrocedió.

«Maldito sea», dijo el hombre bajo la marquesina; se quitó el impermeable y lo arrojó al de la puerta, que lo arrojó dentro del carro. Después de dos o tres minutos más, el gorila apareció en la puerta, con el impermeable abotonado hasta el mentón y las solapas levantadas. Colgaba de su cuello una cadena de hierro; el hombre la tomó y lo empujó hacia abajo y ambos se unieron bajo la marquesina. En la boletería de vidrio, una mujer de aspecto maternal preparaba las entradas para los diez primeros valientes que subieran y estrecharan la mano del gorila.

El gorila ignoró totalmente a los niños y siguió al hombre hasta la otra entrada, donde había una pequeña plataforma levantada a treinta centímetros del piso. Se paró sobre ella y giró enfrentando a los niños y empezó a gruñir. Sus gruñidos no eran tan fuertes como ponzoñosos; parecían brotar de un corazón negro. Enoch estaba aterrorizado, y si no hubiera estado rodeado por los niños, habría huído.

—¿Quién subirá primero? -dijo el

El simio se estiró y dio a la mano un rápido apretón. Para entonces ya había otra niña preparada y dos niños después. La fila volvió a formarse y comenzó a avanzar.

El gorila mantenía la mano extendida y volvía la cabeza hacia la lluvia con una mirada aburrida. Enoch había vencido el miedo y trataba desesperadamente de pensar en una observación obscena apropiada para insultar al simio. Por lo general no tenía problema con este tipo de composiciones, pero ahora no se le ocurría nada. Su cerebro, ambas partes, estaba completamente vacío. Ni siquiera podía recordar los insultos que utilizaba a diario.

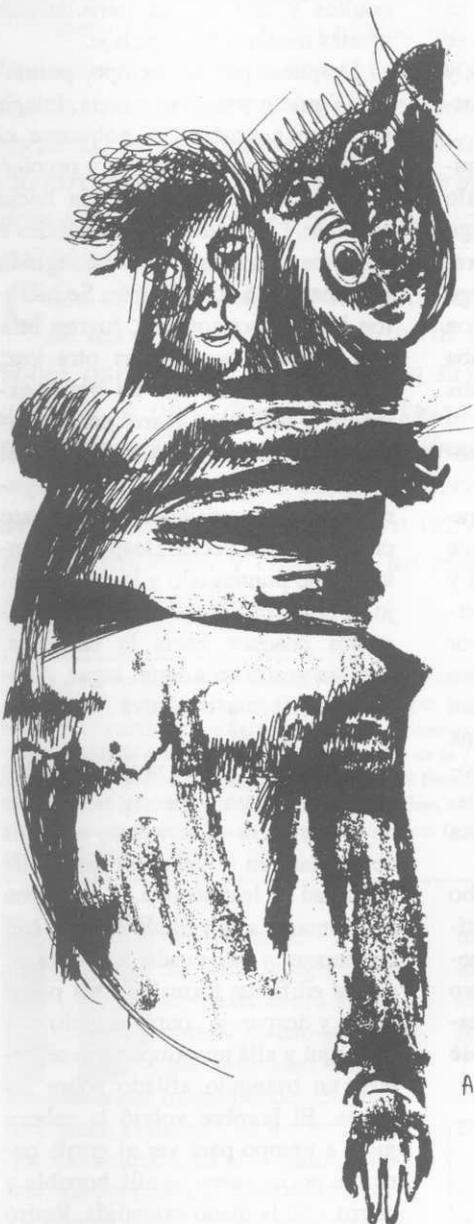
Ahora sólo había dos niños delante de él. El primero dio la mano y se apartó. El corazón de Enoch latía

hombre-. Vamos, vamos ¿quién subirá primero? Una entrada gratis al primer chico que suba.

No hubo movimientos en el grupo de niños. El hombre los observó.

—¿Qué pasa, muchachos? -ladró-. ¿Sois gallinas? No os lastimará mientras lo tenga con esta cadena.

Apretó la cadena en el puño y la



A. PARÍS

Ilustración: Ana María París

Emery», murmuró. «Estudié en la academia Bíblica para Niños de Rodemill. Trabajo en el zoológico municipal. Vi dos de tus películas. Tengo sólo dieciocho años pero ya trabajo para la Municipalidad. Mi papito me hizo venir...» y su voz se quebró.

El astro se inclinó un poco y en sus ojos se produjo un cambio: unos repugnantes ojos humanos se acercaron y espionaron a Enoch detrás de los de celuloide. «Vete al diablo», dijo una voz áspera dentro del disfraz de mono, baja pero claramente, y la mano fue retirada con brusquedad.

La humillación de Enoch fue tan aguda y dolorosa que dio tres vueltas sobre sí mismo antes de comprender qué dirección quería tomar. Después huyó en la lluvia tan rápido como pudo.

Contra su voluntad, Enoch no podía recuperarse de la expectativa de que algo iba a ocurrirle. La virtud de la esperanza, en Enoch, se componía de dos partes de malicia y una parte de lujuria. Y operó sobre él durante el resto del día. Tenía sólo una vaga idea de lo que quería, pero no era un muchacho sin ambición: quería llegar a ser alguien. Quería mejorar su condición. Quería, alguna vez, ver una fila de personas esperando para estrechar su mano.

Toda la tarde estuvo dando vueltas por su habitación, mordiéndose las uñas y rasgando lo que había quedado de la seda del paraguas. Finalmente lo desnudó por completo y le arrancó los rayos. Entonces quedó un palo negro con una aguda punta de metal de un lado y una cabeza de perro del otro. Podría haber sido un instrumento para una especializada clase de tortura pasada de moda. Enoch caminó de un lado a otro de su habitación con el palo bajo el brazo y notó que éste le daría un toque de distinción en la calle.

Alrededor de las siete de la tarde se puso el abrigo y tomó el palo y se encaminó hacia un pequeño restaurante a dos cuadras de allí. Tenía la sensación de que se estaba dirigiendo a recibir un gran honor, pero se sentía muy nervioso, como si temiera que tal vez fuera a tener que arrebatarlo en lugar de recibirlo.

Nunca emprendía nada sin antes comer. El restaurante se llamaba «El vagón-comedor de París»; era un túnel de menos de dos metros de ancho, ubicado entre un local de lustrabotas y una tintorería. Enoch se deslizó hacia adentro y trepó a la banqueta más alejada, junto al mostrador, y dijo que tomaría una taza de sopa de arvejas y una leche batida.

La camarera era una mujer alta con gran dentadura amarilla y pelo

del mismo color peinado en alto con una red negra. Una mano nunca abandonaba su cadera; con la otra preparaba los pedidos. Aunque Enoch iba allí todas las noches, ella nunca había aprendido a apreciarlo.

En lugar de preparar su pedido, comenzó a freír jamón; sólo había un cliente más en el lugar y había terminado su comida y estaba leyendo el diario; nadie más que ella comería el jamón. Enoch se estiró sobre el mostrador y la pinchó con el palo. «Oye una cosa», dijo. «Tengo que irme. Estoy apurado.»

—Vete entonces -dijo ella. Su mandíbula se puso en movimiento y empezó a mirar fijamente la sartén-.

—Dame sólo una porción de aquel pastel -dijo él señalando medio pastel rosa y amarillo sobre un soporte de vidrio redondo-. Tengo que hacer. Tengo que irme. Ponlo allí junto a él -dijo, apuntando al hombre que leía el diario. Se deslizó sobre las banquetas y comenzó a leer la hoja exterior del diario del otro cliente-.

El hombre bajó el diario y lo miró. Enoch sonrió. El hombre volvió a levantar el diario. «¿Me prestarías alguna parte del diario que no estés estudiando?», preguntó Enoch. El hombre volvió a bajar el diario y lo observó; tenía ojos turbios y resueltos. Hojeó deliberadamente el diario y de un tirón extrajo la página de las historietas y se la pasó a Enoch. Era su parte favorita. La leía todas las noches como si fuera un empleo. Mientras comía el pastel que la camarera le había lanzado por el mostrador, Enoch leía y sentía que se agitaba de bondad, fuerza y coraje.

Cuando terminó con uno de los lados, dio vuelta la página y comenzó a examinar los avisos de películas que había en el otro. Sus ojos recorrieron tres columnas sin detenerse; luego llegaron a un recuadro que anunciaba a Gongga, el Gigante Monarca de la Jungla, y los teatros que visitaría en su recorrido y los horarios en que estaría en cada uno. En treinta minutos iba a llegar al Victory en la calle 57, y esa sería su última aparición en la ciudad.

Si alguien hubiera visto a Enoch leer ese aviso, habría notado cierta transformación en su semblante. Todavía brillaba con la inspiración absorbida de la página de las historietas, pero había algo más en él: una apariencia de estar despertando.

En ese momento la camarera se volvió para ver si todavía no se había ido. «¿Qué te pasa?», dijo. «¿Te tragaste un carozo?»

—Sé lo que quiero -murmuró Enoch-.

—También yo sé lo que quiero -

hizo sonar para mostrarles que la estaba sujetando bien.

Después de un minuto una niña se separó del grupo. Tenía largos rulos y un feroz rostro triangular. Avanzó hasta un poco más de un metro de la estrella.

—Bueno, bueno -dijo el hombre, haciendo sonar la cadena-, hacedlo rápido.

con violencia. El último niño terminó y se apartó y lo dejó frente al simio, que tomó su mano con un movimiento automático.

Era la primera mano que había sido tendida a Enoch desde que llegara a la ciudad. Era tibia y mullida.

Por un segundo sólo permaneció allí, apretándola. Después, comenzó a balbucear. «Mi nombre es Enoch



Cruz del Sur
Librería

3 de febrero 2789
Santa Fe



Juguetería,
librería, cotillón

San Gerónimo 1693
Santa Fe

Farmacia Vich

de Marisa Vich

Obras Sociales. Tarjetas de
crédito. Envíos a domicilio.

Gral López 3005 - Tel. 20678
Santa Fe



automotores marcos

Bv. Zaballa 1554/60
Tél 32990/32544/36893
Fax 042-50379
Santa Fe

Piscis

Fotografía Profesional. Mar-
quetería. Video Filmaciones

Reg. 12 de infantería 1030 - Tel 66283
Santa Fe

AG Ingeniería

Opciones: Modems, coproce-
sadores, expansión memoria,
monitores vga.

Tél. 67897

dijo ella con una mirada oscura-

Enoch tanteó su palo y dejó el di-
nero sobre el mostrador.

—Tengo que irme.

—No quisiera retenerte -dijo ella.

—Puede ser que no me vuelvas a
ver -dijo él- ...como soy ahora.

—De todas maneras no creo que
me gustes -dijo ella-.

Enoch salió. Era una noche húme-
da y agradable. Brillaban los charcos
en la vereda y las vidrieras estaban
empañadas y relucientes de basura.
Desapareció por una calle lateral y
caminó velozmente por los pasajes
más oscuros de la ciudad, detenién-
dose sólo una o dos veces al final de
un callejón para lanzar una mirada
hacia ambas direcciones antes de
continuar. El Victory era un teatro
pequeño, acorde con las necesidades
de la familia, en un barrio cercano;
atravesó una sucesión de zonas ilu-
minadas y después siguió por pasajes
y calles secundarias hasta llegar al
sector comercial que las rodeaba.
Entonces caminó más despacio. Lo
vio a aproximadamente una cuadra
de allí, resplandeciente en su oscuro
decorado. No cruzó a la vereda don-
de él estaba, sino que se mantuvo
apartado, avanzando con la mirada
fija en el punto luminoso. Se detuvo
cuando se encontró directamente
frente a él y se ocultó en un zaguán
estrecho que dividía un edificio.

El camión que trasladaba a Gongga
estaba estacionado enfrente y la es-
trella permanecía bajo la marquesi-
na, dándole la mano a una anciana.
Ella se apartó y subió un caballero
que le estrechó la mano vigorosa-
mente, como un deportista. Lo se-
guía un niño como de tres años, con
un alto sombrero de vaquero que ca-
si le cubría la cara; tuvo que ser em-
pujado por la fila. Enoch observó
unos momentos, excitado de envidia.
Después del niño venía una dama en
pantalones cortos, junto a un viejo
que trataba de llamar la atención bai-
loteando en lugar de caminar de una
manera digna. De pronto Enoch se
lanzó a través de la calle y se intro-
dujo silenciosamente por la puerta

trasera del camión, que estaba abier-
ta.

Siguieron los apretones de manos
hasta que la película estuvo por co-
menzar. Luego la estrella volvió al
camión y la gente entró al cine. El
conductor y el que era maestro de
ceremonias treparon a la cabina y el
camión partió rugiendo. Cruzó la
ciudad rápidamente y siguió por la
carretera a toda velocidad.

Surgían del camión ruidos de gol-
pes, no los normales del gorila, pero
eran ahogados por el zumbido del
motor y el constante sonido de las
ruedas contra el asfalto. La noche
era pálida y silenciosa, sin nada que
la perturbara salvo la ocasional queja
de un búho y el silbido distante y
apagado de un tren de carga. El ca-
mión corrió hasta que aminoró la
marcha en un cruce, y mientras se
sacudía sobre los rieles una figura se
deslizó desde la puerta y casi cayó, y
luego rengueó apurada hacia el bos-
que.

Una vez en la oscuridad de un pin-
nar, puso en el suelo un agudo palo
que había estado empuñando y algo
abultado y flojo que traía bajo el bra-
zo, y comenzó a desvestirse. Luego
de habérsela quitado, doblaba con
prolijidad cada prenda y la apilaba
sobre la anterior. Cuando todas sus
ropas estuvieron en la pila, tomó el
palo y empezó a cavar con él un po-
zo en la tierra.

La oscuridad del pinar era quebra-
da por pálidas manchas de luna que
una y otra vez se movían sobre él y
descubrían que era Enoch. Su nor-
mal apariencia era desfigurada por
una herida que iba de la comisura
del labio hasta la clavícula y por un
golpe bajo el ojo que le otorgaba una
mirada opaca e insensible. Nada po-
dría haber sido más engañoso, por-
que Enoch ardía con la más intensa
clase de felicidad.

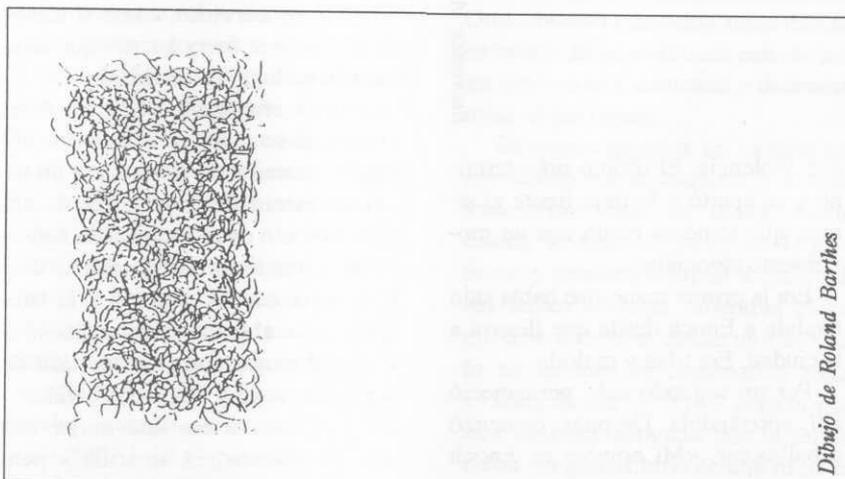
Cavó rápidamente hasta que hubo
hecho un pozo de unos treinta centí-
metros de ancho y treinta centíme-
tros de profundidad. Después puso
en él la pila de ropa y se paró a des-
cansar por un segundo. El entierro de

sus ropas no fue para él un símbolo
del entierro de su ser anterior; sólo
supo que ya no las necesitaría. Tan
pronto como recuperó el aliento, vol-
vió a poner la tierra sobre el pozo y
la apisonó. Mientras hacía esto des-
cubrió que aún tenía puestos los za-
patos y, cuando terminó, se los sacó
y los arrojó. Luego levantó el objeto
abultado y flojo y lo sacudió con
fuerza.

En la luz incierta, pudo verse des-
aparecer una de sus enjutas piernas
blancas y luego la otra, un brazo y
luego el otro: una figura negra, más
fuerte y peluda, reemplazó a la suya.
Por un instante tuvo dos cabezas,
una clara y una oscura, pero un se-
gundo después colocó la cabeza ne-
gra sobre la otra y corrigió la situa-
ción. Se entretuvo con ciertos cierres
ocultos y con lo que parecían ser
ajustes menores de su pelaje.

Después, por un tiempo, perma-
neció quieto y sin hacer nada. Luego
comenzó a gruñir y a golpearse el
pecho; saltó arriba y abajo y revoleó
los brazos y echó la cabeza hacia
adelante. Los gruñidos eran débiles e
incierto al principio pero en seguida
comenzaron a fortalecerse. Se hicie-
ron bajos y ponzoñosos, fuertes otra
vez, bajos y ponzoñosos otra vez;
cesaron por completo. La figura ex-
tendió la mano, no agarró nada, y sa-
cudió con fuerza el brazo; levantó el
brazo, lo volvió a extender, no aga-
rró nada, y lo sacudió. Repitió esto
cuatro o cinco veces. Después levan-
tó el palo puntiagudo y lo colocó ba-
jo su brazo en actitud arrogante y de-
jó los bosques hacia la carretera.
Ningún gorila en ningún lugar, Afri-
ca o California o Nueva York, era
más feliz que él.

Un hombre y una mujer sentados
juntos sobre un peñasco al costado
de la carretera observaban, a través
de un claro en el valle, un paisaje de
la ciudad en la distancia, y no vieron
aproximarse a la velluda silueta. Las
chimeneas y las cuadradas terrazas
de los edificios formaban una pared
negra y desapareja contra el cielo cla-
ro y aquí y allá un campanario recor-
taba un triángulo afilado sobre las
nubes. El hombre volvió la cabeza
justo a tiempo para ver al gorila pa-
rado a pocos pasos de allí, horrible y
negro, con la mano extendida. Retiró
su brazo de alrededor de la mujer y
desapareció calladamente hacia los
bosques. Apenas ella volvió la vista,
escapó gritando por la carretera. El
gorila quedó como sorprendido y lue-
go dejó caer el brazo a un lado. Se
sentó en el peñasco donde ellos ha-
bían estado y contempló, sobre el
valle, la desapareja silueta de la ciu-
dad.



Dibujo de Roland Barthes

Encuentro con Néstor Sánchez

por Luis Thonis

El presente diálogo con Néstor Sánchez tuvo como punto de partida la publicación de su libro de relatos *La Condición Efímera*, Ed. Sudamericana, 1988. Me fue solicitado por un suplemento literario pero luego por motivos varios no llegó a publicarse. Data de febrero de 1989.

Ni Néstor Sánchez quería un reportaje convencional ni yo sabía cómo hacerlo. Ambos estábamos de acuerdo en que es un arte donde no debe evitarse el conflicto, que éste era preferible a la fusión adormecedora. La convención fue monástica: si uno podía escuchar mínimamente a otro, habría leña para el fuego. Este encuentro surgió de abdicar de la formalidad maniatada, sin abandonar por eso el orden retórico de los tópicos, para que un diálogo tenga lugar.

Cabe al lector adaptar las coordenadas temporales, el registro de las señas del mapa cultural del momento, inferir si estas voces que a veces intercambian sus lugares, permiten que pase algo de la obra diversa de alguien que desde su primera línea trazó-encontró-una frontera, un límite desde el cual atravesar esa «maldición escolar» a la que refiere: guardiana de mil caras de un malestar vencido una y otra vez en su escrito que se transforma en sinónimo y causa de un malentendido acérrimo para la «voluntad de consenso».

L.T.

Néstor Sánchez nació en Buenos Aires en 1935. Publicó hasta el presente las siguientes obras: *Nosotros Dos*, Ed. Sudamericana, 1966, reeditada por Seix Barral, 1971; *Siberia Blues*, Ed. Sudamericana, 1967, reeditada por Seix Barral, 1972; *El Amhor, los Orsinis y la Muerte*, Ed. Sudamericana, 1969, reeditada por Seix Barral, 1972; *Cómico de la Lengua*, Ed. Seix Barral, 1973; *La condición efímera*, Ed. Sudamericana, 1988. Tradujo del francés: *Nietzsche y el Círculo Vicioso* de Pierre Klossowski; *Muerte a Crédito* de Louis F. Céline, además de poetas como René Daumal, Balzac, Maupassant y Cesare Pavese. Sus obras *Nosotros Dos* y *Cómico de la Lengua*, fueron publicadas por Ed. Gallimard, París en 1973 y 1977.

