

# S i t i o

Localizar significa: mostrar el lugar. Quiere decir, además, reparar en el lugar. Ambas cosas, mostrar el lugar y reparar en el lugar, son los pasos preparatorios de una localización. Ya es mucha osadía que nos conformemos, en lo que sigue, con los pasos preparatorios. La localización termina, como corresponde a todo método intelectual, en la interrogación que pregunta por la ubicación del lugar.

Martín Heidegger

# 3

ediciones sitio



# S i t i o

Confines del exilio, por Gusmán, Grüner, Chacel, Alcalde, Jinkis.

Preferencias: R. Walser. Poemas. Relatos. Intromisiones.

Los Donguis de Wilcock. A destiempo: Martín Heidegger.

# 3



<i>Localización</i>	3
<i>Relatos</i>	
Norma Gentili: El águila rota	5
Rafael Díaz Guzmán: El ascensorista	22
Antonio Oviedo: El ensayo	29
Marcela Solá: Paraísos naturales	100
Noemí Ulla: Interior de río	111
Héctor Grisafi: Fatiga de combate	114
<i>Ensayos</i>	
Luis Chitarroni: La nieve y su reflejo	10
Mercedes Roffé: Salambó	103
<i>Preferencias</i>	
Luis Gusman: Dos novelas de Robert Walser	19
<i>Anexo: Del exilio</i>	
Jorge Jinkis: La Argentina, tango-canción	39
Néstor Perlongher: La ilusión de unas islas	47
Jorge Jinkis: A la tibia musa, de un vate desencantado	49
Ramón Alcalde: Ilusiones de isleño	52
J. R. Wilcock: El exilado	60
Luis Gusman: Del destierro al exilio	61
Eduardo Grüner: La Argentina como pentimento	71
Rosa Chacel: La confesión	84
<i>Poesía</i>	
Roberto Raschella: Cantos de desamor	16
Delia Pasini: <i>In Memoriam</i>	26
Sergio Rondán: Griolet	27
Raúl Zoppi: Poemas	87
Oscar Scopa: Fuera de lente	89
Hugo Savino: Una mujer desafortunada/Piano preparado	107
Néstor Perlongher: <i>daisy</i>	110
<i>Intromisiones</i>	
L. Gusman: <i>Ley de juego</i> de Miguel Briante	91
N. Gentili: <i>Informe bajo llave</i> de Marta Lynch	92
L. Heer: <i>Avalovara</i> de Osmán Lins	93
J. Monteleone: <i>En el corazón de junio</i> de Luis Gusman	94
H. Savino: <i>Cuarteles de Invierno</i> de Osvaldo Soriano	95
L. Chitarroni: <i>Recordando en el viento</i> de Diego Angelino	97
B. Castillo: <i>La muerte en Occidente</i> de P. Ariès	97
<i>Destiempo</i>	
Martín Heidegger: Georg Trakl, una localización de su poesía	117

## Hacen esta revista

Luis Gusman  
Jorge Jinkis  
Ramón Alcalde  
Eduardo Grüner  
Hugo Savino

## Participan en el Nº 3

Héctor Grisafi  
Luis Chitarroni  
Norma Gentili  
Raúl Zoppi  
Noemí Ulla  
Roberto Raschella  
Delia Pasini  
Néstor Perlongher  
Mercedes Roffé  
Antonio Oviedo  
Marcela Solá  
Oscar Scopa  
Beatriz Castillo  
Liliana Heer  
Jorge Monteleone  
Rafael Díaz Guzmán  
Sergio Rondán

## Colaboran inadvertidamente

Rosa Chacel  
Martín Heidegger  
J.R. Wilcock

## Diseño y tapa

Pablo Barragán

## Tapa del suplemento

Dibujo de Oscar José Carballo

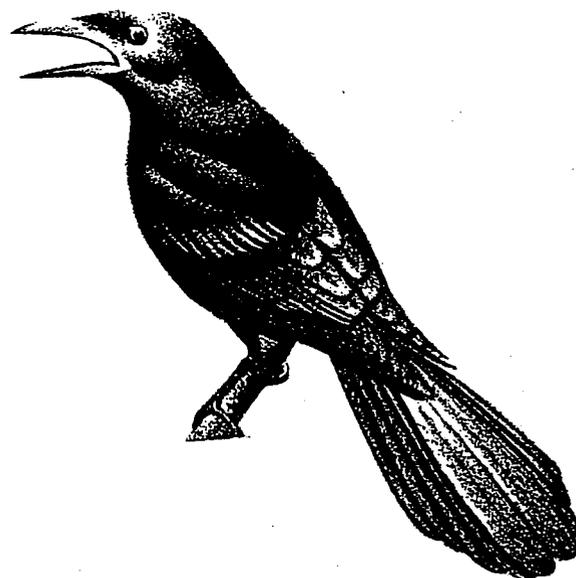
## Ilustraciones del suplemento

Dibujos de Alejandro Sirio

## Composición y armado

Jorge Castillo  
Lita Katopodis

Exterior: u\$s 7,50



“El nombre *Kafka* es de origen checo y según la grafía correcta, *kavka*, significa literalmente grajo. En la cubierta de los sobres comerciales de la firma Hermann Kafka, que Franz utilizaba en otros tiempos para enviarme sus cartas, se halla reproducida como emblema esta ave de gran cabeza y hermosa cola”: hasta aquí la biografía de Max Brod.

Ahora un fragmento anotado por Kafka: “Los grajos afirman que un solo grajo podría destruir el cielo. Esto es indudable, pero no comprueba nada contra el cielo, ya que los cielos significan, justamente la imposibilidad de grajos.”

Mucho se ha escrito sobre Kafka. Pero no podemos situarnos ante su obra como *Ante la ley*, porque quizás baste atravesar sus libros para que las puertas no se cierren. Lo que hoy aparece como grafía esperamos que en un próximo número se despliegue en *kafkianas*.

Siendo deseable, toda reproducción, parcial o completa, necesita la autorización expresa de la revista. Las colaboraciones, en papel tamaño oficio con doble interlínea, por duplicado, se envían a: Revista SITIO, Redacción: Piedras 1664, 2º E. Registro de la Propiedad Intelectual y ISSN: en trámite.

# Localización

*Sitio 3*, y comienza a hacerse reconocible que nuestra revista está dirigida por “la interrogación que pregunta por la ubicación del lugar”. Esta interrogación se construye por una práctica de la lectura en la que no dejaremos de insistir.

## Insistimos en la lectura

porque nos ha enseñado a sustraer un texto, en este caso Wilcock, del circuito al que una política cultural parecía destinarlo, permitiendo redescubrir al texto más conocido y, a la vez, indicar la estructura sintomática de aquella política.

Insistimos en la lectura porque permite leer autores singulares sin volverlos exóticos (Walser), o sin necesitar que esté dicho que “hay” que leerlos, como Raschella, o leer cuasi inéditos (hay varios en este número), sin reducir su valor por hacer de esto último un valor. Es decir, que la lectura quita al texto del lugar de víctima sacrificada por la interpretación de turno. Pero no menos importante, tampoco indica alguna homogeneización de los discursos que se muestra capaz de engendrar.

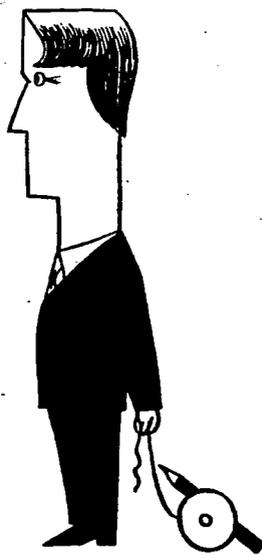
## Insistimos en la lectura porque el encuentro con algunos textos

permite desacomodar la inercia de algunas categorías fatigadas que gobiernan a ciertos discursos. Así, la deslumbrante escritura de Rosa Chacel nos dice que hay, *todavía*, un humanismo lúcido que nada tiene que ver con el universalismo abstracto y decadente que solemos reconocer bajo ese nombre.

Insistimos en la lectura porque una que verdaderamente lo es, se diferencia de lo que lee, facilitándonos sustituir las primeras definiciones "negativas" por un decir cada vez más exotérico. Aun así, la hipomanía democrática de este agosto de 1983, nos encuentra tentados de recordar, con Leo-Strauss, el arte olvidado de escribir entre líneas.

No vaya a creerse que por eso atenuamos nuestros modales. El lector puede advertir que si hemos empujado los Entredichos (nombre con el que hemos bautizado el modo en que nuestra "editorial" se expone en una polémica) de esta primera página a nuestro *Suplemento*, fue para que el polvo que nuestra discusión sacude no llegara a ocultar la revista. Allí se encuentra tratado, esperamos que bien maltratado, el "discurso del exilio". Y por un sesgo que revela que *Sitio* comienza a verse causado por sus propios efectos. Instimos en la lectura porque esta revista nació sin lectores. Lo que no es obvio, pues la mayoría de lo que se escribe está dirigido por lo que los lectores ya existentes esperan encontrar. Y sin embargo...

Agosto, 1983



# El águila rota

Norma Gentili

Una pluma de pato. El águila rota y la mueca del padre quebrándole la risa. Quiero seguir jugando a las estatuas pero debo proseguir la huida las nubes están rotas y se me van los pies por los poros del cielo En el fondo una cueva lengüetea el rojo de los vinos unos vientos me empujan. Se estiran me serpentean. Repto Escucho mis súplicas. La baba del arcón se pega a los pelos del gato y va a comerle los ojos. Caigo. El hombre tiene una jeringa en la corbata. Antes de llegar al suelo veo a las señoras en sus cremas detrás de las ventanas. Despierto con las manos atadas en una cama con barandas. Mi padre con un águila en el hombro aparece y desaparece luminoso verde luminoso rojo. No le digas, no se lo digas nunca, que no sepa. La aguja de la jeringa se clava en el osito. Panza Panza Manuel los osos tienen panza y el profesor estrena un traje azul con la voz engolada recita el Cid Campeador en Castellano Antiguo. No importa dice papá que se rompa no importa que siga la música el águila rota solo es mía. Me arrastro buscando las plumas del ala. Bailamos. El Marqués pide mi mano Un terror como en la puerta abierta El marco va a caerse y la marquesa abrirá los ojos y abandonará sus ropas solo para mí El Marqués pide mi mano Miro hacia atrás buscando los ojos de mi padre El águila con el ala rota roza mi hombro caigo hacia adelante golpeando el olor del Marqués y sus puntillas aceitosas rozándole la barbilla. Cuando el parpado cae los pelos del gato saben que estoy viva. Un laberinto de hojitas verdes unos malvones rojos y vírgenes embalsamadas.