Luis Thonis: Néstor Sánchez, tengo cierta hipótesis sobre su escritura. Pienso que hay una velocidad en sus frases donde reside la dificultad, el desafío de leerlo. No es que vaya rápido, en el sentido de correr. Es más bien al contrario: la velocidad es la interrupción de un circuito, donde todo circula dócilmente. Ante todo, el de la lengua. Si el lector no capta el ritmo, el no reconocer los códigos habituales, puede dejar de leer. Habría que empezar por la música. En *Siberia Blues* está el jazz, y el tango. Son, por decirlo así, ataques diferentes.

Néstor Sánchez: En *Siberia Blues* trato de la memoria del cuerpo en relación a las mitologías populares: el jazz, el tango, la poesía, el baile, el turf. Las extiendo sobre una

mesa de disección, como juegos de lenguaje. En mi último libro *La Condición Efímera* en el relato *Adagio para Viola de Amore* menciono a Telemann. En *Siberia Blues* hay una celebración y un homenaje al jazz en tanto improvisación profunda sobre un tema dado. Estas mitologías han sido condenadas a la ley de la entropía. Por eso en *Adagio* hablo de la historia invertida de una carencia.

L.T.: En la revista *Innombrable* en el 86 se publicó un ensayo de Lilitiana Guaragno que indagaba el motivo -más que el tema- del doble en su literatura. Lo vincula con la música, dice que cada vez que hay un cuarteto se produce la irrupción de un quinteto.

N.S.: Eso está muy bien. Pero no tuve ninguna intencionalidad. Si hay dobles en los Orsinis tienen que ver

L.T.: Por ejemplo, Heriberto Orsini encuentra, o recurre ¿en Donald Gleason?

N.S.: Sí, hay líneas de vida. Un intelectual tiene un espejo en otro, un gánster en otro gánster, un músico en un músico...

L.T.: Pero se cruzan: Heriberto es un intelectual y un gánster. Hay que estar muy atento y seguir en qué líneas deriva la ruptura de la identidad.

N.S.: Hay líneas indefectibles, definidas, del orden. Pero están las que responden a la fatalidad. En las líneas definidas es lo mismo ser cajero que albañil, o corredor. Son las otras las que aluden al drama de la individualidad.

L.T.: La fatalidad suena un poco al azar en las experiencias no definidas...

N.S.: Son líneas que responden a lo clandestino.

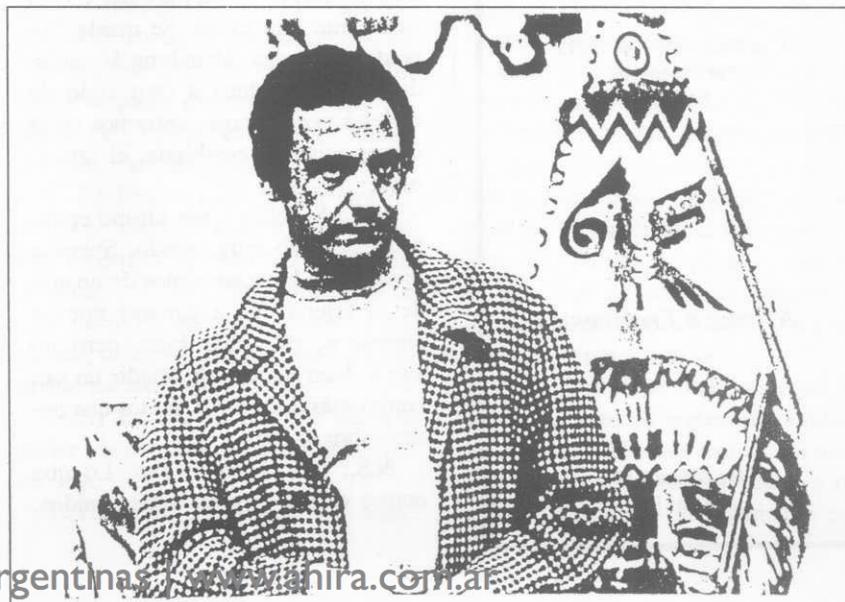
L.T.: En su caso, Néstor Sánchez, lo clandestino es algo fiel a sí mismo porque hay una estética. Pero puede ser el oficio más unilateral cuando se trata de determinar la marginalidad cultural, no hablo de la social. Hay cierto, mucha vanguardia que declama estar «fuera» cuando es notorio que está perfectamente ubicada como el cortesano en el ala del palacio. Recuerda la paradoja del barbero que no puede afeitarse a sí mismo. Abundan los «anti», tanto que «cultura oficial» ha llegado a ser una expresión sin significado... con la chata

jerga que cultivan no pueden estar en contra de nada... de la literatura tal vez sí.

N.S.: La antiliteratura es eterna. Por eso mi libro se llama *La Condición Efímera*. A diferencia de otros libros míos se escribe en torno a disyuntivas éticas.

L.T.: Yo voy a hacer un poco de historia, entrar en el terreno más prohibido de una franja de vanguardia. Aclarando primero que en sus años de ausencia en el país -de 1969 al 86- se aseguraba que estaba muerto. Alguna vez en una de esas reuniones de escritores para romper el conmovedor aburrimiento -todos, qué maravilla, estaban de acuerdo en todo lo mencioné: casi todos dieron vuelta la cara, buscaban un apuntador ausente para preguntar quién era ese Sánchez, tal vez el padre de una precoz narradora. Bueno, yo también soy un malo por excelencia en esta vieja película, siempre la misma. Sigo con la historia. Su nombre a partir de los Orsinis pudo sonar junto a otros escritores latinoamericanos de lo que se llamó el «boom».

Algunos publicaban en Seix Barral, estaban los elogios de Cortázar, dijo que *Cómico de la Lengua* era un milagro, incluso que usted había ido más lejos que todos ellos. Una palabra de peso, generosa y cierta. Pero usted da un giro: se dedica al estudio del sánscrito. En más de diez años lo único que llegó fue el reportaje de Héctor Bianchotti en la *Quinzaine*





Solidarios está ayudando a construir la salud en la República Argentina. Proveemos tecnología a profesionales e instituciones para que Ud. se beneficie.

Moreno 2984 2º C - Tel 24082
Santa Fe

Taller de Narrativa

César Dávila

Moreno 2984 - 1º A - Tel. 26018

Créditos Santa Fe S.R.L.

«El Buen Crédito»

Tucumán 2684 - Tel 41811
Santa Fe

Javier Figueroa Arquitecto

Pasaje Inca 3862 - Tel 983-1810
Buenos Aires

Estudio Jurídico Schweizer

Bernardo Schweizer
Juan Antonio Pistachia

1º de Mayo 1869 - Tel. 26723
Fax 042-550182
Santa Fe

Alianza Francesa

Bv. Gálvez 2147
Santa Fe

Littéraire, que publicamos después en *Innombrable*. Creíamos que estaba muerto: lo hicimos como homenaje. Me disculpo por eso... quiero señalar qué clase de clandestinidad se trata en su excepcional caso. Yo hablaría más bien de un anonimato que sucedió al amontonamiento publicitario del «boom».

N.S.: No entiendo cómo pudieron meterme con los escritores del «boom» en las antologías. A mí Vargas Llosa me parece peor que Pérez Galdós. Dije entonces que los escritores del compromiso eran los más irresponsables.

L.T.: Ese tipo de opiniones fue otra contribución a la omisión total. Se puede o no compartirla, pero basta leer especialmente *Cómico de la Lengua* para comprobar que se trata de otra estética, inimaginable entonces, de otra respiración de la lengua.

N.S.: Estos escritores para mí representaban el momento más bajo de una lengua por su falta de relación con la poesía. Julio pensaba lo mismo. Lea lo que escribió en *La Vuelta en Ochenta Mundos*. Y por otra parte, que yo piense así ¿es algo tan grave?

L.T.: En esa época para el medio, sí. Y hoy también. Hubo alguien que se llamó Taine. Hoy está refutado, no lo mencionan por desconocimiento o vergüenza, pero reaparece siempre, hasta posmodernizado. Para él el medio lo explica todo y el sujeto refleja su ambiente. Un paso más y nos hallamos ante el positivismo descarnado: la supervivencia de la lucha por la vida donde triunfa el más apto, es decir, el que mejor se adapta, el que mejor hace deberes para el «eterno» dictum de turno. Por otra parte, usted no hace concesiones: parece que en esa época no se salva literariamente nadie.

N.S.: Rescato las primeras cincuenta páginas de *Cien Años de Soledad*. Ahí cuando se señala con el dedo hay cierto efecto del *Génesis*. Pero no hay llegada del lenguaje, quiero decir, a Márquez le falta una sensibilidad refinada para dar con el ritmo que esto exige. Se queda flotando, se ahoga, abandona la «soledad», nos condena a otro siglo de novelas por encargo, entramos en la demagogia, la sensiblería, el fascismo...

L.T.: Sánchez... ese último epíteto es de tono muy subido. Suena a invectiva y hoy carecemos de un arte de la injuria. Va a ganarse nuevos enemigos, esto está bien, pero no van a decir nada, sólo añadir un san benito más a los otros, tantos que pesan sobre su obra.

N.S.: No es un insulto. Lo que ocurre es que hay fascistas tímidos.

Devotos de arquetipos. El que sepa leerme entenderá qué estoy diciendo.

L.T.: A mí la palabra fascismo no me escandaliza. Pero me parece vago aplicarla a la literatura, incluso a la que se detesta. Pasolini decía que bajo diversas expresiones el fascismo era la religión de nuestro tiempo. Pienso que quien sepa leerlo interpretará -algo muy distinto a comprender- que hay cierto «fascismo» en el mercado. En el sentido que se está perdiendo, extinguiendo una forma específica de novela argentina que es posible leer en Artl, en Cortázar, hasta en el mismo Viñas, además de lo hecho por las vanguardias del 70. Está siendo aplastada por las burbujas esteriotipadas, enchapadas en el policial norteamericano y el cine correlativo: leemos pésimas traducciones en un tipo de novela que ha perdido el diálogo, el temblor del estilo, el conflicto, y en ese aspecto podría considerarse letal al ejercicio.

N.S.: En el fascismo la bestia en el poder es peor que un anarquista. Ya se sabe qué queda después de un anarquista... un poco de tierra para cultivar. Después de un fascista, en cambio, queda su cuenta de banco, la que decía no tener. No digo que sean «ogros», eso es «filosofía», mala literatura, lo son por sus buenas intenciones. Cuando éstas entran en conexión con una política cultural las consecuencias son aberrantes. Si esa palabra molesta, recordaré que más de una vez afirmé que la Argentina sufría una maldición escolar, esa gente refuerza eso...

L.T.: Quieren reeducar absolutamente todo sin...

N.S.: Quieren ganar plata como sea, nada más.

L.T.: En Cortázar yo admiro la primera parte de su obra. Pero están sus llamadas veleidades. El cayó en una de esas redes donde la necesidad de coherencia política puede llegar hasta diluir la ética.

N.S.: Julio fue leal, siempre. Tenía mucho miedo a la muerte y eso lo llevó a asumir la política como un adolescente.

L.T.: Usted le reclama a la novela una relación con la poesía. ¿Tuvo en su obra en cuenta a algún poeta argentino?

N.S.: A Francisco Madariaga. En *Siberia Blues* le hago un pequeño homenaje.

L.T.: En su cuento *Ley de Tres* hay un hombre entre dos mujeres. Al leerlo pensé que se puede estar -iba a decir «tener»- con una, ninguna o mil, pero estar así entre dos, bueno, es el principio del fin de la aventura...

N.S.: Depende de la inteligencia de las mujeres. La mujer no inteli-

gente es la mujer madre. En *Ley de Tres* lo que podría suceder queda en suspenso. Concedo que el dos es un número muy burdo. El tres en cambio es un número sagrado... la Santísima Trinidad. Yo tengo la preocupación que la tecnología en avance va a tirar por tierra lo que queda de las religiones. Hablo de las computadoras, de los bancos de datos que están en Rusia y en los Estados Unidos. El marxismo siempre fue una teoría económica...

L.T.: Se postuló como filosofía dividida, creo, entre materialismo histórico y dialéctico. Habrá que pensar por qué derivó en una religión a veces alucinante, por ejemplo, Marx redujo al pueblo judío a una clase histórica, el pueblo-clase lo llamaba, o sea era sólo una categoría económica...

N.S.: Pero qué bueno es eso de Marx...

L.T.: Fue una reducción pero no hay nada en sus escritos -¿cómo escribe, no?- que justifique lo que el estalinismo llevó a cabo, me refiero a las masacres. Habría que indagar -aunque interese poco ya que no es temático, es un tópico, un lugar de discusión- si en los nudos de las vanguardias no prosiguen las llamadas guerras de religión aunque por otros medios. Piense en el lugar que la Trinidad tiene en la obra de Joyce, o cómo Kafka toma la ley del Antiguo Testamento, en el sentido literal de «edicto»... en cuanto a la cuestión judía...

N.S.: Nosotros los argentinos también somos judíos. Y los peruanos, los uruguayos, todos nosotros estamos listos. Somos un eco de lo que la física llama el quark. El testigo obligado del fenómeno.

L.T.: *Quarks* es un término que Gell Mann tomó del *Finnegans Wake* para denominar, no sin humor joyceano, a unas partículas que acaecen en millonésimas fracciones de segundo. En Joyce, quark, es un personaje no visto ni oído por nadie. Yo me acuerdo de otra palabra: «quaks», uno de sus sentidos es «embaucadores». Si testigo significa etimológicamente «mártir»: ¿no habrá martirios embaucadores? No creo que la satelización del mundo sea algo terrible, apocalíptico. La prueba de fuego es cómo las culturas van a evitar ser americanizadas totalmente, o caso de la Unión Soviética, rusificadas, como Polonia. Pero a su vez no caer en «fascismos». Porque ante la a veces brutal modernización en ascenso recrudescen los fundamentalismos, intentos desesperados de recuperar una identidad perdida. En ellos la palabra suele coincidir con el código: sentencia a muerte a

todo lo diferente.

N.S.: ¿Y China? A mi me interesa todo lo chino, incluso Mao. No deje afuera a los chinos que son muchos y enormemente correctos.

L.T.: En su literatura hay más de un toque de arte clásico chino. También está, creo, lo hindú. En su antológico -para mí- relato «Diario en Manhattan» de *La Condición Efímera* el narrador toma verbalmente la isla desde una posición «zen», como si la escritura pulsara el temple del arco en esa ciudad eco, doble, «sostén» de Nueva York. Imperceptiblemente se oye la impostura sexual que trabaja la vida americana, la ausencia de estilo en primer término, es decir, la brutalidad, la liberación del boy-scout, la militancia homosexual, la voz del matriarcado, la segregación, los mass media que «llegan a producir el deber instantáneo de aullar», todo el furor egoísta que no es incompatible con la tenacidad comunitaria, según escribe. Y se nota que no tiene nada en contra: atraviesa la Isla desde lo singular...

N.S.: Sí, es el mito de la Isla contra mis propios mitos. El primero de ellos es el de la condición lumpen: «Y si un imbécil se ríe es porque es el Tao».

L.T.: Se detiene en las fruterías, abiertas día y noche. ¿Lo asombra que estén en manos de chinos?

N.S.: Los chinos conforman una isla en medio de la Isla. Un descanso de la usura, de los sacerdotes gigantes que rezan al dios Dólar, los alto-parlantes. Los chinos son «reductos a contraimagen», cito, el narrador aprende de ellos.

L.T.: Y transmite... se ocupa en detalle de los movimientos del cuerpo, a derecha, izquierda, descritos con minuciosidad, son como acordes, una música que va separándose de cuanto acontece, sin influir ese continuo plebiscito.

N.S.: Son ritos, oraciones, contra la mecanicidad del cuerpo. Propongo ahí la conducta como oración cotidiana, es una disyuntiva ética. Eso es lo lumpen: sé que esta palabra suena peyorativa, pero para mí es santa.

L.T.: Muchos escritores «antiimperialistas» caen de rodillas cuando pisan yanquilandia. Algunos hasta predicán desde allá, a buen resguardo, la revolución. Otros transcriben la última película que llegó acá. Sarmiento en su Viaje descubrió algo que sería decisivo en su obra: que ser pobre allá no era un mérito. Usted habla del «lumpen», alguien que no se explica para nada por la necesidad, tiene, en todo caso mucho más que ver con la libertad que esas figuras macizas, que parecen salidas de un pandemonium conductista. Creo

que pocos escritores actuales norteamericanos hayan ido más lejos que usted en eso, salvo Thomas Pynchon, quien establece nuevas conexiones entre el dinero, la mierda y la Bomba. Es otro ilegible. en el *Diario*, por otra parte la cosa no tiene que ver con ideas, sino con ciertos circuitos, esos relámpagos interrumpidos de sus frases...

N.S.: A mí me interesó por un tiempo la literatura beatnik. Grinsberg escribió *Kaddish*, una oración fúnebre judía, que es uno de los mejores poemas en lengua inglesa.

L.T.: En otro relato de *La Condición Efímera*, *Las Grandes Maniobras*, la mujer dice que la desdicha es «un viejo asunto calumniantes»...

N.S.: Eso no es distinto de algo que afirmó Nietzsche: que sólo quienes atraviesan un gran dolor tienen la posibilidad de la risa. Una escritora sin humor no tiene posibilidad, pero sin sufrimiento, cómo inventar el humor. Ahora dígame, usted, Luis Thonis, ¿cuántos universos hay?

L.T.: No sé. Giordano Bruno habló de infinitos mundos, lo quemó un tribunal véneto. Sé que la teoría del Big Bang trata de un estallido que sucedió... ¿hace 18.000 millones de años, no? Una detonación irreconstruible para la conciencia. Casi como el pecado original, tal vez más tenue...

N.S.: Eso suena antropomórfico.

L.T.: Dije el pecado original. No hay que confundirlo con otra clase de actos...

N.S.: Explíquese.

L.T.: En el pecado original Adán imita a Dios bajo dictado femenino. Ahí está la falta, irrepitible. Los que imitan a Adán, hablan del nuevo Hombre, etcétera, son adamitas. Jesús dijo que el hombre justo peca por lo menos siete veces por día, imagínese uno... por eso hay teólogos que hablan de la libertad de pecar; San Agustín dice que no hay que tener miedo de equivocarse, la lujuria para él no es algo tan grave como puede serlo la soberbia... usted no permite confundir la soberbia con la fanfarronería de los dioses cotidianos...

N.S.: No cambie de tema ni se alegre demasiado. El drama del Big Bang es que tiende a la entropía. Y la entropía significa el fin de las religiones, por ingenuas.

L.T.: Pero para que eso ocurra tienen que pasar miles de millones de trillones de años. Y, entonces, seremos ¿inocentes? ¿otra vez? ¿no habrá antes otra detonación, en otro agujero, esta vez, blanco?

N.S.: El hombre del futuro va a ser menos ingenuo. Se va a establecer el fin de todas las religiones, por geocéntricas. Ha de haber miles de

millones de sistemas solares...

L.T.: Pienso que las religiones son diferentes y por eso no pueden terminar de la misma manera, como por decreto. También está la ética, ahí tampoco puede haber demasiado «progreso».

Por ejemplo, quienes hoy éticamente se pronuncian contra la condena a muerte de un escritor dictada por el imán chiita aun si son ateos adhieren implícitamente a posturas éticas que se fundan en los mandamientos.

N.S.: A veces no queda sino atarse a una roca. Como decía Eliot: en una playa distante y a riesgo, agregó, que la roca se tome revancha.

L.T.: Otro relato de *La Condición Efímera* se llama Job. el Job bíblico vive más de ciento cincuenta años, el

Sé que lo que dice no es potencialmente imposible. Sé que morimos de desinformación: el ADN, que parece es impercedero, no puede, como sistema recibir el mensaje de las células para que se regeneren, dividiéndose. O sea que se ha descubierto algo inmortal. Pero hasta ahora sólo se ha conseguido doblar, creo, la vida de los ratones.

N.S.: Lo que dice es extraordinario. Los ratones, además, son los lumpenes por excelencia.

L.T.: En todo caso le digo que la cifra hiperbólica que propone postula la inmortalidad de contrabando.

N.S.: Nada de eso. Yo ayer salí del vientre de mi madre. Esa cantidad de años es poca considerada en términos científicos.

L.T.: Usted, para recordar lo di-



Dibujo de Bruno Schulz

suyo está en el trigésimo año de su existencia.

N.S.: Desenvuelve un poema de Dylan Thomas, *En memoria de Anne Jones*, que fue su ama de leche.

L.T.: Pienso que en el Job bíblico tiene una relación agresiva con el verbo y tal es así que Yavhé, que suele ser severo en el Antiguo Testamento aparece con humor, casi jovial, político, diría, para tratar con él.

N.S.: Eso que dice está muy bien. No es un padre despótico del tipo «te jodés o te jodés». Festeja la conducta del ciudadano de ocasión.

L.T.: Pienso que en Job hay un reproche hacia el lenguaje. El purismo invertido se manifiesta cuando pregunta cómo de mujer puede nacer algo puro. En el fondo quiere ser inmortal, usted retoma eso, o es su arte el que me hace atribuírselo.

N.S.: Es que el hombre debería poder vivir trescientos mil años, sin escoria.

L.T.: Admiro su apego a la vida.

cho por Cortázar, encuentra caminos nuevos, casi desconocidos en literatura. A propósito de eso me acuerdo de una frase casi proverbial, que quien se asoma a lo desconocido no puede ignorar. A ver qué le parece: «Los tontos toman los caminos que suelen evitar los ángeles».

N.S.: ¡Qué hermosa es! si me dice quién la escribió la pongo de epígrafe en mi próximo libro.

L.T.: La leí citada en Burke, en sus *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*, no me acuerdo de quién es, seguro no es jacobina. La vanidad es otro tema importante en su obra, su último libro se abre con una cita del *Eclesiastés*. ¿Qué le sugiere lo que dice un arrogante personaje de Jane Austen: «But vanity, not love, has been my folli?»

N.S.: Que suena bien, pero que no es así. La vanidad engendra vanidad, nada más. Y el amor locura. En toda experiencia amorosa profunda -y no sólo con mujeres- el organismo co-

mienza a producir anfetaminas. El amor vuelve loco y si no es loco se vuelve loco. La monogamia es un criterio ético ante eso. El odio es inconcebible. Se necesita una enorme pobreza para odiar.

L.T.: No creo que se necesite mucho para eso. Una enorme pobreza ya habla de amor si recuerdo a Ignacio de Loyola. Hoy, además, no hay tiempo para odios personales, lo más abominado suscita tan sólo una etiqueta, o una bomba. Es una época de odio programado donde el otro no llega a tener un rostro. ¿Y los celos, están a medio camino? Me acuerdo de un personaje de Calderón que dice que ella no es sino «toda celos» y que Proust escribe como los celos suelen ser mucho más intensos que el amor.

N.S.: También está quien tiene celos de quien está celoso porque no siente siquiera eso... el odio programado es el más destructivo. Yo escribí el «amhor», con h, porque sé que es imposible. Si querés algo mal te embrutecés. En *La Condición Efímera* digo que estamos realmente solos en medio de lo que amamos.

L.T.: Y con un uso de la imagen que cambia constantemente de plano y me ha hecho pensar en el cine mudo.

N.S.: La imagen, así, no miente. La palabra, en cambio, sí. La imagen nos condena a ser lo que somos.

L.T.: Hoy la imagen predomina sobre la palabra. Creo que ya no necesita mentir. Funciona a fuerza de electro-shocks. Pienso que en su escritura la condena se levanta cuando hay un encuentro en esas imágenes de cine mudo y su palabra, esto tiene que ver con los planos, con un arte de escuchar musicalmente el pasado desde otro tiempo irreductible de lectura. Además, esto es lo único que hoy permite subvertir el poder aplastante de unas imágenes que no quisieran interrupción alguna: dividiéndolas, he ahí el efecto mudo, que desconcierta el relato lineal, he ahí la línea auditiva, múltiple, son movimientos que lo dejan a uno sin reflejo donde protegerse, reproducirse. Ahí es donde comienza la lectura.

N.S.: Mi próximo libro trata de todo eso. Se llamará *La Redención por la Delicadeza*. Y ahora para terminar quiero me permita un pequeño exabrupto: ya que el amor es imposible -digo-, ¿por qué no cerrar las puertas con cuidado?

L.T.: Hay en esa frase un cierto tono... profético?

N.S.: Espero que no. Los profetas eran enfermos graves. Es cierto que mucho más sanos que los que hoy quieren salvarnos.

Laura Klein / Poemas

II

grilletes para mula
allí; bajo la pura góndola
mil veces, se comete
la yegua del amanecer
en que ninguno quiso
vapores de verdad
ponen una luz informe casi en la ingle
se montan en su albor hedor or odor mor error?
se mide el casco, los sesos en falsete
extrañeza de cacto empuña
la cura en el redil

sin halago, un alma no se deja

V

maldita la creencia?
orificio en guerra
pujos de dios
cabesé
arreglos esquistados
gaya la voz
que vienen a mirar
esa pestaña abotonada
su ronco cas-cas su yunta lívida vacía

delicia delicia
los graznidos apañan el herraje cosido a cal

VI

hay hincados: no desnudos
en la cuneta babas de ángel
quieren dormir
como si no hubiera golpes
la buena coz, cervical arriba

el sumidero está limpio
quién sabe

viven
la paz bicéfala
con los muslos echados a rebato del clero de dolor

cubran con caricias

carmín y leche
el odio bajo la almohada

X

y toda vez que los bárbaros reflexionan

sobre la grupa

helos; entre yerto y vuelta
una fiesta de ortigas
que ni en sueños
harapan
tal dulzor de pechos
el humano esfuerzo de alegría
condenada suerte: cavilar
y ladear la cabeza en rueda de gemir

XIV

la bruta bruz:
: sí ofrece la frente, pavor
letargo de uno vale para dos
si la otra mejilla
aplauden los mayores
quisiera

la llanta rota sobre la cara

regacearla
ocultar el ópalo caliente
una de felices se empina en contar?

fe de sobras:

la pasión merece el charco
¿acoplos y raspones, el don en la ventisca?
a como viene el corazón,
eunucos ríen sin cesar

rateros
el bozo más suave de la tierra en su mirada

XV

abrazarse al musgo es casi inútil

dibujar
el cáliz bobo
robado
a las ubres del alma

XVI

¿meniscos? ¿otra vez
meniscos: lamparón de reina
como suela, acostada
así; en el barro
un vulvuleo chato
la recua de piedras
también en la cadera

desfallece
la tumbaron de afeitado en el alambre?

Walter. Benjamin

ZENTRALPARK

(Sobre Baudelaire)



Walter Benjamin. *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1992 / Colección Primera Persona dirigida por Yaki Setton / Traducción del alemán por Susana Mayer / Selección, cronología y postfacio de Adriana Marciosi.

[1]

La hipótesis de Laforgue⁽²⁾ sobre la conducta de Baudelaire en el burdel favorece toda la reflexión psicoanalítica que éste le confiere a Baudelaire. Esta reflexión coincide, parte por parte, con la visión convencional «histórico-literaria» [.]

La particular belleza de los comienzos de tantos poemas de Baudelaire es: su emergencia desde el abismo.

George tradujo *spleen et idéal* como «*Trübsinn und Vergeistigung*» captando de esta forma el significado esencial del ideal en Baudelaire.

Si puede decirse que en Baudelaire la vida moderna es la base de las imágenes dialécticas, esto abarca el hecho de que Baudelaire se enfrentaba a la vida moderna en forma semejante a la que el siglo diecisiete enfrentaba la antigüedad.

Si se tiene en cuenta cuán estrictamente Baudelaire como poeta tenía que respetar sus propias normas, sus propias ideas y sus propios tabúes, cuán precisamente circunscriptas estaban por otro lado las funciones de su labor poética, entonces aparece un rasgo heroico.

[2]

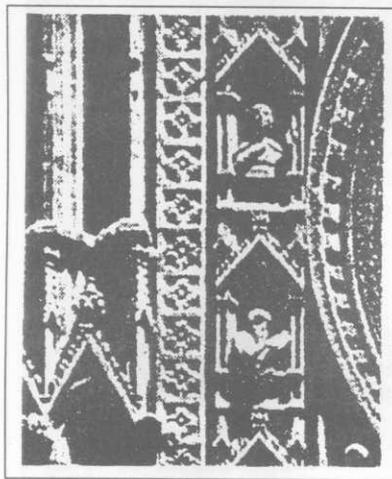
Spleen como un dique contra el pesimismo. Baudelaire no es un pesimista. No lo es porque en él se extiende un tabú sobre el futuro. Esto es lo que distingue más claramente su heroísmo del de Nietzsche. En su obra no hay ningún tipo de reflexión sobre el futuro de la sociedad burguesa, lo que es sorprendente si se tiene en cuenta el carácter de sus escritos íntimos. De esta sola circunstancia puede deducirse cuán poco apostaba al efecto para lograr la supervivencia de su obra y cuán profundamente monadológica es la estructura de las *Fleurs du mal*.

La estructura de las *Fleurs du mal* no está determinada por una disposición ingeniosa de los distintos poemas, mucho menos por una clave secreta; está dada en la rigurosa exclusión de todo tema lírico que no llevara la impronta de la propia experiencia dolorosa⁽³⁾ de Baudelaire. Y justamente porque Baudelaire sabía que su sufrimiento, el *spleen*, el *tædium vitae*, es antiquísimo, estaba en

condiciones de resaltar en él con la mayor precisión la marca característica de su propia experiencia. Si se pudiera formular una conjetura, esta sería que pocas cosas le deben haber dado una idea tan alta de su propia originalidad como la lectura de los satíricos romanos.

[6]

El Jugendstil debe presentarse como el segundo intento del arte por explicar la técnica. El primero fue el realismo. Para éste, el problema estaba básicamente en la conciencia de los artistas, que estaban preocupados por los nuevos procesos de la técnica de reproducción. (*loci!* ev en los es-



critos sobre el trabajo de la reproducción). En el *Jugendstil* el problema como tal ya había sucumbido a la represión. Éste ya no se veía amenazado por la competencia de la técnica. Tanto más abarcadora y tanto más agresiva era, en cambio, la crítica a la técnica que se oculta en él. En el fondo, lo que le interesa es detener el desarrollo técnico. Su vuelta a motivos provenientes de la técnica surge del intento de...

Lo que en Baudelaire era alegoría en Rollinat descendió al nivel de *genre*.

El motivo de la *perte d'auréole* debe elaborarse como el contraste más categórico frente a los motivos del *Jugendstil*.

La esencia como motivo del *Jugendstil* [.]

Escribir la historia significa darle su fisonomía a las fechas (.)

Prostitución del espacio bajo la influencia del hachís, donde sirve a todo lo que fue (*spleen*) [.]

Para el *spleen*, el cadáver sepultado es el «sujeto trascendental» de la conciencia histórica.

La aureola fue de especial importancia para el *Jugendstil*. El sol nun-

ca se había sentido más satisfecho de sí mismo en su corona de rayos; el ojo del hombre nunca había estado más radiante que en Fídis⁽⁴⁾.

[7]

El motivo de la andrógina, de la lesbiana, de la mujer estéril, debe ser tratado en relación con la violencia destructiva de la intención alegórica. La renuncia a lo «natural» deberá tratarse antes, en relación con la metrópoli como *sujet* del poeta.

Meryon⁽⁵⁾: el mar de casas, la ruina, las nubes, la majestuosidad y la fragilidad de París.

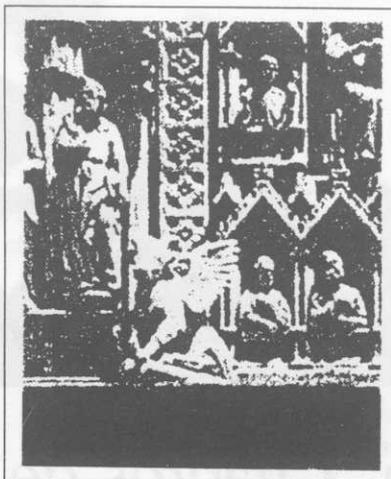
La oposición entre lo antiguo y lo moderno debe ser trasladada del contexto pragmático en el que aparece en Baudelaire el contexto alegórico.

El *spleen* pone siglos entre el momento presente y el recién vivido. Es él quien genera «antigüedad» incansablemente.

En Baudelaire lo «moderno» no se basa solamente ni en primer lugar sobre la sensibilidad. En esto se expresa un altísimo grado de espontaneidad: lo moderno en Baudelaire es una conquista; tiene una armadura. Pareciera ser que el único que lo entendió fue Jules Laforgue al hablar del «americanismo» de Baudelaire.

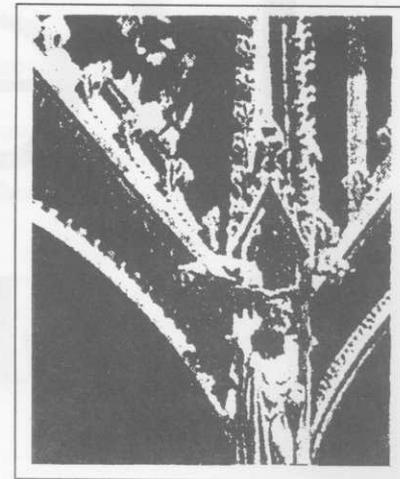
[8]

Baudelaire no tenía el idealismo humanitario de un Víctor Hugo o de un Lamartine. No tenía el lirismo de un Musset. No le agradaba su tiempo



como a Gautier ni podía engañarse respecto de él como Leconte de Lisle. No le estuvo dado, como a Verlaine, refugiarse en la devoción ni

acrecentar la fuerza de juventud del ímpetu lírico mediante la traición a la adultez como a Rimbaud. Así como el poeta es de rico en salidas en su arte, así es de torpe en evasivas frente a su tiempo. Cómo resonaba



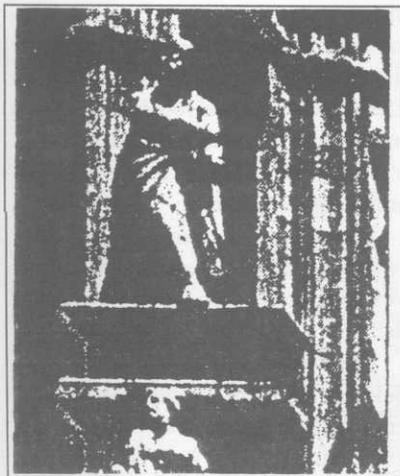
incluso lo «moderno», que él estaba orgulloso de haber descubierto. Quienes ostentaban el poder en el Segundo Imperio no se parecían a los modelos de la burguesía que había concebido Balzac. Y lo moderno se convirtió finalmente en un rol que tal vez solamente podía ser ocupado por Baudelaire mismo. Un rol trágico en el cual el diletante que a falta de otros talentos tenía que asumirlo se volvía a menudo una figura cómica, como los héroes que compuso la mano de Daumier⁽⁶⁾, a quien Baudelaire aplaudía. Sin lugar a dudas, Baudelaire sabía todo esto. Las excentricidades en las que le gustaba verse eran su forma de darlo a conocer. Con seguridad no era, por lo tanto, ni un salvador, ni un mártir, ni siquiera un héroe. Pero tenía algo del mimo que tiene que representar el rol del «poeta» ante una platea y ante una sociedad que ya no necesita del poeta auténtico y que ya sólo le da su lugar como mimo.

[9]

La neurosis produce el artículo de consumo masivo en la economía psíquica. Allí éste tiene la forma de la obsesión. Ésta aparece siempre igual en innumerables ejemplares en el metabolismo del neurótico. A la inversa, la idea del eterno retorno en Blanqui⁽⁷⁾ tiene en sí misma la forma de una obsesión.

La idea del eterno retorno convierte el acontecer histórico mismo en un artículo de consumo masivo. Pero también desde otro punto de vista, se podría decir que en su reverso, esta concepción lleva la huella

de las circunstancias económicas a las que debe su súbita actualidad. Ella surgió en el preciso instante en que disminuyó considerablemente la seguridad en las condiciones de vida, debido a la acelerada sucesión de crisis. La idea del eterno retorno fundó su esplendor en que, basándose en ella, ya no era inevitable que se repitieran situaciones determinadas en lapsos más breves que los que pone a disposición la eternidad. Progre-



sivamente, el retorno de las constelaciones cotidianas se volvió un poco menos frecuente y así pudo surgir el oscuro presentimiento de que habría que conformarse con las constelaciones cósmicas. En resumen, la costumbre se dispuso a renunciar a algunos de sus derechos. Nietzsche dice: «Amo las costumbres pasajeras» y tampoco Baudelaire logró desarrollar costumbres fijas a lo largo de su vida.

[14]

En sentido estricto, la imagen de la mujer lesbiana es uno de los modelos heroicos de Baudelaire. Él mismo lo expresa en el lenguaje de su satanismo. Se desprende asimismo de un lenguaje no metafísico y crítico que analiza su adhesión a lo «moderno» en su significado político. El siglo diecinueve comenzó a incorporarse sin reservas a la mujer al proceso de producción de mercancías. Todos los teóricos estuvieron de acuerdo en que de esta manera se veía amenazada su femineidad específica y en que con el transcurso del tiempo necesariamente se manifestarían rasgos masculinos en la mujer. Baudelaire afirma estos rasgos; pero simultáneamente quiere disputárselos al dominio económico. Así es como llega a darle un acento puramente sexual a esta tendencia en la evolución de la mujer. El modelo de la

mujer lesbiana representa la protesta de lo «moderno» contra el desarrollo tecnológico. (Sería importante descubrir cómo se fundamenta su rechazo a George Sand en este contexto.)

La mujer en Baudelaire: el botín más valioso en el «triunfo de la alegoría» -la vida que significa la muerte. Esta cualidad caracteriza en forma inalienable a la prostituta. Es lo único que no se puede negociar con ella y para Baudelaire es lo único que importa.

[15]

Interrumpir el curso del mundo -ese era el deseo más profundo de Baudelaire. El deseo de Josué. No tanto el profético: porque él no pensaba en un retorno. De este deseo nació su violencia, su impaciencia y su ira; de él surgieron también los reiterados intentos de herir de muerte el corazón del mundo o de dormirlo mediante su canto. A partir de este deseo es que en su obra acompaña con su entusiasmo a la muerte.

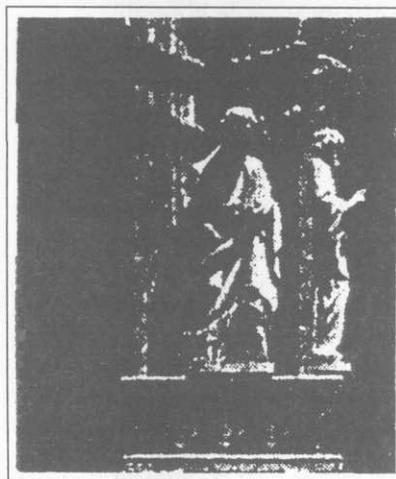
Hay que suponer que los temas que constituyen el centro de la poesía de Baudelaire no eran accesibles a un esfuerzo organizado y claramente orientado: esos temas decisivamente nuevos -la metrópoli, las



masas- no son visualizados por él como tales. No son ellos la melodía en la que piensa. Esta melodía es más bien el satanismo, el *spleen* y el erotismo desviado. Los verdaderos temas de las *Fleurs du Mal* se encuentran en los lugares más insospechados. Ellos son, para seguir con la metáfora, las cuerdas todavía nunca tocadas del singular instrumento sobre el cual Baudelaire deja correr la imaginación.

[18]

La atracción magnética que siempre volvieron a ejercer sobre el poeta unas pocas situaciones básicas es parte del síndrome de la melancolía. La fantasía de Baudelaire está familiarizada con imágenes estereotípicas. Por lo general, parece haber estado bajo la coacción de volver por lo menos una vez a cada uno de sus motivos. Esto puede compararse realmente con la coacción que lleva al delincuente a volver siempre al lugar



del crimen. Las alegorías son lugares en los que Baudelaire expiaba su instinto de destrucción. Tal vez así se explique la única correspondencia existente entre tantas de sus obras en prosa y los poemas de las *Fleurs du Mal*.

Sería un gran error el querer juzgar las facultades intelectuales de Baudelaire sobre la base de sus digresiones filosóficas (Lemaître). Baudelaire fue un mal filósofo, un buen teórico, pero fue incomparable sólo como *Grübler*⁽⁸⁾. Del *Grübler* tiene lo estereotipado de los motivos, su firmeza en el rechazo a todo lo molesto, la disposición a poner en todo momento la imagen al servicio del pensamiento. El *Grübler*, como tipo históricamente determinado de pensador, es quien se siente en casa entre las alegorías.

En Baudelaire la prostitución es la levadura que hace fermentar las masas de las grandes ciudades en su fantasía.

[19]

Lo majestuoso de la intención alegórica: la destrucción de lo orgánico y lo vivo -la extinción de la apariencia. Habría que releer el pasaje muy característico en el que Baudelaire expresa la fascinación que ejerce sobre él la escenografía dibujada. La

renuncia a la magia de la distancia es un momento decisivo en la poesía de Baudelaire. Ella encontró su formulación más acabada en la primer estrofa de *le voyage*.

Respecto de la extinción de la apariencia, «*l'amour du mensonge*».