Jeringas pasillos lobizones

En el parque con un vestido a cuadros le paso el peine a la muñeca Papá llega con un paquete de papel madera Manzanas in corpore sano Se ríe se ríe solo Siempre se ríe solo. Mi nena. Saca una manzana El águila no va a dejar que la coma Se perfectamente que el ala del águila está sobre su escritorio junto al llavero de oro del abuelo El parque está tranquilo me puedo respirar los libustros Estoy despierta El me mira. Me teme. Quiere compadecerme. Las estampas desaparecieron. La gitana asesina no llega hasta la noche y hace varias que no me visita. Siento placer pasando el peine por la muñeca. Se le asustan los ojos. Quiero sufrirlo todo. Lo miro como si no lo viera. Soy papá. La manzana tiembla Las compré para vos son sin arena Hago un buche y dejo y dejo caer un chorrito por el costado izquierdo de mi boca Se estremece Pienzo en Gonzalo aguzanado cuando lleguen al hueso va a quedarse con los pelos del gato. Panza trajo usted un oso. Desconfía. Me sale mal Está mal Si no consigo engañarlo va a matarme Tengo una letra Una polaina grandota Me va a descubrir Le muestro la cicatriz en

la muñeca. Desconfía. Me tiro al suelo Me saco los zapatos Ayudame si no lo convengo tendré que volver a la cuchilla Me paro como una cigüeña y trazo una rayuela imaginaria hundiendo los ojos de la muñeca. Llega, creo que viene ayudame vocesita oa oa Perro perro sos un perro y su manaza Los anteojos plateados no cubren su ojo negro Su brazo negro Un pulpo me dice tengo un pulpo del lado de adentro de la cara y solamente come carne fresca solo tu mano dame tu mano Papá se aleja llorando por el pasto Se le sacuden los hombros mientras sigo reptando No lo perdones nunca está en los ojos redondos de la muñeca Dejalo Mi pulpo va a quitarte todo el frio Las ventositas se abren Gonzalo me espera El tiene guzanitos chiquitos en el tobillo frío hijitos de mi pulpo Entramos en la nube Las nubes son blancas todos saben

Otro día

Papá dejó venir a mis amigos. Entran en mi cuarto con flores y paquetes de colores. Están alegres de verme. Saben que estoy más tranquila. Quiero acercarme a ellos. Tengo licor. El lugar es fresco me dicen. Federico está con hepatitis me manda una tarjeta con dibujitos que solo yo entiendo. Van al mar. La madre de Carlos manda flan casero y Meco se robó una pulsera en mi honor y no la trajo. Nos reimos. No, no tengo espejos. Beba me ofrece su ojo estrábico para que me mire en él. Nos reímos. Voy a parpadear sin interrumpirme hasta que salgan. Pancho recibió una Mención Casa de Las Américas Le cantamos el cumpleaños feliz. Algo me contenta y no es malo. Parpadeo sin interrumpirme. Quiero quererlos un rato. Rápido rápido las pestañas Si los miro fijo, si tan solo un ojo se quedara bien abierto la gangrena de Gonzalo otra vez se llenaría con los pelos del gato.

Hoy desperté llorando y lloré tanto. Después me dejaron entrar en la cocina. Ponía deditos salados sobre la lengua para no perder sodio. Me sentía feliz con Yolanda. No me preguntaba nada. Su única preocupación era bien alimentarnos. Ese era su asunto. Por eso tampoco nosotros le preguntábamos nada, no era necesario, el horno era pequeño y ella era una holandesa generosa como una vaca.

Al salir de la cocina lo conocí. A ella no le gustó. Entrecerraba un ojo y levantaba un labio para verlo mejor. A ella le gustan más altos, más anchos, más varones. Le miró las piernas Dice que los hombres tienen piernas. Tiene muchas ideas así, creo que lo hace para avergonzarme. El lleva un impermeable arrugado y no se lustra los zapatos pero me cae bien porque se lava los dientes. Cuando me vio la muñeca dijo a a, o ah ah Quise peinar la muñeca y señaló mi cabeza. Allí, creo que dijo. Quiso mortificarme.

No recuerdo como llegó a mis manos. Era un librito amarillo con las hojas gruesas y olor a pis. Tenía las hojas forradas con un papel verde finito que dejaba ver apenas una mujer con las ropas cayéndose alrededor del cuerpo como una bufanda. Me inquietaba la imagen que no comprendía. Los Pulpos. No debería leer eso me dijo. Por qué. No deberías, no es para tu edad. Pero estaba allí, y ella mirándonos Qué va a pasarme si lo leo No es bueno decía desde otra parte No voy a prohibírtelo Hací lo que quieras Y siguió cosiendo junto a mí Me dejó sola con toda esa porquería Los cuerpos y las palabras agravándolos, metiéndose entre mi piel y yo como el dibujo de la tapa y la bufanda aquella llena de bulbitos y la sensación subiéndome por la pantorrilla empezó mojándome como una rana. Nunca dejó de estar entre ella y yo. Su mirada ordenaba la sensación

Cuando desperté después del entierro la sensación estaba a los pies

de mi cama, se había metido en el gato, era ella misma, verde bufanda pis. Lengua caliente metida en el gato negro. Corrí hasta encontrar a Gonzalo.

Las fotos de gabardina beige oliva tratan de recordar No quiero que los uses los chicos afuera esperando los murmullos en los largueros del piso Una llave irreconocible le robó al marido aros de filigrana Es una Fojaina Como una trompada y el hombre parado allí con la bombita en la mano Dos comprimidos El cura hace ataúdes para los indios del norte Tenés muchas vidas Sus ojos en blanco Los ojos no deben engañarte la luna en el pozo La leche del hervidor desborda la peluca de la marquesa en el teclado del piano que es su fiesta con la quinta sinfonía en la novela llorona de la tarde. En el cajón los billetes entran y salen la botella de aceite cae y la marca en la mano Pude haber hecho mucha plata Corriendo por la calle con el cuerpo del chico desmayado Los mismos ojos en blanco le miraba las piernas sin entender las mismas cucarachas Podés hacerte una blusa con las telas manchadas de sus planos La mejor batista y la pierna de Gonzalo quemándose junto a la estufa sin que él lo sienta El mismo pulpo en la playa con el café frío y una mosca en la boca pelusita negra repatita en mi lengua Cuando apoyo la damajuana la mancha se extiende sobre los rombos blancos y negros los poros se la toman toda y su grito va a matarme La luna cuarto menguante trae muerte y las uvas en el tonel hierven pastosas Hay que pisarla antes de que se la lleve La mancha se extiende por el piso. En el campo también se llevan por la luna cuando muere Los ollejos pisados no hay mejor vino y las plantas de los pies enrojecidos Una mancha en el tobillo sobre la carne fría Los abuelos no mueren El cajón a medida para el gigante El padre cae ronco En la foto un zapato y una zapatilla El zapato para la mancha de la pierna fría Cuando la presión sube los ojos se enrojecen y la botella se balancea sobre la cabeza de papá que ríe y el Camafeo de la Madonna queda ahogado bajo su mano de espuma amarilla enredada en el plumaje de los gallos y todos esos cristales azules en la bengala escandalosa mientras corremos por el adoquinado Tenés que ver en la oscuridad los números siempre por distinto camino Los ojos del gato Todas mis esperanzas puestas en vos Que no vean los vecinos Las botellas caen sobre el tejado y el ruido en su cabeza lo busca para matarlo Yo mismo tuve que llevarlo 20 inyecciones El guzanito naranja al sol. Nunca más va a estar muerto porque es Dios No tenés pulso El billete marrón quiere entrar la mano en la limosnera Aceptale el regalo al abuelo El dinero entra por las flores de organza que ella desprecia en mi plisado blanco.

Un escapulario de alcanfor y un trebol de paño Lency

Cuando cerraron el cajón el sollozo del padre duplicaba los vinos

Desde que le cortaron la trenza la piel blanquísima se llenaba de pecas en las manos. En el galpón las botellas vacías ven caer la cuchilla plana sobre el lomo del gato La foto marrón en la cadena y la carpeta de pana púrpura Los ojos de ella nunca entraron en la casa El padre nos entró en el luto La mancha chupada en la cocina Podrido La mano del padre brutalmente La mancha le sube el escote Las monjas no abren las puertas por las noches El padre me encuentra Su misma sangre en la mano mordida.

Arma el pesebre poniendo los patos sobre el espejo Canta Caruso La Pulper de Santa Lucía pone los ojos en el plato Papá prepara un cielo de papel Remo Remo era todo sol las naranjas haciendo balsa por el Río Capitán.

Ella sabe el aullido del perro a la luna ella imita la espera y me invita a los terrores del hombre de la cara comida La música de órgano in

crescendo por los rincones de la casa que me escondo y su risa corro entre las plantas los acordes me alcanzan en la foto La media cara de papá por la navaja en la franja de cuero en el baño como una fiebre así. La risa de Gonzalo atraviesa diciembre largamente.

Me voy con los gorriones contra el ladrillo si ella me llama nada espera solo la marca en la mano Los electodos El padre le dice que me deje las pinturitas doce con su paraguas me quita la doctora Cucha cucha el buscahuellas viejo amigo muy muy durmiendo le cuento del hombre con las manos Ella sabía mi pollera con la vergüenza en la hamaca y la mentira a las primas diferente.

Me llevan al grupo. Ningún pulpo. Les miro los mundos como novelas rotas. Ciro es rojo. Me robé todas las islas del Río Capitán. No se puede fumar. Me pinto toda con pastillas de goma. La doctora es mía y es de menta. Su papá está triste Yo soy así o así cuidate de irritar al ciervo Bionte roto que te quiero todo Lo que tenés que hacer te digo. Grito invocando las mangas descocidas buscando entre sus cosas los vidrios de los ojos Sucia me pega bajo el agua fría hasta cansarme No tenés pulso celeste pastel Camino entre los pinos del parque con un trapito suave la acaricio toda nicho a nicho. El osito en el techo me hace pis Clavo alfileres en el cuerpo de la mujer mientras por el cilindro africano salen los poritos blancos puntiagudos mirando los bordes los alfileres se multiplican con los días del amuleto que él me dio. Ella sabe inquietante con los dos comprimidos escondidos y esa palabra que no quiere explicarme me la encuentro toda como la tira de cuero en el baño y la navaja espumosa de papá. Fojaina.

Mis compañeras me miran desde el vidrio y ella no viene Sobre el escenario todos los ojos de las madres se olvidan la letra con una escarapela que me pincha las sienes desde el porito se me sale por favor que vendas te lo pido se me sale la letra y el ruido va a matarme La busco El porito de latex se abre y el ruido sale junto conmigo y nos caemos allí con la memoria rota hecha un bollito entre mis dedos pegajosos mientras me sacudo toda dicen.

Como perros de tristes las corneas puntiagudas Lo traje de otra vida para vos Me llaman los sombreros esos y ella tiene los pulpos y la palabra rara los ojitos de vidrio en la cajita nuestros dos comprimidos aborto endocrinologo Fojaina y el apellido prohibido de la señora esa Lo digo bajito bajito como un trompo oxidado muchas veces Abro los ojos. Papá está con sus manzanas a los pies de la cama. Traela. Me mira solamente. Si lo perdono la gitana va a dejar caer los angelitos sobre la mancha del piso en el rombo donde ella dijo que era yo Podrido y se rompió la damajuana con el grito de él. Me sigue mirando y esta vez no se que piensa. Los flecos de la camisa rayados corriendo por el barro con los ojos del niño derramado. Mi torito Le frota las piernas el bloque cae los mismos ojos en blanco los espejitos y el golpe me arroja contra la pared Los pasos de Gonzalo Tres pasos La pierna de Gonzalo y esa polilla azucarada en las muletas llevando el cuerpo del niño en las espaldas.

El borde del conejo se estira No quiero que te vean los vecinos mientras corre conmigo estirándome el hueso como esos pollitos será varón Quiero alcanzar la historia del pato con la pata metida en el ojo del pulpo para siempre y se llena de lagañas que quiere obligarme a comer y él sigue corriendo conmigo mientras me divide con tinta china para que los dos se queden conmigo salomón salomón.

Papá no quiere que vaya al grupo porque Ciro está loco. Hago un la-

garto en las maderas del piso fuerte fuerte y las chispitas le prenden los vestidos hermosa ella es hermosa desde su cama de muñeca de cera como en los museos las señoras de raso y miriñaque inclinadas apenas sobre el formol turbio de los frascos y el carrusel todo luces y esos cráteres que se abren en la piel de los hombres que ella dice llena de olores lavanda penicilina y el cuero nuevo del portafolios para mi lo mejor mientras me acerco al secretaire donde guarda las cartas que él le manda para que yo las lea detrás del ropero que me aprieta contra la pared y va a dejarme sin aire como esas cosas que habla junto a mi pelo mientras me ata los moños.

El se llora porque a la muñeca la lamió el perro y prefiere el olor a rancio de las monjas cuando pintan los árboles con cal para que los niños caminen y me viene a buscar porque caen bombas y ella está muy ocupada pero yo soy su tábano y le giro los besos y él tira de mi para que el perro no siga lamiendo la muñeca y corre conmigo pero la mancha en la cocina ya sabe de Gonzalo y el águila cae otra vez.

Se llueven todo las hojas de las palmeras para chapotear las tardes aquellas que me traía los bizcochos canale porque estaba enferma con aquellas novelas amarillas de amores que no entiendo y abortos con agujas que me duelen toda mientras habla por teléfono bajito para que quiera saber lo que dice y se interrumpe para contarme el final porque lo sabe. Capitán llévame a los azulejitos del cordero hermosos pedacitos de San Lorenzo verde esquinitas que junto mientras me como la Rhodesia con la pollera a cuadros larga debajo del enorme flequillo porque no quiere que me parezca a vos. Venime a buscar con tus remos los del sol de naranjas y eras el único lugar hermoso de la noche. Venime a buscar de los barcos hundidos y las algas. Cuando llueve y no estás voy a morir de miedo hasta encontrar el reloj de oro de Gonzalo delante de mi que soy la marca que deja en el agua mientras avanza si puedo seguirlo. Sin el pulpo y sin vos.

Esa hostia de borde gordito sobre tu mesa de luz para preservar un sueño me despierta aunque siga recorriendo los corredores con un balde colgado como una pulsera y es Gonzalo el grito que alcanzo y lo sigo lo sigo hasta el pasto mojado entre los vidriecitos de la ventana y el infinito está allí pelito a pelito contra mi cara plana sin que una sola gota de agua se me pueda escapar Una red de sombrero y lunar de terciopelo que se mete por la lengua como la mosca en la playa que los pelos entran suaves a lamer mi garganta y la sirena deja de sonar a reptarme patita de lagarto pelusa en el ombligo ventosita glob glob con la mano en el pasto tan húmedo y en los vidrios de la garganta que se ensancha se ensancha ventosita peluda de goma caliente las burbujas del vino sorbo a sorbo el juguito a borbotones de miga remojada espumante que me riega la panza fría contra el pasto cristales de soda salada y ese olor a alcanfor.



# La nieve y su reflejo:

## Un negativo del mundo

### Notas desde (hacia) El caos<sup>1</sup>

Luis Chitarroni

De Wilcock en la Argentina parece haber quedado mucho más que un libro de tapa estridente y una cantidad imprecisable de traducciones (que van de Ben Jonson a T.S. Eliot, pasando por Auden, Evelyn Waugh y Jack Kerouac, para nombrar a los más diversos), pero su nombre sólo aparece para sumarse a otros ya inefables en reuniones donde la música de Brahms iba y venía sin que nadie —excepto quizás Wilcock— hablara de ella. El testimonio a menudo generoso de amigos ilustres (“Me gusta Wilcock, uno de los hombres más inteligentes que he conocido”, Bioy Casares)<sup>2</sup>, aparte de enfatizar el hecho de haberlo conocido, no el de leerlo, oculta detrás de su difusa magnanimidad cierta vocación misteriosa.

Después de todo, después de tanta polémica madrugadora acerca de vanguardias empeñosas y exilios empañados, ¿qué tiene que hacer Wilcock no sólo en el reiterado espacio de *SITIO*, donde cabría la justificación ya que somos —han dicho— los herederos pobres de *Sur*, sino, ay, en el panorama actual que observamos los que nos ocupamos de estas cosas? ¿Qué —aparte de una retórica tentada por la malicia y los ampulosos

<sup>1</sup> Este subtítulo que a algunos parecerá innecesario está tomado, como tantas otras cosas, de Borges, que escribió unas *Notas sobre (hacia) Bernard Shaw* en *Otras Inquisiciones*. No soy el primero en plagiarlo; ya Emir Rodríguez Monegal titulaba en *Plural: Notas sobre (hacia) el boom*, hablando lógicamente del boom latinoamericano, y después se guarecía de cualquier reproche explicitando su oblicuo homenaje en *El boom de la novela latinoamericana* (Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1972). Más que el testimonio de un agradecimiento a Borges, me animé a ponerlo porque relaciono el título de Wilcock con el verdadero caos de anotaciones y diferentes puntos de partida que originaron este artículo.

<sup>2</sup> Adolfo Bioy Casares, *La imaginación es un simulacro de la eternidad*, entrevista realizada por Juan Antonio Trimarco para *Pájaro de Fuego*, Buenos Aires, julio de 1980.

laconismos de las biografías borgeanas, apta para la sección fija de una revista dedicada a lo que curiosean hombres y mujeres con inquietudes— podemos leer de este escritor reticente que llegó a asombrarse porque los editores se interesaban en lo que él solía destinar al tacho de basura?

Si fuéramos severos, reclamaríamos de afuera lo que probablemente no avale en absoluto nuestro “súbito” interés. Habría que preguntarle a Alberto Arbasino, que cita su nombre en alguna página de *Superheliogábalo*, o a Alberto Moravia, de quien nos consta que apreciaba las opiniones de Wilcock acerca de la literatura italiana tanto como la de cualquier coterráneo capaz de acercarse sin palidecer, aunque nos conste de una manera más próxima a los ejercicios literarios de Henry James y de Proust que al convencional antecedente de haberlo leído. O a Ruggero Guarini, que lo evoca en un libro inhallable en nuestras librerías. De Pasolini, en cambio, nunca sabremos por qué lo llamó para que interpretara a Caifás en *El Evangelio según San Mateo*; ahí está Wilcock para los que quieran conocerle la cara.

“El aire de Buenos Aires posee una calidad coloidal especial para la transmisión exacta de rumores falsos”, descubría un narrador wilcockiano alejado de “las luces del centro”. Atentos a esa calidad, aparecerán seguro los perdonavidas sentenciosos que dirán que el rescate de una “figura menor” es la fórmula perfecta para llamar la atención sin comprometerse ideológicamente, etc. A la espera de lecturas que encuentren en los cuentos aviesamente alegóricos de Wilcock un motivo para condenarlo y condenarme, continúo.

(Cuando tengo que pasar de ese “nosotros” de iniciación bovariana a un desolado yo y dar a conocer la razón o la sinrazón de mi entusiasmo por Wilcock, estoy siempre en un aprieto. El entusiasmo puede reducirse a una recomendación efusiva después de una serie de epítetos que me avergüenzan.)

Para empezar de nuevo, la primera vez que leí algo de Wilcock, en la sección *Letras Inglesas* de la revista *Ficción*, sentí por él uno de esos rencores que avecinan lo peor. Ese hombre que hablaba despectivamente del epistolario de Dylan Thomas y Vernon Watkins no parecía un pacífico reseñador de los que suelen rumiar cosas así sino un molesto defensor de la sequedad e intemperancia del verso inglés desde que Eliot se definió como clásico (sin quebrantar en lo más mínimo una tradición de amor por la intemperancia y la sequedad). El desdén que lo ponía por encima de mi poeta favorito, Dylan Thomas (si vale la pena aclararlo), a quien yo leía en un inglés que me resultaba costosísimo o adivinaba detrás de alguna traducción de Félix della Paolera, me predispuso mal. Es cierto que la versión de *Twenty-four years* (“Veinticuatro años recuerdan las lágrimas de mis ojos...”), incluida en la reseña, lo absolvía: por lo pronto, era el único poema de Thomas que podía leerse en voz alta en español sin que las incoherencias de tono hicieran de la voz un instrumento desconocido, sin que la pérdida resultara al fin la única ganancia del poema (“es bueno, pero hay que leerlo en su idioma”).