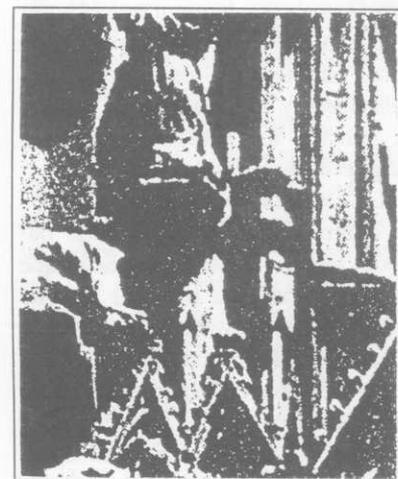
Une martyre y *la mort des amants* -un interior estilo Makart y *Jugendstil*.

El arrancar las cosas de sus contextos habituales -que es normal cuando se exhibe mercancía- es un procedimiento muy característico de Baudelaire. Se relaciona con la destrucción de los contextos orgánicos en la intención alegórica. Cf. *une martyre*, estrofa 3 y 5 en los motivos naturales o la primera estrofa de *Madrigal triste*.

Derivación del aura como una proyección hacia la naturaleza de una experiencia social entre los hombres: la mirada es correspondida.

La ausencia de apariencia y la decadencia del aura son fenómenos idénticos. Baudelaire pone a su servicio el artificio de la alegoría.

Es parte del sacrificio de la sexual



lidad masculina que Baudelaire tuviera que sentir el embarazo en cierto modo como una competencia ilícita.

Las estrellas que Baudelaire destierra de su mundo son justamente aquellas que en Blanqui se convierten en escenario del eterno retorno.

[20]

Los objetos que rodean al hombre adquieren, cada vez más despiadada, la expresión de la mercancía. Simultáneamente, la publicidad intenta enmascarar el carácter de mercancía de los objetos. A esta glorificación engañosa del mundo de la mercancía se opone su transposición a lo alegóri-

co. La mercancía busca mirarse a sí misma a la cara. Festeja su «tomarse humana» en la prostituta.

Hay que presentar la refuncionalización de la alegoría en la economía de la mercancía. Baudelaire se empeñó en poner de manifiesto el aura propia de la mercancía. Intentó humanizar la mercancía en forma heroica. Este intento tiene su contra-



partida en el coetáneo intento burgués de humanizar la mercancía en forma sentimental: de darle a la mercancía una casa, al igual que al hombre. Eso era lo que se esperaba en aquel entonces de los estuches, los cobertores y las fundas con los que se cubrían los enseres domésticos burgueses de la época.

La alegoría de Baudelaire lleva - en contraposición a la alegoría barroca - las huellas de la ferocidad que se necesitaba para irrumpir en este mundo, para convertir en escombros sus armónicas estructuras.

Lo heroico en Baudelaire es la forma sublime en que aparece lo demoníaco, el *spleen*, en cambio, la forma indigna. Es cierto que estas categorías de su «estética» deben ser descifradas. No deben detenerse. -El vínculo de lo heroico con la antigüedad latina.

[21]

El shock como principio poético en Baudelaire: la *fantasque escrime* de la ciudad de los *tableaux parisiens* ya no es hogar. Es el escenario y lo extraño.

¿Qué imagen de la metrópoli puede surgir cuando el registro de sus peligros físicos todavía es tan incompleto como en Baudelaire?

La emigración como una llave de la metrópoli.

Baudelaire nunca escribió una poesía desde el punto de vista de una

prostituta (cf. *Lesebuch für Städtebewohner*⁽⁹⁾ 5)[.]

La soledad de Baudelaire y la soledad de Blanqui.

La fisonomía de Baudelaire como la del mimo[.]

Presentar la *misere* de Baudelaire ante el *fond* de su «pasión estética».

La ira de Baudelaire es parte de su tendencia destructiva. Uno se aproxima más al asunto cuando reconoce también en estos ataques un «*étrange sectionnement du temps*».

El motivo básico del *Jugendstil* es la glorificación de la esterilidad. Predominan los dibujos del cuerpo en las formas que preceden a la madurez sexual. Esta idea debe relacionarse con la de la interpretación regresiva de la tecnología.

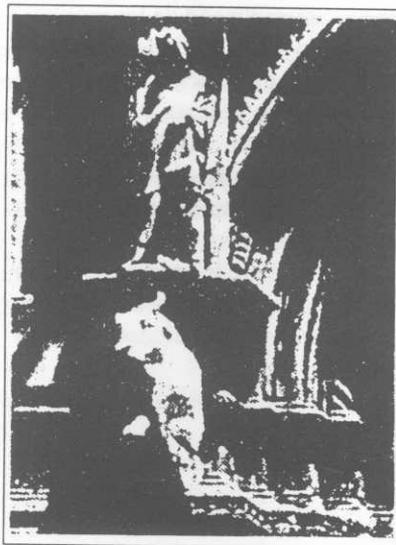
El amor lesbiano lleva la sublimación hasta el seno. Allí implanta el estandarte de lirios del amor «puro» que no conoce ni el embarazo ni la familia.

El título «*les limbes*» deberá tratarse tal vez en la primera parte, para que cada parte corresponda al comentario sobre un título: el segundo, «*les lesbiennes*», el tercero, «*les fleurs du mal*».

[23]

Baudelaire no hubiera escrito poesías si sólo hubiera tenido los motivos que tienen habitualmente los poetas para hacerlo.

Este trabajo deberá proporcionar



la proyección histórica de las experiencias en que se basaron las *Fleurs du mal*.

Comentarios altamente específicos de Adrienne Monnier: lo específicamente francés en él: *la rogne*. Ella ve en él al rebelado: lo compara con Fargue [:] «*maniaque, revolté*

contra sa propre impuissance, et qui le sait». También nombra a Céline. Lo francés en Baudelaire es la *gauloiserie*.

Otro comentario de Adrienne Monnier: los lectores de Baudelaire son hombres. A las mujeres no les gusta. Para los hombres significa la representación y la trascendencia del *coté ordurier* en su vida sexual. Si se va más allá, la pasión de Baudelaire aparece desde esta perspectiva para muchos de sus lectores como un *rachat* de ciertos aspectos de su vida sexual.

Lo crucial para el dialéctico es navegar con el viento de la historia universal. Para él pensar significa: izar velas. Lo importante es cómo se izan. Las palabras son sólo velas para él. Es la forma de ponerlas lo que las convierte en conceptos.

[27]

La postura heroica de Baudelaire podría aproximarse mucho a la de Nietzsche. Aunque Baudelaire se atenía al catolicismo, su experiencia del universo se corresponde exactamente con la experiencia que Nietzsche resumió en la frase: Dios ha muerto.

Las fuentes de las que se nutre la postura heroica de Baudelaire surgen de los cimientos más profundos del orden social que se abrió camino a mediados de siglo. No consisten sino en las experiencias en virtud de las cuales Baudelaire se enteró de los cambios radicales en las condiciones de la producción artística. Estos cambios consistieron en que se expresó de modo mucho más directo y vehemente de lo que había sucedido hasta entonces la forma de la mercancía en la obra de arte y la forma de la masa en su público. Justamente estos cambios llevaron luego junto con otros cambios en el ámbito del arte principalmente a la decadencia de la poesía lírica. Pertenece a la singular impronta de las *Fleurs du mal* que Baudelaire responda a estos cambios con un libro de poesía. Esto es simultáneamente el ejemplo más extraordinario de una postura heroica que pueda encontrarse en su existencia.

«*L'appareil sanglant de la Destruction*» -esos son los dispersos enseres domésticos que se encuentran en la habitación más íntima de la poesía de Baudelaire- a los pies de la prostituta, que heredó todos los poderes de la alegoría barroca.

[29]

Baudelaire puso a prueba ininterrumpidamente a esta sociedad adoptando la actitud de quien recibe limosna. La dependencia de su madre mantenida artificialmente no tiene solamente las causas que subraya el psicoanálisis sino también causas sociales.

Para la idea del eterno retorno es significativo el hecho que la burguesía ya no se atrevía a enfrentar el desarrollo inminente del orden de producción puesto en marcha por ella. La idea del eterno retorno de Zarathustra y el lema «sólo quince minutos más» en la funda de la almohada son complementarios.

La moda es el eterno retorno de lo nuevo. ¿Existen a pesar de ello motivos redentores justamente en la moda?

El interior de los poemas de Baudelaire se inspira en muchos de ellos en el lado nocturno del interior burgués. Su contrario es el interior glorificado del *jugendstil*. En sus observaciones, Proust sólo rozó lo primero.

(1) Se utilizan los corchetes para señalar aquello que no pertenece al texto original, como la numeración, signos de puntuación omitidos o palabras sin las cuales no sería posible la comprensión.

(2) La hipótesis de Laforgue: Laforgue interpretó un sueño de Baudelaire señalando que éste estaba sexualmente inhibido incluso con prostitutas y que probablemente acudía a los burdeles principalmente como voyeur («*L'échec de Baudelaire. «Etude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, París, 1931).

(3) *leidvoll*: literalmente, lleno de sufrimiento, pero *leidenschaftlich*: apasionado (N. de la T.).

(4) Fidus fue un artista que ilustraba las tapas de la revista del Movimiento de la Juventud.

(5) Baudelaire admiraba los dibujos de Meryon que describían las calles y la arquitectura de París.

(6) Daumier: caricaturista francés.

(7) Auguste Blanqui: socialista revolucionario francés (1805-1881)

(8) *Grübler* es una palabra que no puede traducirse al español. Se trata de un individuo excesivamente reflexivo y melancólico. Como tipo intelectual fue caracterizado claramente en las teorías sobre la melancolía de la tardía Edad Media, del Renacimiento y del Barroco. (N. de la T.)

(9) «Libro de lectura para los habitantes de la ciudad», colección de poesías de B. Brecht escritas alrededor de 1926.

Mijalkov, el cine ruso

Ivana Markovic

«Los americanos nos compran 'van goghs' por 10 millones y nos venden 'rambo' por 15»

Ls uno de esos rusos a los cuales se les tendría que prohibir que hablaran inglés. Y no porque lo haga mal, sino porque el cineasta Nikita Mijalkov, autor de *Ojos negros*, es un auténtico ruso. Un ruso redondo como los de Chéjov o Dos-toievski.

Urga es su segundo proyecto realizado con presupuestos europeos; mejor dicho, franceses. Ganadora del León de Oro en el Festival de Venecia, el filme representa la voluntad de hablar sobre el pasado y el futuro de un pueblo, el suyo, que no se reconoce.

—Mijalkov nació hace 45 años en una familia de intelectuales de Moscú. Su hermano Andréi y él crecieron en un ambiente creativo.

Ambos se dedicaron al cine, pero uno decidió marcharse a América y usted no.

—He tenido ofertas americanas, pero nunca he podido comprender esta obsesión por el cine americano. Soy ruso y hago las películas que a mí me gustan e interesan, y las hago a mi manera. A ellos les hubiese gustado que yo hiciese una película a su gusto. Me pregunto por qué. ¿Acaso no tienen suficientes autores americanos? Me gusta el buen cine americano, pero no la cultura de masas americana, que se lo lleva todo por delante. América es un país joven, tiene solamente 200 años; pero es un país que tiene dinero, con el cual piensan comprar todo. Tienen 10 millones de dólares para comprar un cuadro de Van Gogh y lo exponen en el Museo Metropolitano, y a

nosotros nos venden *Rambo V* por 15 millones; ahí, entonces, ellos se quedan con cinco millones, con Van Gogh, y nosotros no tenemos ni Van Gogh ni cinco millones. Solamente a Rambo.

—Tampoco filmó en Rusia esta vez. ¿Por qué?

—No tuve el deseo de trabajar allí porque la mayoría de mis colegas rusos ruedan las películas sobre los problemas que hace sólo 10 años no podíamos ni mencionar. Estas películas hablan de prostitución, droga y miseria. Todo esto es verdad, una trágica verdad, pero la verdad sin el amor es mentira; la peor consecuencia de la cultura de masa es la falta de respeto a la vida, y a causa de esa destrucción y la falta de amor se forma un egoísmo masivo en el cual no quiero tomar parte y del cual no quiero hablar. Bajo la fuerte influencia de esa cultura masiva, la gente se convierte en el turista horizontal que va a hacerse fotos en la pirámide de Keops, delante de la iglesia de San Marcos... Los mongoles, aquellos de *Urga*, viven su vida verticalmente; han visto mucho menos, pero saben mucho más.

—Lo que está pasando hoy día en la ex Unión Soviética es algo que ni los más atrevidos podrían imaginarse.

—Chéjov dijo una vez: «Los rusos adoran su pasado, odian su presente y temen su futuro». Este sería un dicho triste si no existiese su interpretación optimista: este futuro se convierte inadvertidamente en el presente que odiamos, y finalmente todo se convertirá en el pasado que admiramos.

—¿Qué falta en nuestras vidas, según usted?

—Un pensamiento de Jean Renoir podría nombrarse como fórmula absoluta para todo lo que falta a nuestras películas y vidas: «Hoy, ya regenerado, puedo decir que el tiempo del sarcasmo ha pasado. Lo único que puedo aportar a este mundo, brutal e ilógico, es mi amor».

—¿Cuáles son los nuevos directores del cine ruso?

—Pues... mi alumno Hotiñenco; luego, Vania Dajavicni, Andréi Spall... Pero no se trata de los nom-

bres. Es cuestión de orientación. Porque los temas que tratan los demás no me interesan, ya que en nuestro país, por el momento, se hacen películas sobre el pasado. Se comportan como si fueran niños que todavía no han resuelto los problemas de la niñez... Existe un deseo de decir: «Mira, ¡qué mal se está!». Pero para decirlo no necesitas ser un artista. Os lleváis una cámara a la estación del ferrocarril o a un hospital o tienda y enseguida os dais cuenta qué significa «estar mal». No es imprescindible ser artista para verlo. Ahora, eso sí, creo que el artista debe ayudar a la gente para que comprenda qué es lo mejor y lo que se debe hacer para estar mejor. Es simple filmar películas sobre las verdades brutales, y puede ser incluso necesario, pero la verdad sin el amor es mentira.

—¿Teme usted al futuro?

—Los rusos siempre temen al futuro. Pero hay algo mucho más importante. Los rusos están cansados de tantos experimentos que se hicieron con ellos. Para obtener el poder necesario era imprescindible justificar que no pertenecías a una familia burguesa. Si tu padre fue obrero, tu madre limpiaba casas y tú mismo habías terminado la formación básica en la escuela del partido podías llegar a ser ministro. Pero si tu abuelo era profesor en la Universidad de Moscú, aquello era discutible, por no decir imposible. Ésa es la razón que destruyó a la Internacional Socialista, porque el que era *nadie* podía llegar a ser *alguien*. Pero un *nadie* puede llegar a ser *alguien* si aprende algo de los que eran *alguien*. El bolchevismo eligió un mal camino porque proclamó el desprecio hacia los valores fundamentales. Lo mismo ocurre ahora. En el Gobierno están sentados aquellos que han sido educados en aquel sistema. El mundo debe entender que la Rusia fragmentada representa mayor peligro para él que para nosotros mismos. Porque no hay que olvidar que nosotros ya hemos pasado por todo: sobrevivimos a los suecos, a los alemanes, a los tártaros, a guerras, a Stalin, a Lenin, a la colectivización... Hemos visto todo, ¿y qué más nos queda por ver?

Urga

El nombre de la película significa un palo largo que termina con una sogá. A los campesinos de Mongolia les sirve para capturar vacas, pero clavado en el suelo advierte a los que pasan que alguien está haciendo el amor muy cerca.

El filme tiene dos protagonistas de dos culturas. Por una parte tenemos un borracho ruso hablador, alegre y amistoso, y por otra parte, a un

orgullosa y tranquilo mongol. Mongolia es todavía una parte interior de China, y esto representa un serio problema para la familia de un simple pastor que vive en una cabaña en la estepa sin fin. Gombo, el padre de familia, es un hombre muy apasionado que pasa de los medios anticonceptivos, y cuya mujer, Padma, ya tiene dos hijos, lo que representa el máximo en China.

Serguéi, el camionero ruso que habla un poco el idioma mongol, se queda dormido mientras conduce, se sale de la carretera y termina en el río. Gombo viene a salvarle y le invita a pasar la noche en su cabaña. Aunque desconfiado al principio, el camionero, poco a poco, se relaja (con la ayuda del alcohol), y a medianoche, el ruso y el mongol se convierten en amigos.

I. M.

Juan Carlos Adrover
Abogado

Junín 2681 - Tél. 30166
Santa Fe

Jorge Vázquez Rossi
Abogado

1º de Mayo 1570 PB - Tél. 21643/21577
Santa Fe

Darío D. Serafino
Abogado

Av. Gral Paz 6215 - 61474
Santa Fe

Abel Eduardo Bay
Abogado

3 de febrero 2979
Tél. 45871
Santa Fe



Ropa importada
exclusiva de Ibiza,
Barcelona y Madrid
en Santa Fe.

Gral. López 2920 loc. 1 - Tel 23827
Santa Fe

SATCHMO

PianoBar - Cafetería - Librería

Un lugar diferente en Santa Fe que convoca públicos diferentes • Por las noches piano bar • Viernes y sábados shows musicales desde distintos géneros • Domingo Rock-blues para los más jóvenes • Abierto de Martes a Domingos a partir de las 18 hs • Venta de libros y cassettes.

Junín 2613
Santa Fe

Cuento de Luis Gusmán

Desierta

Al llegar el otoño en Henderson comienza a soplar un viento suave que arrastra el polvo de los hornos de ladrillo y envuelve las caras de los hombres hasta transformarlas en máscaras irreconocibles, volviéndolas extrañas y desconocidas para ellos mismos.

—Parecemos tener la cara cubierta de sangre. Como si fuésemos dos luchadores heridos. Es raro estar herido antes de comenzar a luchar. Es un sentimiento que vuelve cobarde a los hombres. ¿No es cierto, Nelson? Pero, ¿quién sabe en qué tiempo fue, más allá de nosotros mismos, que empezó la lucha?

—Usted, Dreuster, quiso desatirla.

—Este es mi territorio, Nelson.

—No buscamos lo mismo. Yo busco una Ofelia loca por la peste.

Después de esa respuesta Nelson desvía la mirada de la cara de Dreuster mientras imagina el cuerpo de Ofelia flotando en el río, detenido por las plantas, atrapado por arbustos y ramas traicioneras que amenazan hundirlo en la tierra cenagosa y le impiden fluir libre hacia la muerte.

—Ese cuadro, Nelson, no está en Henderson.

—¿Estuvo alguna vez?

—Eso no lo sé. Quizás esté en alguna colección privada en Europa.

—Un traficante de obras de arte como usted siempre sabe dónde están las cosas valiosas.

—No siempre, ¿acaso no le conté alguna vez esa historia de putas y diamantes?

Mientras caminan hacia la mansión de los Hillner, Dreuster vuelve a contársela. Cuando llegan, Nelson lo mira, mira la mano regordeta girando la llave en la puerta y se da cuenta de que, tratando con ese hombre siempre ignorará lo que le espera. Por eso no lo sorprende antes de entrar encontrarse con un jinete que viene hacia ellos montado en un caballo negro. Negro como su sombrero, negro como el auto de Dreuster, negro como su propia vida.

—Ahora los cuidadores andan a caballo vigilando que no roben o profanen las estatuas, porque las

arrancaban de cuajo y dejaban agujeros en la tierra. En la casa de los Hillner está lo más valioso de Henderson. Bueno, Nelson, eso usted ya lo sabe.

Nelson escucha las palabras de Dreuster con temor. Bajo el sol, a la luz del día, esa cara le inspira cierta inquietud. Ve cómo extiende la mano hacia el picaporte, blanca, segura, como un arma, adornada con un diminuto anillo de diamantes que luce en uno de sus dedos como una gota de sangre. Se da cuenta de que prefiere encontrarse con el Dreuster nocturno, el de lengua viperina, oscura y sórdida. Una lengua de congas y puteríos. No con el Dreuster del día, llegando vaya a saber de dónde, con su Austin 49, como una

desde donde puede ver a las parejas que suben a las habitaciones del piso superior. Le llama la atención reconocer a los dos hombres con los que viajó en el ómnibus la noche anterior y que han bajado en Henderson para quedarse. Lo sorprende que uno de ellos lleve las manos enguantadas. Los guantes blancos comienzan a teñirse de polvo, pequeños puntos como si de manera repentina hubiesen enfermado hasta cubrirse totalmente con los signos de la peste.

Desde hace tiempo, las arañas del *Robinson* permanecen apagadas, son lo que queda de una época de esplendor. Del esplendor, de antiguos yacimientos de petróleo convertidos en agujeros negros, ni en la tierra ni en el cielo, sino en la cabeza de los



cucaracha negra. Ignorando para quién trabajaba en esa tierra desierta donde sin embargo se trafica con obras de arte y con joyas. Prefiere encontrarse con Dreuster en lo que primero había sido un burdel y después un *pub* modernizado para convertirse ahora en una casa de masajes. Se despiden y Nelson arregla una cita para la noche dudando de si el *Robinson* es el lugar adecuado, pero confiando al mismo tiempo que un lugar público le otorgara más seguridad.

Cuando llega el *Robinson*, Nelson busca una mesa frente a la escalera

hombres como un balazo oscuro desde donde les llega la muerte.

Los escalones parecen sentir el peso de los cuerpos que suben cargados de alcohol y de comida, de deseo y de impaciencia. A medida que transcurre la noche se vuelven más pesados y se arrastran hasta caer abrazados en una fuente de mármol donde el lecho parece juntarse con la tumba. A cada paso, a cada abrazo, el corazón de Nelson se detiene porque imagina su cuerpo tirado en ese lugar.

Cuando Dreuster entra, el *Robinson* resplandece. En ese lugar pierde

lo oscuro que tiene durante el día. Nelson no es el único que lo ve con esos ojos. En Henderson todo el mundo prefiere el Dreuster de la noche. Hasta su voz parece más diáfana cuando interrumpe los pensamientos de Nelson hacia la tumba.

—¿Está preocupado, Nelson? Si no fuera por los guantes, se los podría confundir a los Matiuzzi. No se aflija, no es el único, a mí me llevó tiempo distinguirlos. Parecen mellizos. Al que no tiene guantes lo llaman el loco Matiuzzi, al otro, simplemente Matiuzzi. Se ve que hay una puta nueva en el *Robinson*. A cada casa de masajes que van, se fotografían con las putas para no olvidarse de la cara, y en el reverso de las fotos escriben sus nombres. Si usted quiere se puede sacar una para guardarla de recuerdo.

—¿Por qué usa guantes?

—Algún día tal vez se lo cuente. Ahora me esperan otros negocios.

Dreuster se aleja y Nelson, sin la máscara de polvo en la cara, se sienta aún más indefenso. Como si el miedo y la curiosidad por espiar a los Matiuzzi sacándose fotos, le agrandarán los ojos y toda la luz que no hay en el *Robinson* le iluminará

mujer. Una caricia que arrastra un gemido, una música que parece convocar algún lejano espíritu del amor.

Nelson ve después como Matiuzzi se deja acariciar por la mujer, con un movimiento dulce, como si lo meciera con una canción de cuna, mientras busca la carne hinchada en la oscuridad. Ella tiene la sabiduría suficiente para saber que él no se levantará de la mesa porque ese es el trato. Lo supo desde la primera vez que vio los guantes, lo miró a los ojos y tuvo piedad de esas manchas que eran sus manos. Sospechó una enfermedad del espíritu y lo acarició como a un hijo al que se lo quiere aliviar de un dolor o una pena y se dio cuenta de que él cedía más al alivio que al placer que esas manos le procuraban. Por eso sacó de su escote un pañuelo perfumado y esperó en él todo el líquido de ese hombre. Que fue poco, porque era como si estuviese vacío. Le vio cerrar los ojos y apretar las manos que se perdían para ocultarse en su pelo teñido.

Nelson en un relámpago del flash vio cómo las manos de Matiuzzi jugaban con una hebilla que sostenía los cabellos de la mujer y mientras recorría la forma de las alas, un alacrán negro que era su anillo se encontraba con la mariposa dorada que lucía en el pelo. Nelson, quien gustaba de los contrastes, dijo para sí: «todo el mundo lleva los ojos al anillo negro y no ve las manos manchadas». Se contemplaban y se disponían para una danza de combate hasta que en un espasmo final, en el momento del éxtasis, el alacrán se abandonaba con ternura en la seda de la mariposa.

Después de la ceremonia, con discreción hace desaparecer el pañuelo en el escote, mientras el hombre se abandona en su lasitud. Pero Matiuzzi permanece apenas unos instantes en ese abandono porque inmediatamente se arranca el anillo de los dedos y se lo da a la mujer.

Ella no quiere nada de esas manos, aunque sea oro. Pero sabe que tiene que tomarlo aunque la superstición la abraza por dentro porque intuye que no debe rechazar nada de ese hombre ya que basta mirarlo a la cara para darse cuenta de que hay algo en él que tiene que ver con la desgracia. Primero sospechó que una enfermedad lo había derrumbado pero después se dio cuenta de que era algo interior. Es por eso que se coloca el anillo y siente una sensación que nunca ha sentido antes. En ese momento se lleva la mano al pelo, se saca la mariposa y la pone en las manos de Matiuzzi.

—¿De dónde viene? -le pregunta el loco Matiuzzi-

—Me la regaló un hombre en Valparaíso -le responde ella, atenta a su mirada que parece brillar calculando el precio de la mariposa-

—Estuve una vez en Valparaíso. En el Palacio del Rock.

—Sí, lo conozco, había muchos espejos. A mí me gustaba verme bailar porque mi cuerpo pasaba de un espejo a otro, era una sensación indescriptible.

Matiuzzi en silencio juega con la mariposa y las alas son una mancha roja en los guantes que se ha vuelto a poner. No es que las alas sean rojas sino que las apreta entre las manos porque como siempre mata las cosas que quiere. Por eso cuando la ve reaparecer viva, conservando el brillo de la joya que adornara la cabeza de esa prostituta durante años, siente alivio.

Mientras piensa si por las noches la dejará sobre la mesa de luz, ajena al pudor y a la lascivia, cuando cierra los ojos para volver a soñar con el hombre que se la regaló en Valparaíso.

La ve irse hacia la barra y decide creer que esa mariposa nunca ha salido de su cabeza para estar en las manos de un hombre. Creer eso por un momento lo hace sentir feliz.

La busca de nuevo con los ojos y le hace una seña para que vuelva a la mesa. Cuando está junto a él, sus guantes se llenan de oro y piadosamente devuelve la mariposa a su pelo.

Ella está tentada de hacer lo mismo con el anillo, pero algo la detiene, como si los ojos de él hubiesen dicho: no, el anillo no. Y Matiuzzi quiere pensar que en otras manos quizás luzcan con más suerte.

«Tengo miedo y no puedo confiar en nadie. Tengo miedo de que me apriete en sus manos como a la mariposa. Tengo miedo del loco Matiuzzi que fuma el cigarrillo hasta quemarse los dedos como un hombre que ha estado en la cárcel. Tengo miedo de que uno de los Matiuzzi haya sido elegido para matarme, sólo por una Ofelia loca que vale mucho dinero pero que ignora donde está. Tengo miedo de Dreuster que se acerca para volver a intimidarme».

—Lo ví todo, Nelson. Es raro, el *Robinson* está medio a oscuras y, sin embargo, se ven las cosas más extrañas. Pero a esto estoy acostumbrado, no es nada más que una puñeta, una puta puñeta.

En ese momento, Matiuzzi se da cuenta de que el hombre del sombrero negro lo ha estado mirando toda la noche. «Es raro que un hombre de su edad use sombrero, tal vez para protegerse del calor o por superstición. ¿Qué pensará de mis manos enguan-

tadas? ¿Vacilará entre creer que es un rasgo de extravagancia, de aristocracia o de enfermedad? Sin el anillo, son libres, puedo ofrecerlas a la curiosa morbosidad de ese hombre.»

Matiuzzi con cierta lentitud se va quitando los guantes para que aparezcan sus manos, ya que la mujer las ha arrancado de esa intimidad vergonzosa, cobarde, que le hace ocultarlas. Ahora ya no puede resistirse a la mirada de ese hombre que parecía esperar desde hacía mucho tiempo que él cometiera semejante acto. Entonces, ofrece sus manos para que Nelson las mire.

«Es como una sombra, no ha dejado de mirarme. Como si en algún lugar, su color negro, mi color blanco, levantarán la misma sospecha, el mismo aire de desgracia. No ha dejado de mirarme como se mira a una mujer. Le he mostrado mis manos, las desnudé. Las he hecho bailar para él. No me avergüenza haberlo hecho para un hombre».

Matiuzzi mira sus manos sin porvenir porque ninguna línea se puede leer en esa mancha ciega, lo cual es preferible para que nadie pueda adivinarle en esa tierra de brujos y santones. Se las muestra a Nelson por última vez para que se de cuenta de que nada va a poder saber ni de su pasado ni de su porvenir. Después las hunde en la oscuridad y lo invade una ola de rubor cuando toca esa piel inútil mientras Nelson da vuelta la cara con un gesto de pudor.

Después Matiuzzi se pone los guantes con desesperación y se lleva las dos manchas blancas a la cara como si quisiera olvidar o acomodarse la máscara que llevan los hombres en Henderson.

Nelson mira esas manos nerviosas. Se da cuenta de que sin el anillo son inofensivas, incapaces de matar a nadie y se acerca a Dreuster que está en la barra.

—Brindemos, Dreuster. En Henderson esta noche no van a matar a nadie. Siempre es bueno saber que uno va a vivir un día más.

—No se puede vivir con esa cuenta en la cabeza. Nelson ¿por qué no renuncia a su Ofelia y se va de aquí?

—No sé, tal vez lo haga.

Nelson le da la espalda a Dreuster y se siente tentado a llamar a la mujer de la mariposa, pero sería traicionar esa intimidad circunstancial que tuvo con Matiuzzi. Sin embargo, aunque lo atrae el deseo de tener el alacrán entre las manos para sentir el peso de la desgracia del otro o ver el anillo sobre el fondo de sus manos blancas, se detiene ante el miedo de encontrar su destino en el dibujo negro.

de golpe la cara.

Matiuzzi deja que una puta vieja apoye la cabeza sobre su hombro. La mujer le quita los guantes despojando sus manos de las dos vendas blancas manchadas de sangre. Como una antigua preparadora de cadáveres las friega con una loción mientras vaya a saber que magia le susurra al oído. A su lado, el loco Matiuzzi anota un nombre de mujer en la instantánea.

Las manos de Matiuzzi se ponen en movimiento como si esa fórmula mágica les hubiese entregado el soplo de la vida y después de tanto tiempo comenzaran a acariciar a una

Giacomo

*El texto secreto
de Joyce*

Prólogo y versión anotada de
Liliana Heer y
J.C. Martini Real

Bajo la luna

(Bilingüe)

Alejandro EICORO

El edificio de las palabras

 CORREGIDOR

Revista de revistas

por Silvia Puigpinós

Utopías N°8
Junio 1992

Etimológicamente la palabra utopía se refiere a un lugar inexistente, sin embargo desconocemos si esta significación fue el eje de las iniciativas de los editores. Aunque la habitualidad de esta revista sea el dedicarse a temas de la política -como el arte de lo posible- no podemos dejar de preguntarnos: ¿por qué, desde hace algún tiempo, su mira está enmarcada en la literatura?

En una defensa del anonimato, José Emilio Pacheco, expresa que el mundo ya no se interesa por la poesía sino en las particularidades, las miserias de la vida cotidiana de los poetas. Ellas parecen mantener expectantes a un amplio público.

En la página siguiente Roa Bastos en *Literatura y realidad* plantea: «La causa del hombre no puede ser la causa de su extinción, de su muerte, de su degradación», sin embargo, aunque el hombre busque su bien o su mal, no podemos negar que la esencia humana se encuentra radicalmente allí. Vivir del malestar para algunos es el pan nuestro de cada día, pero a pesar de esos alimentos, hay la posibilidad de elegir (en todo caso un poeta tiene su herramienta). El problema es cuando la elección pasa intermitentemente entre la bolsa y el mercado y eso se comparte en cualquier punto del mundo. En todo caso particular, lo que es inherente al escritor corre por cuenta propia aunque esté advertido de ese abismo. Pero negar lo constitutivo del sujeto humano lo puede conducir a la ilusión de otras formas de salvación. Es así como Witold Gombrowics pone de manifiesto a lo que él llama la ceguera voluntaria diciendo en *Contra los poetas* (artículo aparecido en esta revista) lo siguiente: «no se les ocurre pensar ... que los pueblos admiran a sus poetas porque necesitan mitos». Estos cobran un efecto preponderante cuando llegan a mostrar el tipo de literatura a la cual se identifica dicho pueblo. No hace falta ir muy lejos, en *Ideario de Arlt*, Juan Carlos Martini Real da razones de ello haciendo hablar a la prosa de Arlt: allí «se narra la tesis del desencanto»... «Maniáticos, marginados mutilados, los seres tormentosos de Arlt han sido tocados por el dedo de Dios» ... «Oficio... de experimentar la ofensa y el agravio por una culpa



desconocida». ¿No dan cuenta de lo que ha sido y es la moral del pueblo argentino? ¿No es acaso el edificio de toda una moral de la denuncia?

Sin embargo, Martini Real, en lugar de repetir esa inercia nos conduce en su análisis al nudo de la cuestión cuando a través del Jorobadito extracta «que es triste no saber a quién matar» pintando a través de uno de sus personajes el eje fundamental. Martini Real descontextualiza la obra, de lo que de lo contrario, podría llegar a mantenerse -como lo ha sido- como producto de una época en que la denuncia social era la perspectiva marginal.

A través de los personajes de las diferentes novelas como: *Los siete locos*, *El juguete rabioso*, *Los lanzallamas*, etc. crea una nueva trama, una nueva ficción en un escenario simbólico que le permite elevar y traspasar las puertas de una realidad histórica para colocar la narrativa de Arlt desenmascarándola de ese estatuto que categoriza su escritura diciendo al respecto: «donde se prolonga como una estética de la verdad».

Por lo tanto, lo que marcan estas articulaciones son una muestra de que no hay progreso histórico, sino hechos de discurso, no hay espacialidad transmisible, sino que sólo se circunscriben a ese presente y a la manera en la que cada cual tiene de particularizar su contorno, el contorno que se traza bordear.

Por lo tanto la política, la religión o el dogmatismo intelectual ubicados

en la esperanza, se sitúan en un ideal de superación -como si fuera posible llegar a una homeostasis- y de allí a un progreso.

La cultura no agrega nada cuando sus finalidades apuntan hacia allí. Si se plantea por esta vertiente, sólo se hace del malestar un callejón sin salida, y por lo tanto, ya no se puede salir de lo ejemplarizable (una muestra de ello es lo que propician en este sentido algunos reportajes a escritores o poetas cubanos).

Utopías es una revista que se dedica a la política pero por el sezgo li-

terario. En ese momento encuentra esas particularidades, no en universalizar el hacer de un sujeto como efecto social de tal o cual régimen. A un sujeto no lo determinan las circunstancias (como muchas veces se ha justificado en un eclecticismo) sino en el eclipse que se produce al desocultarse de las mismas circunstancias, como consecuencia en lo que se creía estar determinado. De este modo pueden producir un margen, exilio en el trabajo de una lengua. Es así como leemos la propuesta de director: Alberto Pipino.

Conjetural N° 24
James Joyce. Versiones de Anna Livia Plurabelle

¿De qué manera nombrar este nuevo apasionamiento de los psicoanalistas por la obra joyceana?

¿De qué modo llamar a ese acopio de versiones en que se quiere presentar, dar existencia a un modo de conjunción entre la obra de Joyce y el seminario transitado por J. Lacan? (Seminario: «Joyce, Le sinthome»)

¿Se puede encontrar acaso alguna resolución a este enigma que es la obra joyceana? ¿Será una pesadilla para los psicoanalistas con el consabido artificio de transformarla en sueño e interpretar?

La edición N°24 de la revista *Conjetural*, una de las mejores revistas de psicoanálisis editada en la Argentina, parece ser una respuesta a cierta pluralidad sintomática.

Es sabido -no sólo porque alguna vez Barthes escribió un libro llamado: *El placer del texto*- lo que suscitan las producciones de los escritores en cada lector. Pero cuando esos lectores además se otorgan como valor agregado el de ser analistas, vaya si trae paradojas su efecto. Desde que Freud dio el nombre de novela familiar del neurótico al sujeto humano cifrado por la estructura de la neurosis, ha elevado un paradigma dentro de los estudiosos de dicha disciplina. Es así como el género literario comenzó a tener para algunos psicoanalistas el valor de un ideal de grupo. De allí varias generaciones de analistas han tropezado con dicho disparador, el cual se ha sumado más al obstáculo de una práctica que a su diferenciación.

El estilo que también es un tema que incumbe a los escritores, tomó otro rumbo cuando la letra era tomada por la tinta del analista.

La función del escrito... la escritura y el goce... la obra y la sublimación... el acto creativo y el malestar en la cultural... el sujeto humano y



su sumisión a la lengua... son algunos de los temas que los han convocado, sin enumerar las múltiples hazañas interpretativas que se han dirigido a hacer un análisis del autor a través de su obra.

Lo mismo ocurre cuando los críticos literarios, en lugar de buscar el límite en cada texto, buscan la causa de una producción en la correspondencia de otra obra o en las coordenadas culturales como el eje del análisis de un producto de la época en que vive tal o cual escritor. ¿No es acaso un ejemplo de ello la semejanza que se ha querido encontrar entre el *Ulises* de J. Joyce y la *Odisea* de Homero? Buscar las semejanzas es sólo una empresa cuyo fin es volver a la ilusión de la unicidad casi religiosa del libro único.

La letra toma un estatuto diferente cuando se trata de la literatura por un lado y del psicoanálisis por otro. Conjugarlos no es sólo un error sino su propio Obstáculo.

Y cuando se trata de la letra de J. Joyce donde millones de universitarios están cumpliendo con su anhelo

de ser leído por 300 años, es pertinente volver a preguntarnos si el *Finnegans Wake* es un texto para leer.

Quizás sea interesante refrescar este despertar con algunas de las apreciaciones que realiza J. Jinkis cuando se refiere a los innumerables estudios sobre los textos de Joyce y sus influencias: citando las especulaciones que se han enarbolado respecto de sus obras «no para indicar en lo que se entretiene la universidad sino para señalar que el poeta, lejos de ser, el hermeneuta de su época, es la esfinge que interpela los límites de la cultura».

Si J. Lacan en su seminario de «Le sinthome» toma la escritura de Joyce es para mostrar como Joyce fabrica por medio de su artesanía, un saber hacer inherente a su estructura particular, que no es lo mismo que construir un modelo para saber cómo hacer con las psicosis: Si Lacan recurrió a Joyce -como en otros momentos a Shakespeare, la poesía trovadoresca, Alan Poe, etc.- no fue sino a efectos de poder dar cuenta, mediante tal o cual obra, de algún impasse o punto no claro de su propia teoría. Esto es, jamás cayó en lo que muchos sucesores de Freud se embarcaron: el psicoanálisis aplicado. «Estoy convencido -dice Jinkis- de que el día que podamos leer *Le sinthome* sin buscar la aplicación de la teoría lacaniana a un caso particular podremos enterarnos de qué dice Lacan sobre el síntoma». También sabemos que ese día ya ha llegado para algunos psicoanalistas que se encuentran trabajando en esta perspectiva.

Conjetural presenta en este número versiones clásicas acerca de Joyce. Con el cuidado que implica toda traducción muestra la misma imposibilidad concomitante a la estructura del *Finnegans*.

No caen en la tentación de dejarse llevar por el canto de sirenas (la vía fácil de la interpretación) y hacen de esa dificultad su producto de trabajo plasmado en: «Apenas, propiciar que se haga oír la lengua de Joyce».

La insistencia de Luis Guzmán y la coordinación de los que participan en este número tiene sus frutos. A través de su A.L.P. ha creado no lo imposible de leer en el *Finnegans* sino el desafío a transitar una «política de la lengua» como él la llama. Invitamos a recorrer su escrito que comienza así: «En la noche más profunda un hombre sueña con un libro que nunca va a escribir porque, como el Dante, sabe que si hay infierno, hay uno solo. Sueña con Dublin, la séptima ciudad de la cristiandad, sueña con la noche de esa ciudad»...

Aje drez

boutique

Gral López 2920
Passing Paddle

Librería
Renacimiento

Técnicos
Infantiles
Literatura general
Textos
Humanidades
Didácticos

Mendoza 25345
Santa Fe

Este es un último libro y las cosas últimas, lo sabemos, tienen derechos propios. No nos necesitan, pero nuestra necesidad de ellas nos conduce a la pregunta central de cualquier muerte: para qué es la vida. «Siempre despilfarré» fue la respuesta de Raymond Carver a un reportero. Era como una ley suya, no guardar nada para algún futuro lejano. AHORA.

Esta exigencia nos acosaba con creciente intensidad mientras tratábamos de terminar este libro. En un pavoroso episodio como el que precedió a la muerte de Chéjov, a quien le había rendido tributo recientemente en su cuento *Errand*, a Ray le diagnosticaron cáncer de pulmón en setiembre de 1987, después de encontrarse escupiendo sangre. Seguirían a esto diez meses de lucha durante los cuales el cáncer se alojó en el cerebro, sugerencias de operación, siete semanas de rayos, y el tumor que, tras un breve descanso, vuelve a localizarse en sus pulmones a comienzos de junio.