En fin, recuerdo que Wilcock en su reseña acusaba a los dos poetas —la igualdad sólo los acerca en provincianismo y pretenciosidad— de estolidez, y basaba su acusación en la cantidad de banalidades de índole poética que ambos intercambiaban, afligidos las más veces por algún adjetivo que no les resultaba lo suficientemente imprevisible.

Pero ese Wilcock que restaba importancia a los devaneos de dos provincianos, ¿no es el mismo que en *Sur*<sup>3</sup> precisa dieciocho páginas para dar cuenta de la “historia técnica de un poema”? Las preocupaciones de Wilcock para componer un poema (emoción y métrica sometidas al mismo rigor) pueden ser llamadas, desde luego, “bizantinas”, pero otra cosa me interesa.

Wilcock se detiene a analizar cada paso de la escritura de un soneto, y de estos análisis no surge siquiera un aserto de validez relativa; surgen temores, recetas técnicas, sutilezas tales como que la palabra “colilla” parece tomada de un idioma extranjero, desproporciones entre el “tiempo de elaboración del poema” y nuestra espera del “resultado”, etcétera. Y surge, finalmente, el poema. Pero el poema nos desconcierta por su pobreza. Cuando leíamos cada línea como se lee una cita, encontrábamos a la vez el eco de la dificultad y la configuración vaga de

<sup>3</sup> Tengo las fotocopias al alcance de la mano, pero lamentablemente no puedo precisar el número de *Sur* ni la fecha en que apareció.

sus posibilidades, pero al leerlo completo sobreviene esa desilusión que producen los grandes poemas escritos en otras lenguas cuando los leemos (después de soportar la perorata del antólogo) en una pobre traducción. De hecho el acto literario se encuentra por encima de los nombres y sus curiosidades. De hecho la literatura respira sobresaltada en esos abismos que se abren entre la actividad crítica y el vuelo luminoso (aunque malogrado) de cualquier proyecto poético.

Wilcock, que durante su vida hizo de traducir un oficio y que “vivió” de las “gratificaciones” de la poesía, escribió también los cuentos de *El caos*. Quiero decir, aparte de esas páginas en *Ficción* donde redactaba notas sobre esas cosas tan variadas como la recensión de la crítica inglesa a *Lolita*, alguna esperada insolencia de los *angry young men*, y la intrincada trivialidad que mora en las maravillosas novelas de Ivy Compton-Burnett, Wilcock empezó a existir para mí a partir de un cuento que me anunció *El caos*. Ese libro, que tardé en leer, fue durante mucho tiempo una promesa valiosa, devaluada continuamente —pero también sostenida— por su repercusión casi nula en “nuestro espacio literario”. De él me atreví a extraer tres cuentos; son los “argumentos” solicitados para pretender que la crítica pedestre puede tratar de vigilar lo que no conoce.

*Hay dos problemas que no dejan de amenazar al mundo: el orden y el desorden.*

Paul Valéry

La suave sugestión de Valéry, aunque más no sea vía Claude Simon<sup>4</sup>, es apropiada para encabezar estas notas, que se refieren a esa hipérbole del desorden que es el caos.

El mundo amenazado por el caos en el cuento de Wilcock es el que un príncipe filósofo domina. Mejor dicho, no hay tal amenaza, porque el caos, en este mundo, es una determinación del príncipe.

Borges copiaba parte de la conclusión de Swift luego del viaje de Gulliver al país de los caballos virtuosos: *No me fastidia el espectáculo de un abogado, de un ratero, de un coronel, de un tonto, de un lord, de un tahur, de un político, de un rufián*<sup>5</sup>, e infería que algunas palabras en esa enumeración estaban contaminadas por las vecinas. El príncipe de *El caos* va más allá y

<sup>4</sup> Claude Simon pone esta frase de Valéry como epígrafe de su novela *El viento*. Tentativa de restauración de un retablo barroco (Fabril Editora, Buenos Aires).

<sup>5</sup> Borges, *Arte de injuriar*, O.C., pág. 419 (Emecé 1974)

desorganiza su principado de manera tal que la contaminación opera directamente sobre sus súbditos; sólo entonces reflexiona acerca de su incidencia:

*¿Qué importaba ahora si los verduleros eran ex marqueses y los bomberos ex financistas; qué importaba si el verdugo había sido obispo y los ministros basureros? El caos era siempre el mismo; el viejo orden sólo se había llamado orden porque al hombre le encanta usar esa vieja palabra, pero con un poco de buena voluntad también podía haberse llamado el viejo caos. El fresco que tenía delante de los ojos me demostraba que no bastan cinco o seis siglos para cambiar la fisonomía del hombre; probablemente cuarenta siglos antes Venus se acostaba con el chimpancé, y la humanidad danzaba al borde del abismo, y alguien se hacía la ilusión de dirigir la danza.*

Orden y desorden resultan, en el juego del príncipe, una ensoñación nominalista, y "la tendencia natural de las cosas al desorden", que Wilcock extrae de Edwin Schroedinger, hace de su inversión sólo un temprano artificio. El príncipe es un colaborador de "the clumsy life again at her stupid work" (la torpe vida de nuevo con su estúpida tarea), para decirlo con Henry James.

Menos contundentes que esa inversión total, más parecidos también a las no tan suaves sugerencias de su estilo, son los reversos del mundo que otros dos cuentos de Wilcock proponen.

#### Los dos donguis y la noche de Aix

Hay una rareza seductora en el cuento que Borges y Bioy incluyeron en la *Antología de la literatura fantástica* de 1940. La rareza está dada, en parte, por las inflexiones del narrador, un caballero con actitudes de *amateur/amatore* muy en el estilo —aunque ya se verá la diferencia— de los narradores de Bioy. El hombre es o finge ser (finge muy bien) ingeniero. Pero practica además esa suerte de erudición cosmopolita que es otro de los rasgos característicos de los *dandies* del siglo veinte sometidos en el infierno a los mismos castigos que Humbert Humbert. Sabe y conoce —se jacta de ello— demasiadas cosas. El cuento comienza impetuosamente con su llegada a Mendoza, adonde va para colaborar en la construcción de un hotel monumental. Sus colaboradores son otros dos ingenieros intercambiables: Balsa y Balsocci. En su compañía recorre el escenario de la construcción, Punta de Vacas, y visita a unos lugareños —un hombre viejo casado con una mu-

jer muy joven—, episodio que intercala la primera duda acerca de su condición de caballero.

La segunda parte del relato (que está separado en tres) consiste sólo en la conversación que sostienen Balsa y Balsocci con el ingeniero bonaerense (de alguna manera hay que llamarlo) con el propósito de referirle el motivo de la construcción del hotel. (El ingeniero, que ya lo sabe, se hace el burro, conducta constante frente a B. y B.) El motivo es la aparición en los subterráneos de Buenos Aires (y en los de otras ciudades del mundo) de una extraña especie animal que todo lo devora: el dongui.<sup>6</sup> Es el animal destinado a sustituir al hombre en la Tierra, dice Balsa o Balsocci; el nombre proviene de su descubridor, Donneguy, un francés.

La parte final es, como conviene a un cuento fantástico, la de las revelaciones. Nos enteramos ahí que el ingeniero está huyendo, no de la justicia ni de los donguis (aunque de alguna manera sí: de su voraz tentación), sino de un personaje, Enrique el fastidioso o el peligroso, mencionado al pasar en la primera parte. El ingeniero delata su *freakishness* antes sospechada al comentar los crímenes que cometió en Buenos Aires: es un Landrú que no necesita ensuciarse de sangre; ha seducido por lo menos a cuatro mujeres y se ha asegurado luego de su aniquilación. Su procedimiento es de una sensatez escalofriante: deja caer a sus víctimas, previamente dopadas a veces, en las fauces de los donguis. Enrique es el hermano de Rosa, la última.

La narración termina, después de que el ingeniero enumera algunas de sus malignas distracciones en Punta de Vacas, con una nota de tersa ambigüedad: "Ciertas noches el cielo es todo negro y la nieve luminosa como si absorbiéramos la luz de la luna y la reflejara hacia arriba; el paisaje parece entonces un negativo del mundo y valdría la pena describirlo".

*Los donguis* excede en comicidad la prolija ironía de esos cuentos que podrían ser tomados como sus pares o modelos. El estilo de Wilcock es, aquí más que nunca, díscolo, caprichoso, bizarro, con un gusto insospechado por la urdimbre verbal estrepitosa. (Es cierto que en algunos cuentos de Bioy y en los de Bustos Domecq hay construcciones alambicadas y tesisuras desconcertantes, pero el propósito es —meramente— paródico. En Wilcock la complacencia es direc-

<sup>6</sup> El dongui, explican sucesivamente Balsa y Balsocci, es una especie de chanchito transparente. En el *Manual de zoología fantástica* de Borges podría aparecer después de la chancha con cadenas y el devorador de sombras, antes del dragón chino. "La boca de los donguis es un cilindro todo cubierto de dientes córneos en su interior que triturarán la comida mediante movimientos helicoidales".

ta, hasta parece inevitable: parodia alegórica de sí misma, como le gustaría a Mallarmé, a Sor Juana). Un texto descriptivo bastante exacto resulta de sus largas tiradas, pero hay algo más: la versión de *Los donguis* aparecida en la *Antología* difiere ostensiblemente de la versión de *El caos*. Podría tratarse de que Wilcock tradujo del italiano esta segunda (aunque, en rigor, no sé cuál precede a cuál) versión. En todo caso, en *Los donguis* de *El caos* se advierte mayor complacencia ante ciertas eufonías y desprolijidades naturalmente contrarias a la disciplina de esos relatos fantásticos de la literatura argentina con los que —naturalmente también— está emparentado.