Suficiente para volvernos realistas, si no lo habíamos sido hasta entonces. Ray siguió trabajando, haciendo planes. A los 50 años no podía aceptar la idea de morir. Una lista que encontré en el bolsillo de su camisa más tarde decía «huevos, manteca de maní, chocolate caliente» y, después de un espacio, «¿Australia? ¿Antártida?». En enero de 1988 emprendió la escritura de un diario. «Ojalá tuviera algo de tiempo», decía una de las anotaciones.

Introducción de Tess Gallagher

Un nuevo camino a la cascada

Versión de Mariano Fiszman

«No cinco años -ni siquiera tres-, no podría responder por tanto tiempo, pero aunque sea uno. Si supiera que tengo un año».

Durante estos meses yo había estado insistiendo con los cuentos de Chéjov y le ofrecí algunos párrafos para que los incorporase a un ensayo que preparaba para la Universidad de Hartford, de la que iba a aceptar un Doctorado en Letras en mayo. Ray se apropió de esos textos de Chéjov y fue el principio de una unión espiritual que jugó un papel importante en la escritura de este libro.

Otra de las influencias de Ray provino de un libro que había estado leyendo, a comienzos de año, *Unattainable Earth*, de Czeslaw Milosz. A los intereses de lo que llamaba «una forma más espaciosa» Milosz había incluido partes de las *Memoirs* de Casanova, retazos de Baudelaire, de su tío Oscar Milosz, Pascal, Goethe y otros escritores que lo habían afectado mientras escribía sus poemas. Ray estaba muy seducido con esto. Sus propias lecturas por entonces incluían a García Lorca, Ja-

roslav Seifert, Tomas Tranströmer, Lowell, los *Poemas escogidos* de Milosz y una relectura de Tolstoi, *La muerte de Ivan Ilych*. De ellos seleccionó poemas enteros que luego usamos para encabezar las secciones del libro.

Pero los primeros días de junio, cuando las noticias devastadoras del tumor en los pulmones nos fueron dadas, fue a Chéjov a quien instintivamente volvimos para que reforzara nuestra determinación. Una noche observé que ciertos pasajes de sus cuentos parecían dialogar con poemas de Ray que le había estado ayudando a revisar y tipear en la computadora. Fui a la máquina y rediseñé algunos de esos pasajes, separándolos en versos y titulándolos. Cuando se lo mostré a Ray fue como si hubiéramos descubierto otro Chéjov en Chéjov. Conservaba su propia temporalidad y, a la vez, parecía haber devenido un contemporáneo.

Una vez descubierto el poeta en Chéjov, Ray comenzó a trabajar los extractos que quería incluir en su libro. El resultado fue algo entre prosa y poema, lo que nos gustó porque algunos de los nuevos poemas de Ray borroneaban los límites entre poema y cuento, así como sus cuentos se habían fortalecido a menudo con estrategias del poema y el drama. Me parece importante decir que Ray no consideraba su poesía como un mero hobby o pasatiempo al que acudiese cuando quería descansar de la ficción. La poesía era para él una necesidad del espíritu. Más aún, nunca encaró su vida de escritor como una oferta de productos a un público de lectores, y era a propósito desobediente cuando las presiones estaban dirigidas a que escribiese cuentos porque en eso se basaba su reputación y allí residía la mayor ganancia en términos económicos. No le importaba. Cuando recibió el (premio) Mildred and Harold Strauss Living Award, dado únicamente a escritores de prosa, inmediatamente se sentó y escribió dos libros de poesía. No estaba «haciendo carrera».

En cuanto al libro, a fin de trabajar de lleno en él durante esta época, tomamos la decisión de no decirle a

nadie acerca de la recurrencia del cáncer en los pulmones. En lugar de abandonarnos a las visitas, al desfile de afligidos adioses, podríamos dedicarnos a lo que deseábamos hacer. Una de las cosas que decidimos fue celebrar nuestros once años juntos casándonos en Nevada, el 17 de junio. En la ventana del Castillo del Corazón de Reno había un inmenso corazón remachado con lucecitas doradas y un cartel, SE HABLA ESPAÑOL. Después de la boda tuvimos una racha fenomenal de tres días ganando a la ruleta.

El libro estuvo listo a mediados de julio. Resolvimos su división en seis partes e incluir los textos de Chéjov, licencia que Ray sentía haberse ganado por su admiración y amor de tantos años. Yo encontré el título, extraído de un viejo poema de Ray, «Buscando trabajo». No lo discutimos; sabíamos que era el correcto.

En Alaska, durante un último viaje de pesca, alzamos nuestras copas de Perrier y brindamos por el libro, por nosotros mismos, por habernos arreglado para terminarlo contra semejantes obstáculos. Los últimos días tratamos desesperadamente de concertar un viaje a Rusia a ver la tumba de Chéjov, visitar las casas de Dostoievski y Tolstoi. Yo estaba a la búsqueda de algunos lugares asociados con Akhmatova. Aun siendo imposible, nuestros planes en esos últimos días eran, en sí mismos, una especie de sueño que nos levantaba el ánimo. Más tarde, cuando Ray entró al hospital, hablamos acerca de qué gran viaje hubiera sido. «Voy a ir allá», le dije, «voy a ir por los dos». «Yo voy a estar allá antes», dijo él, sonriendo. «Viajo más rápido».

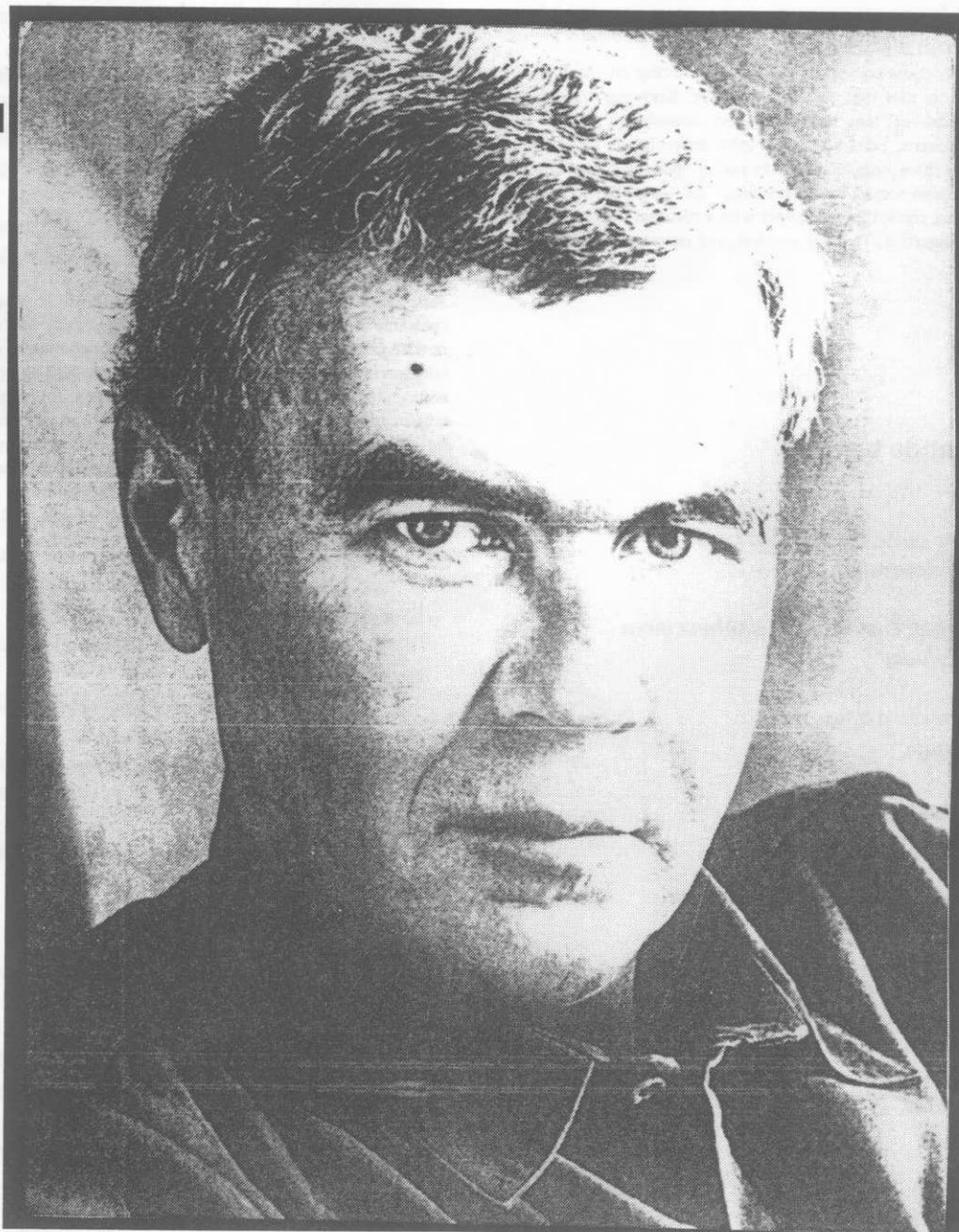
Murió el 2 de agosto en nuestra casa de Port Angeles. El correo se amontonó por semanas con todo tipo de cartas que lo recordaban, hasta que un día abrí un paquete procedente de Londres con la necrológica del *Sunday Times*. Sobre la foto de Ray con las manos en los bolsillos del saco, el titular decía simplemente: «El Chéjov norteamericano». Los de *The Guardian* usaron el posesivo: «El Chéjov de Norteamérica».



Los últimos textos de Raymond Carver

Traducción: Gabriela Goldberg

Raymond Carver nació el 25 de mayo de 1938 en Clatskanie (Oregon). A los 10 años el vagabundeo de su padre lo llevará a instalarse en Yakima (Washington) donde comenzará a escribir. En 1956 se casa con Maryana Burk con la cual tendrá dos hijos. Becado en la Humboldt State University publica relatos y poemas en varias revistas. Escribe su libro de relatos *Por favor, quieres callarte la boca por favor que será publicado en 1976*. Conoce a Tess Gallagher, escritora que será su compañera final. Edita *De qué hablamos cuando hablamos de amor* relatos escritos durante 1970 y 1971. Se separa finalmente de M. Burk en 1983 y un año después edita *Catedral*, libro que lo pondrá en disposición de una beca por 35 mil dólares. En 1985 aparece su primera recopilación de poesías: *Donde el agua se junta con otra agua* y en 1986 la segunda; *Ultramarina*. En 1987 vive alternativamente en Washington y en New York. El 2 de agosto de 1988 muere en New York de cáncer al pulmón. Su libro póstumo, *A new path to the waterfall*, recién fue publicado en 1989.



Raymond Carver
A new path to the waterfall

El vendedor de enciclopedias

Considera a la conversación sagrada
aunque es un arte que agoniza. Sonriente,
en ocasiones es un poco adulador,
un poco Oberführer. Saber cuándo
es el secreto.

De su breve cartera salen
mapas de todo el mundo;
desiertos, océanos
fotografías, trabajos de arte —
esta todo allí, todo allí
sin más que pedirlo
cuando las puertas se abren, crujen
o se cierran de golpe.

En los vacíos
cuartos cada noche, come
solo, mira televisión, lee
el diario con lujuria
que empieza y acaba en la punta de sus dedos.
No hay Dios,
y la conversación es un arte que agoniza.

THE WORLD BOOK SALESMAN

He holds conversation sacred/though a dying art. Smiling/by
turns he is part toady/part Oberführer. Knowing when/is the
secret./Out of the slim briefcase come/maps of all the
world;/deserts, oceans/photographs, artwork/it is all there, all
there/for the asking/as the doors swing open, crack/or slam//In
the empty/rooms each evening, he eats/alone, watches
television, reads/the newspaper with a lust/that begins and ends
in the fingertips./There is no God,/and conversation is a dying
art.

Buscando trabajo

Siempre quise trucha de arroyo
para el desayuno.

De pronto, encuentro un nuevo camino
a la cascada.

Me empiezo a apurar.
Despertate,

dice mi esposa,
estás soñando.

Pero cuando intento incorporarme,
la casa se inclina.

¿Quién está soñando?
Es mediodía, dice ella.

Mis zapatos nuevos esperan en la puerta,
relucientes.

LOOKING FOR WORK

I have always wanted brook trout/for breakfast//Suddenly, I
find a new path/to the waterfall//I begin to hurry./Wake
up,/my wife says,/you're dreaming//But when I try to rise,/the
house tilts./Who's dreaming?/It's noon, she says./My new
shoes wait by the door./gleaming.

Artaud

Entre jeroglíficos, máscaras, poemas inconclusos,
el espectáculo despliega: Antonin et son double.
Están trabajando ahora, convocando antiguos
[demonios.

Los hechizos, etc. Uno alto, con la cara marcada,
en su escritorio, ése con el cigarrillo y
sin dientes para hablar, se inclina al
descaro, a un cierto exceso
de palabra, del gesto. El otro es cauto,
observa cuidadosamente su oportunidad,

[desvaído incluso. Pero
por momentos aún sugiere amplia,
[impacientemente
la arrogancia ineludible de su existencia.

Antonin, es cierto, no hay más obras maestras.
Pero tus manos temblaron cuando decías esto,
y detrás de todo telón hay siempre, como vos
sabías, un crujido.

ARTAUD

Among the hieroglyphs, the masks, the unfinished poems,/the
spectacle unfolds: Antonin et son double./They are at work
now, calling up the old demons./The enchantments, etc./The
tall, scarred-looking/one at the desk, the one with the cigarette
and/no teeth to speak of, is prone to/boldness, to a certain ex-
cess/in speech, in gesture. The other is cautious,/watches care-
fully his opportunity, is effacing even. But/at certain moments
still hints broadly, impatiently/of his necessarily arrogant exist-
ence./Antonin, sure enough, there are no more master-
pieces./But your hands trembled as you said it,/and behind
every curtain there is always, as you/knew, a rustling.

Presagio

«Tengo un presentimiento... Me oprime
un extraño, oscuro presentimiento. Como si
la pérdida de un ser querido me aguardase.»
«¿Está usted casado, Doctor? ¿Tiene familia?»
«Ni un alma. Estoy solo. Incluso no tengo
amigos. Dígame, señora, ¿Usted cree en los
[presentimientos?»
«Oh, sí, por supuesto.»

Anton Chéjov
«Perpetuum Mobile»

FOREBODING

«I have a foreboding... I'm oppressed/by a strange, dark
foreboding. As though/the loss of a loved one awaited
me.»/«Are you married, Doctor? You have a family?»/«Not a
soul. I'm alone, I haven't even any/friends. Tell me, madam, do
you believe in forebodings?»/«Oh, yes, I do.»

Cautela

Tratando de escribir un poema mientras todavía
[era de noche,
tuvo la inconfundible sensación de ser observado.
Apoyó la lapicera y miró alrededor. En un minuto,
se levantó y atravesó los cuartos de su casa.
Revisó los armarios. Nada, por supuesto.
Sin embargo, no le sirvió de mucho.
Apagó las luces y se sentó en la oscuridad.
Fumando su pipa hasta que la sensación se había
[pasado
y aclaraba afuera. Bajó la vista
hacia el papel blanco frente a él. Entonces se
[levantó
y recorrió la casa una vez más.
El sonido de su respiración acompañándolo.
Fuera de eso, nada. Obviamente.
Nada.

CAUTION

Trying to write a poem while it was still dark out,/he had the
unmistakable feeling he was being watched./Laid down the pen
and looked around. In a minute,/he got up and moved through
the rooms of his house./He checked the closets. Nothing, of
course./Still, he wasn't taking any chances./He turned off the
lamps and sat in the dark./Smoking his pipe until the feeling
had passed/and it grew light out. He looked down/at the white
paper before him. Then got up/and made the rounds of his
house once more./The sound of his breathing accompanying
him./Otherwise nothing. Obviously./Nothing.

Humedad nocturna

Estoy enfermo y hastiado del río, las estrellas
que salpican el cielo, este fuerte silencio fúnebre.
Para pasar el rato, charlo con mi cochero, quien
parece ser un hombre viejo... Me dice que este
[oscuro río repulsivo
abunda en anguilas, lucios, salmón blanco, pero
[no hay nadie
para atrapar el pez y ningún aparejo con que
[pescarlo.

Anton Chejov
«Across Siberia»

NIGHT DAMPNESS

I am sick and tired of the river, the stars that strew the sky, this
heavy funeral silence. To while away the time, I talk to my
coachman, who looks like an old man... He tells me that this
dark, forbidding river abounds in sterlet, white salmon, eel-
pout, pike, but there is no one to catch the fish and no tackle to
catch it with.

Tiradores

Mami dijo que yo no tenía un cinturón que me
[fuera y
que tendría que usar tiradores para el colegio
al día siguiente. Nadie usaba tiradores en
[segundo grado,
ni en ningún otro grado en realidad. Ella dijo,
los usarás o sino los usaré con vos. No
quiero más problemas. Mi papá dijo algo
[entonces. El
estaba en la cama que ocupaba casi todo el
[cuarto de la barraca
donde vivíamos. Preguntó si podríamos callarnos
[y arreglar
esto en la mañana. ¿Acaso él no tenía que ir
[temprano al trabajo
en la mañana? Preguntó si yo le traería
un vaso de agua. Es todo ese whisky que tomó,
[dijo mami. Está
deshidratado.

Fui a la pileta y, no sé por qué, le traje
un vaso de agua enjabonada. Se la tomó y dijo, no
[hay duda
que tenía un gusto raro ¿De dónde salió esta
[agua?

De la pileta, dije.
Pensé que querías a tu papá, dijo mami.
Sí, sí, dije, y volví a la pileta y hundí un vaso
en el agua enjabonada y bebí a grandes tragos
[dos vasos sólo
para mostrarles. Quiero a papá, dije.
Inmóvil, pensé que me iba a descomponer ahí
[mismo. Mami dijo,
estaría avergonzada de mí misma en tu lugar. No
[puedo creer que
trates a tu padre así. Y, por Dios, vas a usar esos
tiradores mañana, o sino. Te voy a arrancar los
[pelos si
me das algún problema al levantarnos. Yo no
[quiero usar

tiradores,
dije. Vas a usar tiradores, dijo ella. Y después
agarró los tiradores y empezó a azotarme las
[piernas desnudas
mientras yo bailaba en el cuarto y gritaba. Mi
[papá
nos aulló que paráramos, por amor de Dios,
[paren. Su cabeza lo estaba matando
y, además, se sentía descompuesto por el agua
enjabonada. Eso es gracias a éste, dijo mami.
[Entonces alguien
empezó a golpear la pared de la barraca de al
[lado. Al principio
sonaba como un puño -boom-boom-boom- y
[entonces
quien fuese golpeó con un estropajo o un palo
de escoba. Por Dios, vayan a acostarse! Alguien
[aulló.

Cortenlá. Eso hicimos. Apagamos las luces y
nos metimos en la cama y nos quedamos quietos.
[La quietud que llega a un hogar
donde nadie puede dormir.

Mujer bañándose

Río Naches. Bajo la cascada.
A veinte millas de cualquier ciudad. Un día
de tupida luz del sol
cargado con olores de amor.
¿Cuánto tiempo tenemos?
Ya su cuerpo, ocurrencia de Picasso,
está secándose en este aire de montaña.
Seco tu espalda, tus caderas,
con mi camisa.
El tiempo es un león montañés.
Nos reímos de nada,
y mientras toco tus pechos
aún la tierra-
ardillas
se encandilan.

WOMAN BATHING

Naches River. Just below the falls. Twenty miles from any
town. A day of dense sunlight/heavy with odors of love. How
long have we? Already your body, sharpness of Picasso, is
drying in this highland air. I towel down your back, your
hips, with my undershirt. Time is a mountain lion. We laugh at
nothing, and as I touch your breasts/even the ground/squir-
rels/are dazzled.

El lector narrado

por Ricardo Mauro

Ricardo Piglia. *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1992

Si pensamos que un texto es la palabra escrita que entinta el papel, caemos, en forma vertiginosa, al campo de la transcripción; por lo tanto, el acceso al mismo reduce la temporalidad de la lectura a una inmediatez que, a su vez, pone en cuestión la ligereza con que se leen ciertos escritos. La relación de la lectura a un texto da nombre a una pregunta formulada, que conjuga no pocas variables e intenta resolverse, inacabadamente, en críticas, ensayos, tertulias.

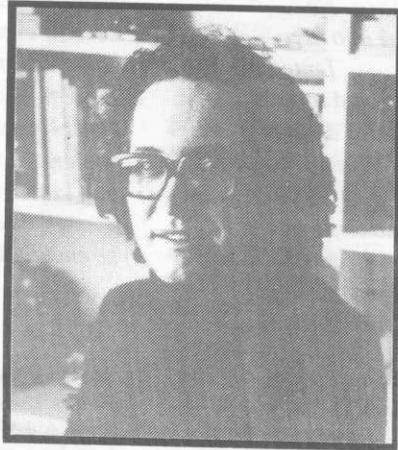
Ramón Alcalde categorizaba la «lectura» como «un añejo término de la filología para designar la interpretación de un texto dudoso, por fallas en su materialidad o su transcripción y cuya mejor descripción operacional es la 'conjetura'». La conjetura no excluye el rigor. Leer no implica, entonces, probar la adquisición de una facultad, sino una práctica a fin de otorgar una posición que articule una relación escrito-no escrito, lo cual, a priori, es imposible. Dar cuenta de su lógica interna sin restarse ajena a su contexto. No hay ni inmediatez ni ligereza en el acceso a un texto. La lectura levanta la arquitectura del escrito y éste, a la vez, construye lectores.