El comienzo, por ejemplo, se nos propone de estas dos maneras (he subrayado la parte sustituida de la versión de la *Antología* y puesto entre paréntesis las partes sustitutas y/o adicionales de la de *El caos*):

*Suspendida verticalmente del (espacio) gris como esas cortinas de cadenas que impiden la entrada de las moscas en las lecherías sin cerrar el paso al aire que las sustenta ni a las personas, la lluvia se elevaba (interponía) entre la Cordillera y yo cuando llegué a Mendoza, impidiéndome ver la montaña (las montañas), aunque presentía su presencia en (el rumor de) las acequias que parecían bajar todas de la misma pirámide (algún lejano inmenso túmulo mortuario oscuro acumulado con los despojos finales de varias generaciones de gigantes que al morir se hubieran convertido en rocas).*

En *Los donguis* de la *Antología*, el ingeniero se perrecha al alba con luz de eclipse. En *Los donguis* de *El caos*, la luz proviene de una lámpara marca Eclipse. No he tenido ganas de verificar si realmente hay o hubo lámparas con ese nombre, pero la variante prosaica parece la de un traductor inescrupuloso que quisiera atenerse a un efectivo espíritu risueño burlándose del poder descriptivo del autor. Balsa y Balsocci, "incapaces de distinguir un anagrama de un saludo", en la versión de la *Antología*, continúan con su incapacidad de distinción pero son ya "dos antropoides igualmente incapaces de distinguir un saludo de un cuarteto". La primera parece apta para la caracterización que de ellos pudiera hacer un hombre de letras péfido entregado a pasatiempos menos misteriosos que componer jeroglíficos, pero la segunda, que acumula en dos monigotes simiescos el vértigo indisimulable de sacudir los brazos ante unos acordes lentos y graves (revelando de paso que la música si no calma a las fieras, al menos la hace comportarse con cortesía) devuelve el Wilcock melómano de las

veladas en casa de los Bioy. En fin. Hay algunas precisiones que señalarían con mayor claridad al escritor exiliado: el chorro de una canilla pierde su monotonía indistinta y gana en vivaldiana vivacidad al convertirse en "el chorro de una canilla veneciana"; el techo de una iglesia exige ser belga, en Roma alguien descubre un nuevo tipo de dongui con barba. La cantidad de variantes disminuye en la segunda parte, pero puede ser porque allí el relato pasa de la amplificada precipitación del comienzo —que es una lección maestra de pericia descriptiva frenada por sarcasmos— a una detenida elocuencia confidencial donde lugares comunes, idiotismos y suspicacias (marcados teatralmente) adoptan esa mezcla de exacto énfasis y aturdida parsimonia que asegura su funcionamiento entre la primera parte y la última.

#### Un negativo del mundo

La extrañeza que producen cualquiera de los textos de *Los donguis* (caras de una moneda cuyo valor estaría respaldado por esa vacilación que nunca cancelan: ninguno es un texto definitivo; los dos, de alguna manera, lo son) arroja al final un último desasosiego: "El paisaje parece entonces un negativo del mundo y valdría la pena describirlo".

Si la narración finge cumplirse en ese párrafo final, entonces toda la historia de los donguis merece ser revisada. Esa historia contada desde una lejanía a la que los donguis aún no tuvieron acceso es ya el reverso de la narración. No sólo porque lo que importa que se diga de los animales transparentes sólo se dice en la tercera parte y en *racconto*, no sólo por los contrastes tan fáciles de hallar entre los dos escenarios geográficos donde transcurre el cuento (aunque el presente muestre un solo escenario): mundo subterráneo de los donguis/mundo de las alturas desde el que el ingeniero narra, sino porque ese mundo descrito —ese mundo que el narrador describe tan cómodamente— es una trampa minuciosa que, como la tronera por la que cayó Alicia, ofrece otro paisaje, un paisaje que "valdría la pena" describir.

*Los donguis* aparece entonces como un cuento con malos modales. No sólo hay que atravesar esa historia que por momentos resulta excesivamente enriquecida por los accidentes naturales, no sólo hay que atravesar la máscara de ese ingeniero que se postula como caballero y se relaciona con lo más bajo (no hay que olvidar que los donguis son sus "cómplices"), sino que hay que "soportar" su refinado ascetismo (ya que, salvo por algunas bromas que hace, durante el cuento se comporta muy bien) y hasta "sus epifanías".

Y esa última mirada a la nieve y al mundo que refleja parece confirmar que, si bien no es un caballero, es un farsante con ciertas dotes para la contemplación. Ese "mundo en negativo" que "valdría la pena" describir subvierte las claridades del paisaje, retorna a la oscuridad lezamesca donde los transparentes donguis de digestión presurosa acechan. Circularidad evasiva, inflamada de equívocos porque quien cuenta la historia no es un mero testigo sino un cómplice de los donguis y además (para decirlo esta vez con Dylan Thomas) "a freak user of words" (un caprichoso usador de palabras). En ese caos de apariencias y reflejos que es entonces el mundo de los donguis, el cuento se hace mito: entre las estaciones de subte, cuando el desenlace es el aburrimiento, eso que las sombras suelen vestir puede ser un dongui. Circularidad evasiva también porque el mundo descrito debe dejar a manera de asteriscos amnésicos claves eventuales de ese "mundo en negativo" que la nieve en conspiración con el cielo refleja.

Indirectamente —o no tanto, no he leído el libro—, el narrador de *Los donguis* pasa a la novela de Wilcock, *L'Ingegnere* (escrita en italiano y no traducida, por lo que sé, al español). Otra vez aparece el escenario andino o sus imedias, otra vez se trata de un ingeniero muy especial. Pero la regularidad de un rito antropófago elimina en la novela cualquier "complicidad" con seres bajos, con chanchos transparentes. Ahora es el ingeniero el que directamente ingiere. Esta suerte de cumplimiento, de cerramiento, refiere a primera vista la proyección final, obsesionante, de *Los donguis*, que invade así la obra posterior de Wilcock, la contamina y la revela.

Otro de los cuentos de *El caos* rebasa obstinadamente este merodeo superficial pero justifica una demora. Se trata de *La noche de Aix*, e increíblemente es un cuento en el que pasan muy pocas cosas. Abarca la noche que un exiliado argentino, Guido Falcone, profesor de lenguas (una antigua y una moderna) pasa a la intemperie en Aix-en-Provence, lejos de su casa.

Réverso de las mil noches, la noche única de Aix, pone al descubierto la piel del mundo. En este caso, el reverso son las evocaciones y asociaciones, los recuerdos literarios y las imágenes hipnagógicas de Guido Falcone. Esta otra podría ser la descripción que desde un valle mendocino soñó el ingeniero (en Aix, como en Punta de Vacas, nieva), porque se trata ni más ni menos que de una vigilia que es en sí toda la historia de la noche que los ojos de su protagonista registran o eluden. Noche que es sobrevivida, asimilada:

*Como cuando uno oye una espléndida sinfo-*

*nía interminable de algún músico de fin de siglo, con sus repeticiones y sus momentos de franca distracción y hasta de vacío mental, redimidos por atisbos sublimes de un éxtasis de otras esferas, Falcone empezaba, semiinconsciente y acalabrado contra su columna de fierro, a aburrirse de la duración y la incomodidad de la noche, aunque el cansancio y el frío le impedían, en sus momentos de mayor nitidez perceptiva, obedecer al impulso de levantarse y seguir caminando por la pálida ciudad crepuscular, visitándola con esa especie de afecto que era en él consecuencia natural de una intimidad no compartida con otros, el afecto que puede sentir por su gallinero una gallina solitaria.*

Esa visión del reverso, esa revelación de la noche es una especie de río congelado en donde se reflejan, fogonazos lentos, desde sueños que podrían ser ajenos ("Falcone soñaba casi con un enemigo, un déspota bajo, vestido como Napoleón en la campaña de Rusia con un capote largo de solapas anchas, que lo buscaba en esos momentos por todas las calles no justamente de Aix sino de Poitiers, seguido por una patrulla obediente, quejándose del frío") hasta demolidas letanías ("nevaba como en el tierno cuento de Joyce, sobre el detrito amarillo de los plátanos, sobre el pedregullo de la plaza...").

En Buenos Aires, donde no nieva (salvo, me han dicho, el 27 de mayo de 1917), Wilcock tuvo que vivir persiguiendo ese mundo en negativo que no sabemos si el exilio finalmente le deparó. (Una larga repercusión pronostican esos exilios; la prosa de Wilcock parece prolongarse en ese *foreigner's English* que practica Edgardo Cozarinsky,<sup>7</sup> vagabundeos ya sin máscara, inmunes a la afectación "latinoamericana" que parece hermanarlos a todos fuera de su país).

Wilcock había traducido *Samson Agonistes* de Milton al español y dicen que cuando murió intentaba una traducción de *Finnegans' Wake* al italiano; en Buenos Aires quedaron también persecuciones diversas a las musas menores que esperan sorprendernos en antologías infrecuentes y números de *Sur* ya medio arqueológicos. La nieve y su reflejo, seña y contraseña, podrán servir —si alguien se toma el trabajo— para apresar un ápice de esa mirada que apagó la certidumbre de una realidad que, como Eliot y Wilcock sabían, nadie está dispuesto a soportar mucho tiempo.

Escalonado en el vértigo, un texto lleva sus

<sup>7</sup> Edgardo Cozarinsky, avances de *Vudú urbano* aparecidos en la revista *Espiral* N° 4, Madrid, 1978. Los títulos de los mismos son: *Cheap Thrills* y *Shangai Blues*.

múltiples efectos y sus claves; en su corriente dificultad o en su empecinada miseria, actos, palabras que los observan o los refutan, palabras que observan a las palabras observar o refutar a los actos, se despeñan para consentir, aquí o allá, una desviación movilizadora. Por encima de la sospecha de los chismosos, la literatura es todavía resonancia ("Ciertas noches el cielo es todo negro y la nieve luminosa como si absorbiera la luz de la luna y la reflejara hacia arriba; el paisa-

je parece entonces un negativo del mundo y valdría la pena describirlo"). Desde allí, innecesaria cualquier apología, puede todavía "encarnizarse con su propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin". Desde allí, intensa e insondable, la escritura de *El caos* protege momentáneamente a las figuras que, contra la masacre de sus previsiones, el escritor somete a la vigilia del mundo para mantener viva su lengua.



# Cantos de desamor\*

Roberto Raschella

“Antes había un desierto-  
negros hombres desguazaban  
borbones y puercos,  
y morían retorcidos  
por las madres ya muertas:  
de ellos he venido.

Todavía silban sobre los puertos  
y los enormes boquetes de las calles  
amenazando malatías y venenos:  
de ellos nací,  
no puedo olvidar.

Algún siniestro pañuelo,  
la sed que tenían,  
derechos, justos,  
gentiles de recamado orgullo,  
la injuria que asaltaba el cuello,  
me llevan.

Y es un luto,  
el muro nuevo.”

“El hombre láceró,  
de rodillas contra los guijarros:  
no sirve rogar.  
Aún lo ves,  
puede levantarse  
es infinito el universo  
que no conocemos,  
el privilegio de malser  
sobre las ásperas cruces,  
desesperados de libertad.

Y otras telas se hilan,  
de niñez perdida en las cisternas  
o sentimiento de muerte:  
por qué mis espaldas  
se curvan como se han curvado  
sus espaldas, secas, destrozadas.  
Es que no soy el único solo,  
y nadie sabe decirme, a palabras,  
la fatiga que nos muerde.”

Viles, como perros, buscaban la cundida herencia  
hacia el ocaso: heridas ellas, subían el camino  
a la plana, y allí boqueaban,  
esperando el sol con la luz de la espuma.

Después el desencanto- la plaga-  
traía el asombro del trabajo encargado y  
miserable, los carnavales de fracaso,  
las ucisiones por látigo,  
el pecho religioso encima de las mesas  
deshechas y fragantes de aceite.

Tocaba el tiempo de mirarse adentro.

Había un pozo de creta delante de la iglesia.  
El silencio era cuatro muchachos que pasaban.

“¿De dónde ha llegado esta nube?”

“Ha llegado de otro mar:  
pasó por la ventana,  
y arrancó el lunario”

“Llórame, madre, entonces. Llórame  
en vida, llórame”

“No. Hago votos con toda el alma.

Pero no bailes.  
Te dará vueltas la cabeza

.....  
Oh, amargo hijo:  
tú que no tienes sufrimiento todavía,  
tú que te llevas mi mismo mal

.....  
La tierra se separa de nosotros

.....  
Somos bestias de nada”.

Nada surge ya,  
en la tímida hierba de agosto.  
Deslízate en mi pecho,  
acerba patria,  
córneo laúd,  
muerte.

\* Del libro de próxima aparición *Cantos de Desamor*

## Preferencias

### Dos novelas de Robert Walser

“El ayudante”. Alfaguara.

“Jacob Von Gunten”. Barral Editores.

Luis Gusman

Quizá nunca sabremos qué significaba esa risa estrepitosa de Kafka al leer en voz alta *Jacob Gunten*, tal vez era el mismo entusiasmo que parecía arrebatarlo al leer sus textos como si fueran de otro. Semejante acto no es quizás suficiente para relegar a Walser al papel de precursor. Semejante honor significa a veces el olvido, y en el mejor de los casos un *rescate textual*, título de la colección en que aparece la primera novela de Walser en castellano.

Pero el demonio de la influencia es una epidemia que se expande, y ahí está la palabra de Musil para reducir a Kafka a un modelo particular de Walser. Y desde *Kafka y sus precursores* es inevitable ignorar la risa de los dioses, es decir esas marcas que imprimen los nombres que suelen impedir por sus efectos la posibilidad de cualquier lectura que desconozca ese mito fundante. Pero la intención de Borges no parece ampararse en una crítica comparada sino en un procedimiento de escrituras en que una obra no podría ser sin la otra. El nuevo texto encuentra su lugar gracias al anterior, al cual parece borrar en un primer momento para darle lugar posteriormente; esa *lectura privada* que hizo posible el texto inédito se hace ahora pública a la vista de todos, y cualquier lector podría pronunciar la frase que sorprendió a Borges referida al mismo Kafka: “pasé ante la revelación y no me di cuenta”.

No encontramos en Walser esos papeles comprometedores, aquellos que en Kafka construyen “su vida”, en cambio encontramos la frase: “Nadie puede permitirse tratarme como si me conociera”, que nos obliga a leer sus libros si queremos saber algo de su vida. No se trata evidentemente de reducir una vida a una cuestión de método. Ni Saint-Beuve ni aun Maurón serían la medida justa cuando es la ficcionalización el hacedor que dibuja la trama de una vida cuyas huellas se pierden en la nieve cuando en la Navidad

de 1956 un niño encuentra muerto a Walser en el paisaje de Appenzenell, cerca del manicomio de Herisau donde pasó los últimos veintitrés años de su vida. Lo desconocida de ésta se hace aún más suscinto para los lectores en castellano que encuentran reducida su vida a una contratapa que ubica el origen de sus síntomas nerviosos en una teoría de la herencia: su madre había muerto loca.

No tendría tal vez ninguna utilidad enumerar ciertos datos de su vida si no fuera porque es después la literatura que publica la que otorga a esos hechos un estatuto de ficción. Un curso en una escuela para el servicio doméstico, y el haber trabajado como mayordomo en un castillo de Silesia parecen haber inspirado su novela más célebre: *Jacob Von Gunten*.

Ese aprendizaje de Jacob Von Gunten se desarrolla en el Instituto Bejamenta. Y la palabra desarrollo mide la materialidad exacta de los sucesos que allí van transcurriendo. No quizá a la manera de la provincia pedagógica de Goethe, ni tampoco a la manera de un *Emilio* a quien el prólogo de Wallon confiere con posterioridad su verdadera dimensión psicológica, y mucho menos a esa práctica de la crueldad que se ejercita en el joven Torless.

No hay ritos de pasaje que vayan marcando este aprendizaje, por lo tanto no puede considerarse un relato de iniciación. No se podría hablar tampoco de transformación a pesar de esa última invocación a Dios. Se podría decir que Jacob se va como ha venido: “Aquí se aprende muy poco, faltan profesores y nosotros, los muchachos de Instituto Bejamenta, nunca llegaremos a nada; en otras palabras, en nuestra vida futura seremos todos cualquier cosa, pequeñísima y subordinada. La enseñanza que se nos imparte consiste substancialmente en inculcarnos paciencia y obediencia, cualidades que prometen escaso —o ningún— éxito. Éxitos subjetivos, ojalá sí. Pero

¿qué provecho sacaremos? ¿A quién dan de comer las conquistas espirituales? A mí me gustaría ser rico, rodar por ahí en berlina y tener dinero para despilfarrar.”

De eso se trata justamente en las novelas de Walser: de la relación con el dinero. Ni bien se transforma en alumno del Instituto Bejamenta le es confiscado el dinero; están también los diálogos “filosóficos” y las tribulaciones con sus discípulos para ganar dinero. Incluso éste adquiere sonoridades, brillos, tintineos, pero esta “materialidad” alcanza para sacarlo de su circulación ideal: “¿Cuándo podré procurarme dinero? Esta sí que es una cuestión que tiene sentido. Actualmente el dinero posee para mí un valor, en su totalidad ideal. Me basta imaginar el sonido de una moneda de oro para ponerme casi maníaco.”

Pero ¿se puede reducir esta cuestión del dinero a las necesidades del personaje, a una actualidad económica? Porque si antes hablamos del dinero, otro de los temas preferidos de las novelas de Walser es el de la servidumbre. En el Instituto Bejamenta se va a aprender a servir. Pareciera sin embargo que una cosa no es posible sin la otra: el dinero y el trabajo. Durante todo el transcurso de la novela Jacob está deseoso de una “colocación”. Pero de ninguna manera se trata en sus libros del tópico de la explotación. No se pueden leer allí las vicisitudes de esa familia de pastores que, perseguidos por sus ideales progresistas, se habían empobrecido y proletarizado. Tampoco sus libros son la analogía puntual de algún estado agónico o floreciente de la sociedad industrial. No es fácil hacer de las máquinas inventadas por el ingeniero Tobler en su novela *El ayudante*, una máquina metafísica, escritural o política según las conveniencias de la interpretación, para reducir el texto a una colonia penitenciaria.

Pareciera que en las novelas de Walser se trata de otra cosa: la relación entre amo y criado. No a la manera de la novela picaresca en que el criado se convierte en el héroe de la narración, o en el de la comedia donde aparece en el lugar de la intriga amorosa, o en el de la tragedia como mensajero fatal, pero siempre desencadenante de la trama. Nada de esto sucede y más bien pareciera captarse cierta atmósfera de la novela rusa, que es la que retoma esos tópicos de la relación amo y criado. De manera épica en *Amo y criado* de Tolstoi donde ambos se confunden en la muerte; de manera morosa en Oblomov hasta llegar a esa fraternización total que aparece en las novelas de Dostoyevski. Tampoco es una relación de camaradería como en las novelas de aventuras o la que en cierta zona de la literatura norteamericana da lugar a cierta epopeya ex-

pansivamente withmaniana.

El hecho de que en las novelas de Walser no haya ritos de pasaje, elemento común en las novelas de iniciación, parece sumirlas en una atemporalidad. Atemporalidad que no es cronológica como pretende Robert Calasso en su trabajo de “*El sueño del calígrafo*” que acompaña la edición de Jakob Von Gunten poniendo el énfasis sobre el espacio cerrado del universo Walser. Porque en *El ayudante* nada de esto sucede. Hay continuas referencias al tiempo en que el personaje permanece sirviendo en *La estrella vespertina*, la residencia de los Tobler. Y el paso de las estaciones interrumpe la narración para marcar ciertos lugares de transición en el transcurso del relato. Ese espacio se abre al mundo merced a los paseos del ayudante, a las cartas que envía o a los viajes realizados por el amo, el ingeniero Tobler. ¿Dónde se produce entonces la clausura? Tal vez, como en Jacob Von Gunten, en lo que se refiere a la circulación del dinero. Por eso cuando éste no se puede conseguir, cuando es imposible sostener su ausencia, la novela concluye.

En *El ayudante*, el dinero amenaza con aparecer, provoca, induce la posibilidad del relato. De entrada J. Marti se da cuenta que no ha arreglado ningún sueldo. Come, bebe, duerme, se viste con las ropas del amo. La economía de *La estrella vespertina* consiste en el crédito. J. Marti gusta de los mismos puros, de los mismos vinos que su amo. El dinero nunca entra en escena, siempre es demorado. En su lugar aparecen letras, cuentas a pagar. De vez en cuando el amo deja caer algunos francos como para que la historia prosiga. Con el ayudante anterior ha sucedido lo mismo, finalmente termina por marcharse. Sin embargo, no puede dejar de rondar por el lugar. En el final de la novela, cuando J. Marti abandona su empleo se encuentra con el antiguo ayudante y se marchan juntos. A pesar de sus distintos caracteres, cosa constantemente sugerida en la novela, ese destino común borra sus diferencias, los vuelve intercambiables. Tratóndose de un ayudante podría ser lo mismo uno que el otro, los nombres Wirsh o Marti no importan.

Es por eso quizás que se trata del lugar del amo y del lugar del criado. Y es notable cómo en las dos novelas en determinado momento del relato el personaje necesita escribir una memoria o un curriculum que lleve su nombre: Jakob Von Gunten o J. Marti, como delimitando un espacio propio. Porque aun el estilo en que está escrita la novela *El Ayudante* en que cierto soliloquio del personaje podría sugerir una introspección continua y que produciría el efecto de cierta “subjetividad”, se trata sin embargo

de un diálogo entre el criado y el amo donde J. Marti se pierde en sus obligaciones.