Por otra parte, el lector precipita un prólogo de espera, antes y después del reciénvenido. Una anterioridad que recorta la expectación misteriosa, detectivesca en relación al próximo acto de su criminal, armando rastros, manipulando historias, minuciosos movimientos, comunes denominadores. Y un instante posterior a su aparición en escena, donde se continúa con un cauteloso desplazamiento, letra a letra, sentido por sentido.

Lectura y espera, dos significantes que desvanecen la conjunción e intentan regir el orden de estas líneas.

Leer Piglia hoy

El infinitivo cobra la fuerza de nuestro exordio y la tautología temporal «...se lee en presente» neutraliza y pone en suspenso la espera, situándonos en una posición que, invariablemente se asienta sobre el trazo de un espacio que, desde *La invasión* hasta el texto que leímos y damos cuenta, se abre en la literatura, atravesando el mojón insoslayable que,



en los inicios de los '80 irrumpía generando un hiato de aire distinto en una tentativa de exorcisar el pavoroso hedor irrespirable que se procesaba en este suelo: *Respiración Artificial*.

La ciudad ausente es un texto donde fricciona un sesgo del reciclaje.

Una textura cuyas claves se apoyan en la relación dialéctica entre lengua y relato donde la narración es pivote, motor constante que lo atraviesa y lo edifica en una eterna continuidad. Sujeto narrador que gravita desvaneciéndose en una polifonía de voces presente, a decir de Bajtin, donde el centro del relato subvierte su posición en el movimiento que desplaza de una a otra geografía de relatos.

Macedonio da nombre al mito de origen y organización de todos los relatos: construye la máquina, una mujer. Una máquina de narrar réplicas y que produce versiones de otras lenguas, metáfora de la imposibilidad de una traducción. Elena, encerrada en un Museo eternizada en la condena a narrar para sostener el mundo. Una voz que escansiona los relatos y se entraman con otros en una red seriada de lenguas desplazándose entre la materialidad del cuerpo y la materialidad del lenguaje.

El mito Macedonio, un mito errante desde la eternidad de Elena, la mujer, hacia una territorialidad donde todas las lenguas se han mezclado y las voces recortan una nueva geografía. Y es esta una de las apuestas fuertes que el texto despliega. El rescate de la figura de Macedonio allí donde cuerpo, ausencia y eternidad abren un abanico de inter-

juegos de tal forma que sostiene algunos postulados macedonianos. «La nada es ausencia de lo que ya fue», decía. La idea de dar un cuerpo científico a la ausencia de Elena posibilitando la conciencia de la eternidad. Un organismo para vivir, una máquina para funcionar, lejos de todo interés ontológico. «Lo real es lo posible (no el ser) escribe Piglia. Un trazado que da lugar a un montaje donde la secuencia de relatos llevan a una intencionalidad de situar al lector como intrínseco al texto, una producción más de la máquina. «... quiero que él se sienta leído por la novela que lee», sostenía Macedonio.

«Un relato, define el texto, no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha solo de palabras; está también, por desgracia, hecha de cuerpos...», Piglia cita a Macedonio. Un relato es un mundo historizado que la lengua presentifica. El texto mitifica el origen de la lengua en un idioma primordial bajo la forma de una metáfora jungiana. Una memoria colectiva sobre cuyos repliegues se grabaron nudos blancos. Nudos, que sobre un código genético y verbal constituyen el origen de todas las lenguas donde el primer registro se inscribe sobre los huesos. Idioma original por signos dibujados en el caparazón de las tortugas marinas. Contra Freud y Lacan, estos nudos pueden ser abiertos en cada sujeto, se pueden desatar por una intervención neurológica, ante lo cual tal acceso levantaría el misterio y origen de la vida. La verdad; más allá, la muerte, si esta utopía fuera posible. «Afortunadamente», la verdad dice a medias y lo real es imposible desde el momento mismo que el sujeto es marcado simbólicamente.

Macedonio, Joyce, nombres del tránsito de las lenguas al vértigo de un origen común y universal: una lengua. *Finnegans Wake* es una isla que lleva en sí todas las lenguas «un modelo en miniatura del mundo».

Destacamos que el término «lengua» no adquiere ninguna especificidad lingüística, por ejemplo, en relación a una distinción del habla. Se acerca a un sinónimo de «idioma».

El mundo es narrado, por lo tanto, la nacionalidad desplaza la pertenencia a un espacio fronterizado políticamente; a la pertenencia a la lengua. La lengua «...acumula los residuos del pasado en cada generación y renueva el recuerdo de todas las lenguas muertas y todas las lenguas perdidas, el que recibe esa herencia ya no puede olvidar el sentido que esas palabras tuvieron en los días de

los antepasados».

El espacio final recorta, notablemente, figuras donde la mujer queda entronizada como fuente de verdad. Subterfugio femenino que matriarcaliza un mito, ordenando la disolución de sus partenaires que se consumen en una forma no poco trágica. Una sentencia subyace: «Dios es la mujer».

Y Elena, una máquina que a lo largo del texto se perpetúa indestructible. Una defensa femenina. Frente a ella, la figura de Macedonio a la deriva, despedazado por el dolor, como Zajzarov, «mitad metal y mitad vida».

Y Evita, en puntas de pie, abofeteando con sus manos huesudas a los serviles ministros de su entorno.

Y Anna Livia Plurabelle, la grabadora que autonomiza sus emociones y ama a su inventor. Las palabras se mezclan, la máquina persiste y Nolan se suicida.

Despojos de hombres, retazos que simbolizan la imagen de la ausencia. Un lugar, Otro, lugar del discurso, de los significantes. Garante de la verdad sin atravesamiento, aquí, por la castración. Sin fisuras ni barras, falta el significante de la falta en el Otro, sin el cual no hay designación posible del goce de la mujer. Esta jerarquización la sostiene como centro de organización del mundo. La lengua es materna, pero sólo a condición de que una ley la sancione previamente como tal. El orden simbólico, la ley del padre posibilita la escisión de un sujeto del lenguaje. El Otro, ese lugar irreductible «es el único, dice Lacan, que se puede dar al ser divino, al término Dios». Este es inconsistente.

Por el sesgo campo/ciudad se abre la geografía de una lectura de relatos desde donde, a la vez, el campo traza una llanura infernal de cuerpos, de ausencias, de cadáveres ortodoxamente desconocidos. Hermandades e indiferencias. Asesinatos políticos.

La deriva de Macedonio entre uno y otro espacio.

La ciudad, por su parte, construye redes subterráneas que se erigen sobre la relación Estado/marginalidad, donde secuencias de traiciones y delaciones, psicópatas y narcos, y policías, bordean la trama ¿se nos permitirá de estofa arltiana?, del relato policial. «Todo relato es policial», escribe Piglia y agrega «...la historia personal es siempre la historia de un crimen». El objeto paranoico de la ciudad es el Estado que, mediante su instrumento, la policía, conoce todas las historias y su omnisciencia cree controlar un principio de realidad que no es tal, sino, por lo contrario, confirma si la «realidad, por princi-

pio, coincide con la suya. La 'realidad' es la del Estado.

La ciudad ausente es una posición. Es un relato que se ordena y articula en un minucioso y prolijo montaje de voces que se relevan. Entrecruzamientos bordeados y atravesados por ríos de lenguas.

Piglia sostiene sus posiciones, hace un año decía: «Estoy siempre reeditando, nunca soy inédito del todo. Semi-inédito en todo caso». Nos apoyamos para citarnos con los inicios de esta lectura, la espera. Su argumento se funda en dos puntos: ¿dónde se espera? y ¿qué se espera?

El primero sitúa algunos tópicos que, a nuestro juicio, articulan el tiempo de un debate: 1. Discusión Borges/Puig. 2. Lugares de la tradición. 3. Estado de la lengua. 4. Fantasma de la posmodernidad. 5. Vol-

ver a Arlt, por el discurso del habla. No es nuestra intención abrir estas cuestiones que conducirían a la elaboración de otro texto. Sin embargo nos interesaba dejar formuladas.

El segundo, no nos pondremos menos enigmáticos y lo responderemos con un nuevo interrogante. Si leemos la contratapa -novela esperada- y su vertiginosa circulación lo confirma, ¿cuáles son las razones que provocan que el texto de Piglia se ausente de las publicaciones de lecturas, críticas literarias, comentarios? Ponemos la «espera» en espera. Nos quedamos con el libro que, como cuerpo, es ajeno a la eternidad, su escritura mata una muerte y nosotros aquí, tal vez, la nuestra. Sin embargo, la eliminación del cuerpo no importa, decía Macedonio, «nadie muere para sí».

Sin Macondo, en Europa

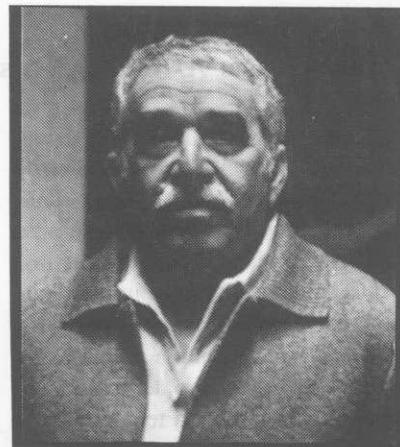
por Graciela Scheines

Gabriel García Márquez. *Doce cuentos peregrinos*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1992

Hechos periodísticos, historias de segunda mano tal como se las contaron en Cartagena de Indias muchos años atrás, anécdotas trabajosamente recuperadas del olvido en un obsesivo juego de rompecabezas con jirones de la memoria -y que fueron series para televisión, guiones de cine o notas de prensa-, constituyen el material con que están contruidos estos cuentos. Gabriel García Márquez pretendió redimirlos de su condición mortal «por las astucias de la poesía» dice, y unificarlos en un mismo trazo, en un tono y estilo que los hicieran inseparables en el recuerdo del lector.

Todos tratan de «las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa», en la Europa de la segunda postguerra. Es que *Doce cuentos peregrinos* es también un viaje hacia atrás en el tiempo. García Márquez publica en 1992 relatos escritos y reescritos por los años setenta sobre episodios ocurridos o soñados en mil novecientos cuarenta y tantos.

El tiempo es una clave. Los personajes viven oprimidos por los estragos del tiempo, se sienten fuera y lejos porque «la Roma de nuestras nostalgias era ya otra Roma antigua dentro de la antigua Roma de los Césares», descifrando su destino en el asiento del café, encontrando en todas partes señales inequívocas de la muerte, como si todo estuviera muriendo con ellos. O esperando, o re-



cordando sin tregua.

Viven en un doble exilio. Como forasteros, en guardia contra las tentaciones y peligros en tierra de infieles, con alguna razón recóndita para estar en aquel país no deseado o en esta ciudad hermosa e impenetrable en la que nunca serán felices. En ese mundo ajeno es imposible no escuchar el ruido ensordecedor del tiempo que avanza hacia la muerte. La magia tiene que ver con el tiempo, consiste casi siempre en detenerlo o en recorrerlo a contrapelo o en saltar adelante o atrás. Pero la exacerbación del tiempo, la imposibilidad de olvidarlo, la percepción aberrante de sus huellas constituyen el otro exilio. Hacen de Europa la tierra de las premoniciones inquietantes, de las fantasías persecutorias, del estremecimiento y la incertidumbre. Es el viento del desorden en un mundo extraño y feliz donde todo parece estar

resuelto de antemano.

En el exilio europeo América es el paraíso perdido, pero también el lugar donde el tiempo se ha olvidado de pasar. Es un recuerdo tenaz, una obsesión que envuelve como una ola en los momentos aciagos. América es las cantinas de maricas del mercado público de Cartagena del Caribe, el sabor del pescado frito y del arroz de coco en las fondas del muelle donde atracan las goletas de Aruba, un papá en pijama de seda leyendo el periódico en el fresco de la terraza, dormir con el alboroto de los grillos y la brisa de melaza y ron de caña de los trapiches, el tufo de mariscos podridos del puerto de Riohacha.

Es la fiesta pero también la catástrofe: ataúdes rotos flotando en el patio de la casa con pedazos de trapos y cabellos de muertos en las grietas, el Amazonas desbordado convertido en ciénaga nauseabunda. «Un continente concebido por las heces del mundo entero sin un instante de amor: hijos de raptos, de violaciones, de tratos infames, de engaños de enemigos con enemigos» dice el señor Presidente. Y define el mestizaje como la mezcla de las lágrimas con la sangre que corre. «¿Qué puede esperarse de semejante brebaje?».

Los doce cuentos peregrinos están escritos desde el lado de allá, desde el otro lado. No son cuentos del exilio sino cuentos exiliados. Les falta el arraigo en la mezcla de la América caribeña, el sentido secreto que une tanto los fragmentos del tiempo y la eternidad como los planos cubistas de una perspectiva patas arriba, y los mitos con el aburrimiento doméstico y los infinitos gestos suspendidos en el aire o reiterados como rituales. Todo eso que está en los cuentos de *Ojos de perro azul* y en los de *Los funerales de la Mamá Grande* y en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida* y su *abuela desalmada* y en su magistral *Crónica de una muerte anunciada* y en sus novelas, desde *La hojarasca* hasta *El amor en los tiempos del cólera*, aquí falta.

Son historias desplegadas como un abanico: entre sus pliegues caben disgresiones, comentarios al margen, evocaciones (como la de Pablo Neruda en su primer viaje a España después de la Guerra Civil), y hasta la propia voz, intercalada, de desilusión o de nostalgia. Descuidos y reiteraciones hacen pensar en una prosa escrita a mano alzada, al correr de la pluma. Más que escritas, parecen historias contadas sin apuro a un grupo de amigos circunstanciales en la mesa del café.

El avión de la bella durmiente es

menos que una anécdota, menos que un recuerdo. Apenas un jugueteo fatuo. A *Espantos de agosto* y *El verano feliz de la señora Forbes* los salva el final, cuando el gran escritor saca de la galera el conejo mágico que convierte un ejercicio de la memoria en cuento fantástico o en una historia de amor y muerte. *El rastro de tu sangre en la nieve* y *Sólo vine a hablar por teléfono* son los mejores. Una tensión creciente, la atmósfera irrespirable de premoniciones y presagios que se precipitan hacia un final sospechado y temido, y la catástrofe inevitable. Los demás no alcanzan esa excelencia. Dejan entrever demasiado la nota periodística o el apunte de una noticia o un recuerdo ajeno, y quedan ahí, en noticia o recuerdo, casi sin pasar por los alambiques del cuento.

El prólogo es capítulo aparte: preceptiva literaria o discurso del método. La experiencia narrativa merece ser explicada, dice, «aunque sea para que los niños que quieren ser escritores cuando sean grandes, sepan ahora qué insaciable y abrasivo es el vicio de escribir». Aconseja tomar notas sobre los temas que van apareciendo, con todos los pormenores posibles, aunque no esté decidido todavía qué hacer con ellas. En las pausas entre dos libros, redactar notas semanales en los periódicos es una buena disciplina para mantener el brazo caliente.

Y sobre la diferencia entre escribir una novela o un cuento: «En el primer párrafo de una novela hay que definirlo todo: estructura, tono, estilo, ritmo, longitud, y a veces hasta el carácter de algún personaje. Lo demás es el placer de escribir, el más íntimo y solitario que pueda imaginarse». El cuento, en cambio, «no tiene principio ni fin, fragua o no fragua». El esfuerzo de escribir un cuento corto es tan intenso como empezar una novela, dice. Para eludir el cansancio propone empezar varios cuentos a la vez, abandonar alguno cuando se insinúa la fatiga y comenzar otros. Este es el método que García Márquez inaugura con *Doce cuentos peregrinos*: «Trabajando varios cuentos a la vez y saltando de uno a otro con plena libertad, conseguí una visión panorámica que me salvó del cansancio de los comienzos sucesivos».

Es un buen método para preservar la potencia del escritor, pero desconcentra o descentra. El centro está en todas partes o en ninguna y la lectura es un vagabundeo literario, un ameno paseo por paisajes diversos. Como esos tours a Europa, accesibles en módicas cuotas, que abarcan mucho pero aprietan poco.

El enigma de la ficción

por Liliana Heer

Juan Martini. *El Enigma de la Realidad*. Buenos Aires, Ediciones Alfaguara (Premio Boris Vian 1991)

La leyenda que inspirara a Vittore Scarpazza a pintar el ciclo di Sant'Orsola, narra que Ursula, hija del rey Mauro, prometida en matrimonio, pide tres años para hacer una peregrinación junto a once mil vírgenes -antes de la boda- de la que no regresará porque le darán muerte. Un espectáculo desplazado que precede al ingreso de Juan Minelli, quien ha estado tres años fuera de Venecia, una ciudad a la que siempre retorna y le inspira un sentimiento familiar, tan íntima y amada -esa ciudad- como su propia muerte o como Joyce, la mujer ante quien regresa decidido a no decir toda la verdad. Para quienes leímos *Composición de lugar*, la aparición de Joyce representa un desafío, condensa lo temido y lo deseado, el índice de la desesperación y el dominio que implica el enamoramiento, no para ella sino para Minelli, quien se había despedido en un cruce de caminos, escuchando que era un esclavo y quien regresa resuelto a no decirle a Joyce toda la verdad.

De la naturaleza de la verdad no toda, trata *El Enigma de la Realidad*, del fragmento y la escena aislada, del error y la ausencia, de la mano de Ursula en el cuadro que muestra las columnas, el dosel y por qué no el lecho, mano que evocará Minelli sosteniendo el rostro durmiente de ese cuadro relato en el que el parentesco etimológico entre *fizione* poética se conjuga al verbo *fingerere*. Verdad no toda que se proclama en la secuencia de supuestos alrededor de un enigma. No es del obstáculo o del conflicto que este libro trata, su materia es el olvido, la memoria y el anhelo, los vértices de la no correspondencia y de la imposibilidad. «...se secó con la toalla de hilo que había usado Joyce. El ramillete de siemprevivas ya no estaba sobre la repisa de mármol, en esencia el mismo mármol, pensó, aunque las cosas -¿quién podía negarlo?- hubiesen cambiado, y por eso recordó con precisión y desdicha la primera vez que había entrado en ese baño, diez años atrás, una noche de invierno...»

Diez años alrededor de una historia, como Fabrizio alrededor de las correcciones de su libro «sopra il cinquecento», que aún internado en una clínica de Milán seguirá revisando



día a día. Contrapunto entre la escritura y la vida. Como si el topos literario permitiese infinitas precisiones que la realidad como ficción impide. Recordé leyendo a Martini el *Eugenio Oniequin* de Pushkin en su última página, cuando el autor se despidió del personaje y suelta a Oneiguin y Tatiana para que resuelvan en la vida un final que en la novela es otro y lejano. J. Martini traza una teoría del conocimiento en la cual no es la armonía lo que se busca sino las marcas de lo oculto, lo erróneo y lo faltante, privilegiando el valor de lo sensible como se privilegia la obra de arte en cuanto a interminable de ver, de estimar, de oír. Es la frase de Pascal sobre «el silencio eterno de los espacios infinitos», frase que Valery repudiaba porque el mundo había perdido la voz y Martini destaca en el silencio de la Fontana di Trevi, cuando aquella pareja clásica del cine escucha el rumor del agua que ha cesado de caer reponiendo -ese vacío- el sentido de la historia, si lo tuviese.

Pero volvamos a otra zona de la novela, allí donde la torción discursiva da lugar al sujeto de la enunciación y el mínimo hombre calvo, apasionado en la búsqueda de una letra -haciendo palabras cruzadas- comienza a recordar y en el recuerdo crece un episodio de su infancia con el tono del *Relato Secreto* de Drieu La Rochelle. «Yo pensé en la edad de mi padre el día en que mi madre me contó cuándo había dejado de amarlo. Desde ese momento lo miré con otros ojos. Ya no eran mis ojos, tal como siempre habían mirado a mi padre, y no eran, desde luego, los ojos de mi madre... yo creo, dijo en seguida (el hombre calvo) que desde

ese momento miré a mi padre con sus propios ojos».