Después de un arranque de ira, no exenta de cierta teatralidad, el ayudante llega a injuriar al amo; y llega a reclamar lo que no ha podido reclamar en toda su permanencia en *La estrella vespertina*: “Páguese el dinero prometido.” Para agregar en la frase siguiente: “No sabía bien lo que decía, sólo tenía una clara conciencia de que el final se acercaba.”

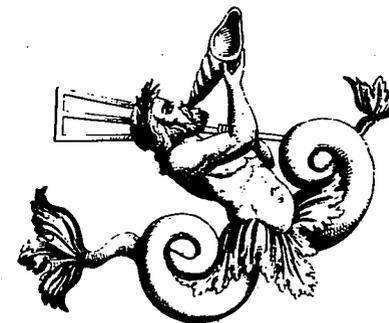
Reclama aquello que él sabe que el amo no puede pagar, ya nadie puede fingir que es un trato de dinero. La ficción se arruina como la casa de los Tobler.

J. Marti, el ayudante, saca uno de los puros

de Tobler, lo enciende y se vuelve por última vez hacia la casa. Marti y Wirsh, los ayudantes, siguen su camino, la novela concluye.

En esa partida, en ese final, el relato sin embargo parece entrar en otra temporalidad eterna, como si Marti y Wirsh siempre hubieran viajado juntos. Como los ayudantes del agrimensor, como los mensajeros de Beckett.

Pero para hacer ese viaje es necesario antes recorrer la ficción construida por Walser. Ficción que conoce ese privilegio que pocos alcanzan en la literatura: que una manera inédita de combinar y disponer las palabras sea capaz de crear un universo singular.



# El ascensorista

Rafael Díaz Guzmán

El ascensorista tendrá setenta años, tal vez setenta y cinco. Quien podría haberlo dicho con exactitud era el antiguo administrador del edificio porque tenían la misma edad. Desde los treinta años, tal vez treinta y cinco, el ascensorista, todos los fines de mes, iba a su escritorio a retirar el sueldo, y alguna vez descubrieron que tenían la misma edad. Mes a mes intercambiaban frases, pocas; después, con el tiempo, esas frases las retomaban al mes siguiente e iniciaron un diálogo escaso e interminable, que cesó con la muerte del administrador. El ascensorista fue al velatorio. Al principio dudó si correspondía o no, pero pensó que él, como empleado, debía, eso se dijo, que era un deber, presentar el pésame a los familiares. Por otra parte, aquel diálogo retomado los fines de mes, a lo largo de los años se convirtió en una charla, charla en la que el administrador, a veces, sobre todo en los últimos tiempos, dijo cosas que él, el ascensorista, pensó que sólo se le dicen a los amigos. Así que, aunque en realidad no lo fueran, y eso lo sabía bien el ascensorista, era como ir al velatorio de un amigo. Fue, y después de presentarle el pésame a la viuda, estuvo en un rincón, quieto y callado, hasta que vio que la gente comenzaba a irse. Se retiró, sin despedirse; de la gente que estaba allí no conocía a nadie, y la viuda, seguramente, estaría acostada. Al mes siguiente, después de la muerte del administrador, cuando fue a cobrar el sueldo, el sobre se lo entregó una empleada. El nuevo administrador, hijo del anterior, estaba en otra oficina, lo vio a través de los vidrios, joven, impecable, fresco dentro del traje con chaleco. Durante los primeros meses extrañó un poco el intercambio de frases, porque uno se acostumbra, se dijo, pero después también se acostumbró a la interrupción de la charla con el viejo administrador. Con el nuevo no habló nunca, a no ser los saludos que intercambiaban cuando coincidían en la oficina de la empleada que le entregaba el sueldo. El decía buenos días, señor, y el otro respondía, eso era todo. Cuando se enteró que el nuevo administrador se había casado, no se animó a felicitarlo. Esta vez tampoco sabía si correspondía o no, pero pensó que la muerte era diferente a un casamiento, no sólo por las razones aparentes, sino que la muerte, eso que se hace con los muertos, tenía algo de público, cosa de la que carecía un casamiento, que era algo privado, eso le pareció. Mes a mes, a través del vidrio, fue viendo cómo el nuevo administrador engordaba, se le ensanchaba la frente, cómo, en los veranos, aparecía una franja brillante y grasosa en el lugar en que antes había estado el pelo; vio cómo se le ensanchó la cara y el cuello y perdió la frescura dentro de aquellos trajes con chaleco. En realidad no vio nada de esto, sino que, mes a mes, a través de los vidrios el nuevo administrador se iba transformando sin que él, el ascensorista, se diera cuenta, hasta que un

día, de golpe, recordó que, hacía unos años, el nuevo administrador había sido distinto. También a través de los vidrios, y de la misma manera, es decir sin llegar a pensarlo con precisión, descubrió que el nuevo administrador ya no se sentaba recto, con aquella tensión que, aunque estuviera quieto en el sillón, producía la impresión de que estaba en constante movimiento. Ahora se sentaba de una manera blanda, como si la gordura, excesiva para él, lo aplastara; como si aquello que parecía tenerlo en movimiento constante, aunque estuviera quieto, se hubiera roto. Mes a mes, sin darse cuenta de que lo veía, fue viendo todo esto a través del vidrio y de los encuentros ocasionales en que intercambiaban un saludo. Al final no pensó más en él como "el nuevo administrador" o "el hijo del administrador", y hasta es probable que se olvidara del anterior y de las charlas interrumpidas y recomenzadas cada fin de mes, o quizás lo recordara alguna vez, con un pensamiento fugaz, sin fuerza, es decir, sin alegría o tristeza, igual que cuando recuerda la muerte del hermano, que se ahogó en el arroyo cuando tenía entre diez y quince años, pero igual no, porque cuando piensa en la muerte del hermano a veces le da alegría y otras tristeza, según. El ascensorista no recuerda la edad exacta de su hermano cuando murió, pero lo que tiene en la memoria es la imagen de un muchacho de pantalones cortos con un trapo blanco saliéndole del bolsillo trasero, tal vez un pañuelo, aunque quizá un pañuelo no, porque ellos no lo usaban, quizá fuera un trapo blanco, cualquiera. Por esta imagen decidió, sin miedo a equivocarse, que su hermano, cuando murió, debía tener entre diez y quince años. "Entre diez y quince años". La frase se la ha repetido muchas veces, siempre se la repite, en esto tiene necesidad de ser preciso, porque siente un vago temor, un temor que es como una dificultad para respirar, de que este recuerdo se le vaya de la memoria. También recuerda, o cree recordar, que ese día él estaba sentado contra la pared del gallinero, a la sombra le parece, y que el hermano, de pie bajo el sol, agitó un brazo y le gritó vamos a pescar y que él se negó porque allí, a la sombra, se estaba bien. Pero de esto no está seguro, sólo le parece, y se lo ha dicho a sí mismo, siempre se lo dice, esto no es seguro, sólo me parece, entre diez y quince años, eso sí que es seguro. Sobre que él estaba sentado en el suelo, apoyado contra la pared del gallinero, sintiéndose bien a la sombra, no podría asegurar si realmente ocurrió así, o lo soñó; o si es algo que, poco a poco, fue creando en su imaginación. No sabe con exactitud si eso fue así, o si es un tejido de sueños, olvidos e imaginación. No lo sabe con exactitud, y eso es lo que se dice. "Entre diez y quince años", eso sí es seguro, y se lo repite incesantemente, despacio, como si quisiera clavarle la frase, cada vez que ese temor, un miedo impreciso, le oprime los pulmones. Ahora, a excepción de él, nadie podría decir la edad del ascensorista, a no ser que alguien se ponga a revisar entre los viejos papeles de la administración, y esto en el caso de que esos papeles todavía existan, lo que no es seguro, como tampoco es seguro que él, el ascensorista, pueda decir su edad, porque es probable que la haya olvidado. "Entre diez y quince años". Recordar eso es lo que le interesa, si llegara a olvidarse ese miedo que le oprime los pulmones terminaría por asfixiarlo, eso es lo que siente. No tiene miedo de morir, al menos en eso, en la muerte, no piensa nunca, es decir, no demasiado, lo que tiene miedo es del miedo.

El ascensorista se para contra el costado metálico del ascensor, al lado de la botonera. Los empleados que trabajan en el edificio suben y dicen "primero", "segundo", "cuarto", "séptimo", "décimo", "planta baja". Algunos dicen "al dos", "al siete", "al diez". Emplean un mismo tono de voz para indicar el piso, y a la hora de entrada y salida de las

oficinas los números suenan como una letanía sorda y lejana, como un rodar de piedras en un planeta muerto. El ascensorista parece no escuchar, pero su mano, cerosa y manchada de pecas grandes, color óxido, se mueve lenta y precisa sobre la botonera, independiente de él, como si las voces la golpearan y la llevaran sobre el botón de plástico negro con el número impreso en aluminio, pero esto es una suposición, porque él las oye, aunque por la expresión de su rostro y su manera de pararse contra la pared del ascensor cualquiera diría que no escucha. La mano oprime el primero, el sexto, el décimo y el ascensorista puede pensar que su hermano murió, exactamente, entre los diez y los quince años, o recordar que esa noche tiene que hacer sopa porque al mediodía tomó la que quedaba de la noche anterior, o puede pensar en lo que quiera porque el ascensor es automático.