Historia de matices, mito o evocación del amor cuyo carácter, mientras perdura, es incorregible. Por eso Minelli escuchará por segunda vez la historia de Ilsa Lund y Rick en Casablanca, donde los puntos de ruptura se multiplican. Será el mismo piano ejecutado por Dooley Wilson el piano vendido y no robado, saldrá de la circulación formalizada a propósito de *La Letra Volé* de Poe, y será esa zona de abismo entre el sujeto y su época, la que lleve al narrador a focalizar la concepción heliostática escrita por Copérnico, obra herética que conmovió a pensadores y artistas del siglo XVI. Esas huellas busca uno de los personajes de *El Enigma...*, el cielo de Copérnico en Shakespeare que se insinúa en *Antonio y Cleopatra*. Pero acaso el abismo entre el sujeto y su época sea también el que atraviesa la novela con la So-

nata *Incompiuta* in *Do Maggiore* de Schubert interpretada por Brendel, un virtuoso según Fabrizio quien retomando a Bernhard en *El Malogrado* expone los ángulos que separan el virtuosismo del genio: Wertheimer en comparación a Glenn Gould. Sabemos, los que transitamos la literatura argentina, lo paradigmático que ha sido este autor: Bernhard. Mientras releía a Juan Martini, la recreación constante de sus propias novelas y de otras obras, filosóficas, científicas, cinematográficas, literarias, históricas y plásticas, pensé que las formas mediante las cuales componía el enigma, eran equivalentes a la representada por un objeto topológico: la botella de Klein, por materializar la relación de una historia que se inscribe en el interior del exterior y, también, sentí que me encontraba dentro de una partitura de Bach ejecutada por Glenn Gould.

El artefacto del olvido

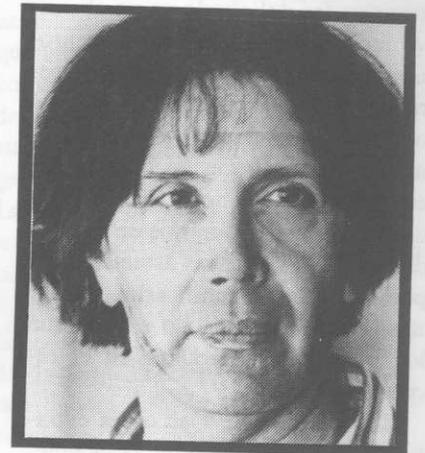
por Dardo Scavino

Nicolás Rosa. *Artefacto*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992

Generalmente uno lee con el estómago. Y es que el jugo gástrico de la incultura no deja de atormentarnos. Cualquier título nos abre el apetito. Y qué decir de algunos autores, tan nutritivos. Devoramos las páginas hasta saciarnos, aunque el hartazgo sea pasajero. Tarde o temprano un catálogo nos volverá a tentar con alguna jugosa novela, un anaquel nos hará desear algunos succulentos libros de historia o filosofía.

Nicolás Rosa, en cambio, ha conquistado cierto ascetismo. El lee con la lengua. Sabe las palabras, como si lamiera el idioma. Paladea, no traga. Se ha convertido, como diría Barthes, en un lector aristocrático. Por eso su escritura también está impregnada de oralidad, por dondequiera que se la mire. Así que en su mesa uno debe aprender a controlar sus desbordes gástricos. Hay que saber acoplarse a su ritmo, detenerse, saborear, masticar bien, participar de su morosa delectación. Entonces a uno le vienen unas ganas tremendas de leer sus textos en voz baja y dejar que la lengua se deleite con esa enalada de palabras llenas de fonemas húmedos y vibrantes.

Toda una pedagogía de la oralidad, por cierto. Rosa es un glosogogo. Uno percibe enseguida cómo le molestan la angurria pequeñobur-



guesa y sus voces estentóreas. Prefiere el susurro: esa voz donde el aire fluye frotando los labios, la lengua, el paladar; como si todo el lenguaje deviniera fricativo, como si las letras se estuvieran friendo en su saliva. Y a menudo uno tiende a sospechar que sacrifica el sentido sólo para sentir con fruición alguna 'f' humedecida por las líquidas españolas, como en frunce o flecto; o para degustar alguna 's' remisa y suave, capaz de soplar sensualmente en nuestros oídos. Un lenguaje tónico más que fónico. Una lengua de tonos, incluso. Basta haberlo escuchado alguna vez, para reconocer en su escritura esos crescendos que anuncian alguna definición *more geométrico* o algún apotegma lacaniano, o esos pianissi-

mos que acompañan a los paréntesis casi confidenciales, o aun esas variaciones que desencadenan alguna digresión, muchas veces sin retorno. Así en *Artefacto* nunca se escribe «sobre» algo, aunque unas diminutas notas al pie nos quieran convencer de lo contrario: allí siempre se discurre «a propósito» de algún texto de Barthes o René Thom, «a partir» de algún libro de Héctor Píccoli, Tununa Mercado o Hugo Padeletti o, incluso, «con motivo» de una operación narrativa de la crítica argentina. Para Rosa un texto, literario o no, jamás es un objetivo o una finalidad de su escritura; es sólo un punto de partida, una excusa, un pre-texto para escribir. Si lee con la lengua, también escribe con ella: una verdadera deriva discursiva a través de los significantes, como si, con Rosa, asistiéramos a la emergencia de una nueva variante del en. yo.

En efecto, como aristócrata de la lectura que es, Rosa tiene el ojo del genealogista. No pertenece al círculo de los lingüistas, ni a la academia real de los filólogos. Aun cuando de los primeros tome la idea de un «sistema de diferencias» y de los segundos, la de un linaje verbal: los parentescos secretos de las palabras. Configuraré con esto una especie de «código heráldico» -como él mismo lo llama- donde la lengua pierde sus virtudes comunicativas y se vuelve equívoca, y los linajes abandonan su severidad etimológica y se bastardizan. Las palabras de Rosa, las que escribe y las que lee, se ahuecan hacia una profundidad blasonada, producto vergonzante de alianzas furti-

vas e inesperadas, de antiguas seducciones o violaciones: todo signifiante es un entenado o un mestizo (cuarterón u octavón). En su apretada unidad siempre pueden detectarse prefijos, raíces o sílabas que lo emparenten con algún otro, como huellas disimuladas de alguna mezcla pretérita que Rosa advierte en su cuerpo abigarrado. En cada palabra hay todo un yacimiento olvidado de falsos parentescos que sólo un simulacro de genealogía puede descubrir. Surge así una memoria sepulcral en donde la escritura reencuentra su rigor lírico como huella, marca o trazo. La escritura, en los textos de Rosa, será tanatográfica: una manera de recordar a los muertos.

De donde algunas recurrencias de las obras de Rosa: Sarmiento y la genealogía de los Oro o la autobiografía como tanatografía, Borges y sus precursores, las mitologías fundacionales de la crítica. La literatura familiariza el mundo como forma de conjurar lo inenarrable que es, desde Freud, lo no-familiar. Pero para Rosa los textos no son neuróticos, no fantasean una novela familiar. Ellos deliran con las filiaciones, a la manera de Joyce. Los textos no tienen hogares burgueses, tienen estirpes. Es más, diría Rosa, eligen sus estirpes, se reparten las herencias, trazan las fronteras patricias, anuncian las alianzas y las guerras. Cada texto es un híbrido que reconoce sus linajes, sus ancestros textuales, al tiempo que los olvida, y lo hace con arte: tacha, borra o asesina a sus padre, o se los come en un frugal banquete rosarino de las letras totémicas.

totalmente incomprensible, es el por qué y que, de forma totalmente repentina y realmente del modo más desconsiderado, le había preguntado a la Persa si se mataría un día. Ella, entonces, había reído y había dicho que sí».

Este tema y la historia de su vida guardan similitudes que no son sólo la muerte: historia de todos y tema de muchos. La novela transcurre en un valle de Austria, con casas abandonadas, bosques oscuros y prados húmedos, donde Bernhard había vivido solo como su relator. Este era un desesperado que se había querido matar; otro solitario que no podía terminar una investigación científica ni seguir leyendo partituras de Schumann y *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, lecturas predilectas de Bernhard; estaba enfermo de un mal «sentimental e intelectual» equiparable al estado que Bernhard trasuntaba cuando abominaba del Estado y la sociedad, de la gente y sobre todo de la población rural que lo consideraba un vecino indeseable; de los lectores imoportunos; de los editores «que extrañaban los originales»; de los actores ansiosos de elogio y los médicos que detestaba como enfermo crónico: «físico» en la adolescencia, internado seis meses en un sanatorio de montaña, después con el corazón dilatado, después con hemorragia y pus de la vejiga, después mal de la columna hasta que murió a los cincuenta y ocho años, aunque tantas veces le habían advertido que estaba a la muerte y que no sabían cómo seguía viviendo.

Se sentía mejor en una piecita de Viena donde podía escribir, pero su teléfono sonaba día y noche y él no lo atendía para eludir inoportunos; salía al café para leer el diario y era también acosado por lectores cargosos, solicitantes de autógrafos y autores en plan de regalarle sus libros; o comía en el restaurante donde el «ministro federal» le había dicho que lo invitaría y él le había contestado que esperaba que no y se había vuelto a la piecita para escribir, mientras el teléfono llamaba día y noche.

De aquella sociedad culpable, de sus obsesivos valles oscuros, húmedos, poblados por hombres crueles y mujeres implacables, ha surgido una literatura desesperada. *Trastorno*, de 1967, pasa por haberle deparado el renombre que acrecentaron obras teatrales, otras novelas y libros autobiográficos. Fue comparado con Franz Kafka, con Hermann Broch, con Samuel Beckett y con Robert Musil; pero reducidos a leerlos en traducciones no lo compararíamos

con ninguno: con nadie. Thomas Bernhard, con los atributos de la literatura racionalista, aparece en esas novelas tal como se sentía y ha escrito un arte genuina, original y reveladora, con historias desarrolladas, personajes definidos, episodios coherentes y sin concesiones al erotismo, la violencia, la sicología profunda, la meditación ética, la fantasía poética o la futurista. Nada de esto, ni historicismo, ni experimentalismo ni tampoco un alegato que bien habría podido flotar, enturbiar y oler a ilusiones en el historial de dramas y tragedias acontecidos a sus criaturas, que ni siquiera son inocentes.

Sin embargo, algunos de ellos practican actos solidarios y profesan sentimientos afectuosos como si no pertenecieran a la comunidad infernal de los demás. En *Sí*, de 1978, el narrador a punto de suicidarse es acogido una y otra vez por el agente inmobiliario que escucha sus cuitas y lo retiene a comer con su familia, hasta que se tranquiliza y vuelve a su casa vacía, fría, húmeda, rodeada de vecinos detestables. En *Trastorno* el relator es un estudiante que acompaña a su padre, médico del valle, durante una jornada de visitas atroces, hasta llegar al paciente final, el príncipe delirante que no ha muerto, ni fue asesinado ni está consumido por el cáncer como una viejita de la ficción y como Bernhard contó después que se moría su madre: piel amarilla sobre los huesos que pugnaban por salir.

Los relatores de ambas novelas sobreviven para narrar sus historias, como su escritor; ambos están exentos de culpa -según los relatos- no odian, no mienten, no defraudan, no fuerzan ni son esa presencia desesperante que Bernhard sobrellevaba cada día de su vida como una enfermedad universal y que describía hasta la exasperación, en los monólogos de sus ficciones. Semejantes al monólogo de Edipo Rey, agobiado por sus propios clamores en el escenario de la tragedia; semejantes al de Marco Antonio al despedir el cadáver de Julio César, acuchillado por su hijo: «El mal que los hombres hacen vive después de ellos/ Su bien es a menudo enterrado con sus huesos». Es el mal; el arte de Thomas Bernhard expresa la desesperación de soportar el mal de los demás: el que causan y el que son; el que somos, para esa conciencia inconsolable que denota la historia de su vida y para sus protagonistas literarios.

Cuando el hijo narrador y el padre médico de *Trastorno* suben a la cumbre y el valle siniestro queda lejos, apenas se divisa, el último paciente los recibe con su monólogo de

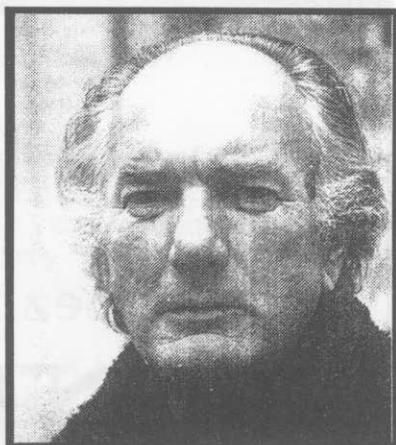
Bernhard biográfico

por Eduardo S. Calamaro

Thomas Bernhard. *El origen*. Barcelona, Anagrama, 1987/
Trastorno, Madrid, Alfaguara, 1989/ *Sí*. Barcelona, Anagrama, 1989

Kurt Hofmann, *Conversaciones con Thomas Bernhard*, Barcelona, Anagrama, 1991

Entre 1981 y 1988 Thomas Bernhard contó su vida. Una de sus novelas se llama *Sí*; no se sabe qué relación tiene el título con la narración hasta que concluye con estas palabras: «Cuando dos días más tarde fui a la casa enteramente abandonada, ni terminada aún y enmohecida ya del prado húmedo, se me ocurrió que yo le había dicho a la Persa, en uno de nuestros paseos por el bosque de alerces, que hoy se matan tantos jóvenes y que la sociedad en que esos jóvenes se ven obligados a existir,



príncipe loco que transforma la novela y su prosa, de acción en discurso, de ajena en propia, de drama en pasión absoluta. Es el peor enfermo: el más angustiante porque no se está muriendo sino que está anunciando su muerte; no trata de vivir sino de hablar; no acusa a los demás, los condena y se condena como si con él terminara todo lo engendrado, lo cultivado y lo fabricado, lo querido y lo amado, lo conocido y odiado. La metáfora es fácil: una cosmovisión; pero deberá ser rechazada en reconocimiento del arte de su monólogo, comenzado con sencillez informativa hasta que invoca el sentido de los actos, extiende sus parrafadas, trunca las cláusulas con frases incidentales y las completa después, en series multiplicadas, espirales, binarias, múltiples, indudables en su totalidad y en cada palabra repetida para ser acatada, en cada frase que retorna con los pasos de la fatalidad, con una tensión que se apodera del lector y lo transforma en ella por el tiempo de la emisión y la ansiedad del terrible placer.

Palabras reproducidas, ideas alteradas a fuerza de resonar en la conciencia, oraciones invertidas, cortadas, reescritas y vueltas a escribir, repetir y ordenar como el friso de los arqueros en marcha, como el andante de un cuarteto: pocas notas, ahondando el silencio, durante un momento interminable. «El texto debe ser tan lógico que se deduzca por completo de él lo que pasa y si el texto no tiene esa fuerza de nada sirve...» -dijo en sus *Conversaciones*, reduciendo sencillez y complejidad a una norma deducida de su práctica. En pocas páginas de *Trastorno* se pueden anotar la palabra «desesperada» siete veces y después, «desesperación» y después, «desesperados». En la página 124 de la versión española, el príncipe evoca un diálogo con el médico que lo escucha y explica al hijo su «interminable discurso sobre la crecida», que el médico le había cortado con interminables referencias a una comedia. En dos páginas de feroz intensidad enuncia veintiseis veces la crecida y veintitrés veces la comedia, mediante sendas frases que reitera con variaciones y las repeticiones correspondientes a semejantes enunciados, tan minuciosos como un prontuario de miserias corporales y morales, ideológicas y psíquicas que no serán castigadas porque son la condición humana y contienen la sanción en su inmanencia sin amor.

Reaparece entonces, el símil con el autor: Thomas Bernhard es el no amor. Más detractor que crítico pero moralista; más moralista que negato-

rio, pero afectivo y más, mórbido; más apasionado que comprensivo, pero sin amor, es el apóstata sombrío de la cultura convivencial, de la relación social y su vitalidad concomitante. Pero no por eso abandonó su trabajo, acto esencial de aquella relación, ni su producto. Fue un trabajador, escribió su obra y contó su vida de trabajo, dejando en conjunto un testimonio revelador de lo grave que es ser escritor y de lo espléndida que es el arte, con toda la basura de la vida; de lo grave que es todo y de su vital relatividad, expresada por el arte, que tal vez reproduzca así la felicidad. ¿Y si no?

Sin padre, sin hijos y sin mujer, sin amigos y sin deseo de convivir, evocó la calavera de su madre viva bajo la piel agonizante y esa fue su segunda evocación de ella; antes había contado que ella había emigrado a Holanda para parirlo en un asilo de solteras y se había empleado allá de sirvienta. Del padre, nada, aunque lo había nombrado como carpintero y muerto en la guerra, en *El origen*, relato autobiográfico de 1975. Hermanos, mencionó una vez y luego citó a uno, médico, que le evitaba recurrir a sus colegas; no los aguantaba, como no soportaba casi nada de la gente y alternaba su existencia entre el valle frío, negro y hostil, la piecita de Viena con el teléfono sonando y paseos a Portugal: única confesión de fruiciones.



Dibujo de Mikhail Lermolov

Conversaciones con Thomas Bernhard parece ser el monólogo final de su personaje desesperado como el relator de *Sí*, el príncipe de *Trastorno* y la multitud de los otros: «Lo más lamentable es la humanidad en sí. No se puede excluir a nadie, creo. Todo, cuanto se conoce más de cerca, resulta repugnante y antipático, si se familiariza uno con ello. Si se mira más de cerca resulta insoportable». Lo mortificaba, lo enfermaba, lo compellía a buscar humedades oscuras en el valle, frías habitaciones en casas ruinosas; a rechazar invitaciones y desear agasajos, admiraciones y premios; a seguir enfermo, solo, resentido, trabajando hasta más no poder; hasta morir, como lo había dicho a su último narrador: «La muerte ha intervenido siempre a mi favor».

24 horas de «Buena Radio»



99.1

FM Satel

SANTA FE

Santiago del Estero 2318

Tél. 553163

Chopería

Don López

Gral. López y 1º de Mayo

SANTA FE

dialéctica

Revista de Filosofía y Ciencias Sociales

Dossier sobre epistemología: REPORTAJES: Klimovsky, Mari y Samaha / L. Althusser: Guía para leer *El Capital* / D. Díaz sobre L. Althusser / N. Kohan sobre el Método Dialéctico / G. Fondevila: Criterios políticos en las Ciencias / D. Feirstein: El aporte de Piaget

M. Foucault: Dos ensayos sobre el poder / 2da. parte: La cuestión del sujeto

R. Ryan: Analíticos y Pluralistas en los EEUU / P. McCabe y H. Gutiérrez sobre *Violencia y Razón* de G. Fondevila / A Bonnet: Lucha de Clases e instituciones

Antropología y Dialéctica, por Juan Manuel

Acaba de aparecer:

Walter Benjamin

Cuadros de un pensamiento

Un volumen hasta hoy inédito en castellano que reúne crónicas, reflexiones y relatos del ensayista alemán. Incluye «Desembalo mi biblioteca» y «Zentral Park».

Próxima aparición:

D. Lecourt / M. Cacciari / V. Cotesta / J. Weeks
P. Dews / A. Hussain / M. Foucault
Disparen sobre Foucault

Göran Terborn

Peripecias de la modernidad

El futuro de las clases y del socialismo en la sociedad postindustrial

Raquel Angel

Rebeldes y domesticados

Los intelectuales frente al poder

Conversaciones con Piglia, D. Viñas, L. Rozitchner, E. Galeano, O. Bayer y otros.

Ediciones **EL CIELO POR ASALTO**

Uruguay 252, 1º B (1015)
Buenos Aires - Tel. 40-5795

V de Vian

**Una revista casi de literatura
Nro. 9. Aparece en noviembre**

Stephen King, inédito
Informe especial: Pepe Biondi
Investigación: el sexo en la
Argentina.

Y además: Alvaro Mutis,
Elvio Gandolfo, Mario Trejo,
Easton Ellis

AÑO II - Nº 4 - OTOÑO/INVIERNO 1992

EL CIELO POR ASALTO

MICHAEL LOWY SOBRE W. BENJAMIN / MARSHALL BERMAN: REINVENTAR EL MODERNISMO / I. YOUNG: MARXISMO Y FEMINISMO / ALAIN LIPIETZ: EUROPA EN EL SIGLO XXI / JAMES O'CONNOR SOBRE EL MATERIALISMO HISTORICO / J. Mc. CARNEY: ¿HA MUERTO LA FILOSOFIA MARXISTA? / CRISIS DE LA POLITICA: J.R. CAPELLA / B. DE SANTOS SOBRE INSTITUCIONES / E. GRUNER: LENGUAJE Y POLITICA / H. PRIETO: "TRIPALIUM": TRABAJO Y TORTURA

**Cine, Teatro, Libros,
Video, Música, Artes
Visuales, Medios,
Historieta, Chicos,
Ecología, Ciencias,
Pensamiento y una
Agenda Completa**

LA MAGA

REVISTA DE CULTURA

**El único
Semanario
especializado
Todos los Martes
en su Quiosco**