Cuando la administración tomó la decisión de vender el edificio donde él se había iniciado como ascensorista y compró el otro con ascensor automático, coincidió con la fecha de su jubilación. Un fin de mes, cuando fue a retirar su sueldo, el nuevo administrador lo llamó para informarle que ya estaba en condiciones de iniciar los trámites de su jubilación, puesto que la administración había cumplido, como lo exigían las leyes, con todas las disposiciones previsionales. El ascensorista regresó a la semana y pidió al administrador si podía permanecer en su puesto. Imposible, le dijo el administrador, la ley exige que usted se jubile. El instió: dijo que hacía muchos años, toda mi vida, dijo, fui ascensorista y sé manejar bien un ascensor. En el nuevo edificio el ascensor es automático, explicó el administrador, y aunque no fuera así usted ya está en edad de descansar. Yo no descanso, señor, dijo el ascensorista; tantos años subiendo y bajando que ya no descanso, incluso cuando estoy acostado sigo subiendo y bajando, yo no descanso. Si permitiéramos que usted continuara en el trabajo, dijo el administrador, nos pondríamos fuera de la ley. El ascensorista volvió a los tres días y le dijo al administrador que había estado mirando el nuevo ascensor. Le pedí permiso al portero para dar una vuelta, dijo; es distinto al otro, pero puedo apretar los botones. Eso es imposible, dijo el administrador, la ley dispone que usted se jubile. Si es así, dijo el ascensorista, yo me jubilo, pero quisiera que usted me permitiera seguir en el ascensor, sin cobrar sueldo, no hace falta, pero si usted dejara que siguiera en el ascensor, tantos años subiendo y bajando, toda mi vida, imagínese, quedarme quieto, además nunca estoy quieto, siempre subiendo y bajando. El administrador pensó que siendo así no había, en realidad, ningún inconveniente, sólo que iba a ocupar un lugar en el ascensor, lo que le restaría capacidad. Eso fue lo que le dijo y agregó que lo sentía mucho, créame, lo siento mucho, dijo, pero no puede ser. El ascensorista regresó al día siguiente. Yo soy delgado, dijo, y cada vez adelgazo más, si me aprieto contra un costado prácticamente no voy a ocupar lugar. El administrador comprobó que, en efecto, el ascensorista era flaco, y terminó por acceder. Al principio, cuando le indicaba los pisos, el ascensorista bajaba la mano haciendo el movimiento que durante años había hecho para empujar la palanca del antiguo ascensor. Después se acostumbró a eso y también a no saber por qué piso iban, se acostumbró a la cabina brillante, sin una abertura para mirar hacia afuera, que subía sola, se detenía sola, abría y cerraba las puertas sola y volvía a ascender o descender sola, sin que él hiciera nada, nada más que apretar los botones una sola vez y para todo el viaje, se acostumbró a hacer eso, nada más, sólo eso, y, según lo prometido al administrador, a apretarse contra la pared del ascensor. También al principio intentó saber cuántas veces subía y bajaba el ascensor. Llegó a contar

setecientos ocho viajes antes de darse cuenta de que había olvidado la cifra; comenzó de nuevo y volvió a olvidarse, pero esto ya no tenía importancia porque lo que él quería saber era cuántos viajes hacía en un día y no en una fracción de él. Al día siguiente comenzó de nuevo, durante meses pasó la mañana y la tarde en eso. La cifra máxima a la que llegó fue a novecientos setenta y tres viajes, pero antes de completar ese día volvió a olvidarse. Desistió de hacerlo, pero no se dio cuenta que había desistido, simplemente dejó de contarlos.

El ascensorista se levanta a la madrugada, cuando todavía está oscuro, porque casi no duerme, no se viste casi porque se acuesta prácticamente vestido, calienta el agua para el desayuno, mira la llama del calentador hasta que siente hervir el agua, come el pan ablandado en el café con leche, sube al ascensor, desciende a la planta baja, allí lo detiene con la puerta abierta y la luz encendida (un trapecio de luz que ilumina sólo una parte del pasillo de entrada), se sienta en la obscuridad al lado del ascensor, está ahí quieto, esto es lo que se ve, pero él dijo que siempre está subiendo y bajando, aparentemente quieto está ahí, hasta que una luz grisácea comienza a pegarse en los vidrios de las puertas de entrada, hasta que baja el portero y lo saluda, hasta que el portero comienza a lavar los mármoles del piso, hasta que abre las puertas, hasta que comienzan a llegar los empleados, hasta que sube al ascensor, se aprieta contra un costado, "primero", "segundo", "tercero", "el cuatro", "séptimo", "el diez", "noveno", "planta baja".

Esto del lunes hasta el sábado al mediodía, porque ese día, después de comer, hasta el portero, con toda la familia, se va y no regresa hasta el domingo a la noche. Después del sábado al mediodía, el edificio es una caja vacía, oscura, la única luz que hay es la del ascensor, que sube y baja, con el ascensorista apretado contra un costado, en la posición de siempre.



# In Memoriam

Delia Pasini

Hombres y mujeres desempeñan cristales con los dedos  
tirados sobre algún sofá  
el vaso derramado y algún dolor profundo.

Silencio a bocanadas.

Aire trizado por la promesa no cumplida  
que vuelve a la memoria, cada tanto.  
Sólo un chico, hoy,  
dibuja suplicios con escarmiento mágico.

Horas para sentir el tiempo  
y el pulso enrojece las mejillas.

La ausencia se posterga en las cosas que quedaron allí.

Los automóviles perturban el reposo;  
la gente se prepara  
como otras noches,  
cuando ésta todavía no existía.

Nadie se atreve a mencionar ciertas palabras.

Y sin embargo,  
alguna mancha roja entre los labios,  
el brillo demencial en la mirada  
tragándose el sentido.

Mientras, los otros viven, con su ritmo.  
El chico se construye personajes  
aprendiendo a sufrir.

Aprendiendo a mirar con cierta inteligencia.

Jaulas de la memoria:  
lo peor es aceptar que el tiempo hace su obra.

# Griole

Sergio Rondán

porque el balcón es sueño  
alegría y mujer y sábado  
y tu manera es canto  
te esperaba

Esperando tu boca  
o el silencio tus palabras  
el misterio lo ninguno el espanto posible  
entonces

Entonces  
no escondas Griole  
no escondas  
porque después no sabré no podría  
y yo te amo ahora  
Ahora solamente  
Los hombres se retirarán de las ventanas y  
pronto  
las mujeres se desnudarán de forma  
aparatosa o estúpida o ruidosa como un tigre  
bajo la luz del reflector todo terminal  
y cuando el manzano florezca en los ríos de tu pensamiento  
seré tu valiente para todo tu valiente continuando nuestra  
ensalada cerebral  
es decir no valdré un carajo...  
después del estremecimiento en la bodega  
aun protegiéndote y muy lejos de caer  
saltará el gato negro su chillido  
aun protegiéndote

Y habrá  
la canción de la hoja de arce  
pero Griole debe ser ahora  
yo te amo ahora  
si creo en papá noel pero no lo tocaré jamás  
creo ahora con la canción del cabaret  
y el alcohol puro noventa y seis grados  
saliendo por los ojos en tren o en auto  
te enseñaré el camino amor  
no escondas Griole no escondas  
Me pierdo en el sueño de Cirma  
golpea fuerte cuarzo estúpido golpea todavía

Aún es fácil cerrar las ventanas  
vestir a las mujeres  
matar al gato y apagar la radio  
Todo lo daría si pudiera...  
es que me lo han prestado  
sí, se dirá..., es lo prestado  
Tengo un saco azul tengo un saco azul  
es ahora Griolet

no olvides  
porque no sabrá que es un sueño  
porque no sabrás que es una farsa

no escondas Griolet  
Viajarás seguro  
Y será el olvido



# El ensayo

Antonio Oviedo

Me había trasladado a vivir a un sector de la ciudad conocido por su intensa actividad, eran cuadras y cuadras de edificios con balcones de hierro y puertas muy altas de madera labrada sobre las que había letreros de sociedades comerciales dedicadas a la exportación de máquinas para cultivar la tierra. Desde el viernes al mediodía y hasta el lunes a la mañana, los oficinistas suspendían su trabajo y cesaba el entrar y salir de personas a los distintos edificios. Casi al mismo tiempo podía escucharse el ruido de las llaves girando en las cerraduras, saltando de una puerta a otra y perdiéndose luego en las calles laterales. Los encargados de cerrar se alejaban haciendo tintinear los llaveros colgados de sus cinturas. Se adelantaban en forma ostensible a los grupos de empleados que iban conversando y desaparecían rápidamente.

La habitación que yo ocupaba pertenecía a un edificio donde aún vivían dos o tres familias muy pobres que raramente salían. Un amplio departamento de la planta baja estaba asignado al portero, quien se encargaba de barrer el zaguán y las escaleras, y atendía además el único teléfono de la casa. Los paraísos plantados en los canteros de las veredas rozaban los frentes de los edificios. Acodado en el balcón de mi cuarto miraba la compacta fila de árboles uniéndose al fondo de la calle. Luego de varias horas de trabajo salía a respirar el aire fresco de la tarde y contemplaba las calles solitarias de los fines de semana. Pasaba a máquina un largo manuscrito dividido en capítulos que estaba redactando una mujer a quien le habían dado mi domicilio, o había leído mis anuncios en algún bar. Revisaba con mucho cuidado las copias, no me demoraba en advertir los errores, pero jamás trataba de descubrirlos si estaba cansado. Estas precauciones me eran muy útiles para ganar un poco de dinero y seguir con mi vida de siempre.

El portero se había acostumbrado a llevarme todas las tardes una taza de té. Golpeaba suavemente la puerta y enseguida entraba con una bandeja de metal. "El té para el señor", anunciaba mientras caminaba por el centro de la habitación hacia una mesita redonda pegada a la base de la ventana. Allí extendía una servilleta y dejaba la taza y una azucarera. Yo tomaba el té de pie al lado de la mesita, mientras el portero se iba acercando lentamente a la máquina de escribir. Sacaba entonces unos anteojos de su bolsillo y trataba de leer las líneas escritas, rozando con el dedo índice el papel. "No se olvide que puedo ayudarlo a corregir...", murmuraba dando un paso atrás y guardando sus anteojos. "¿Falta mucho todavía?", preguntaba después sin desviar los ojos del papel. Yo golpeaba entonces la cuchara contra el borde del plato y el hombre se marchaba dejando la puerta abierta. Estos encuentros se repetían siempre de la

misma manera, pero si alguien había acudido a retirar algún trabajo el portero entraba sin hacer ruido y dejaba el té humeante sobre la mesita.

Para conseguir algún lugar donde comer a la noche, yo recorría varias cuadras, saliendo de la zona de las oficinas comerciales, hasta hallar los restaurantes cercanos a la antigua estación del ferrocarril. Casi todos estaban alrededor de una plaza situada en un plano más alto que el de las calles. Cada veinte metros había escalinatas de cemento para llegar a los senderos de la plaza, los cuales desembocaban en una fuente con surtidores iluminados de distintos colores durante la noche. En época de verano, después de cenar, la gente solía pasearse por las sándas de la plaza, hablando desganadamente, en un estado de tenue felicidad que envolvía todos sus movimientos. Debido al calor, las luces habían sido apagadas y desde lejos los contornos y las sombras cruzándose entre los arbustos recordaban acaso un sueño que se iba borrando a medida que se escuchaban las voces de los caminantes. A menudo me encontraba con varios amigos que se reunían allí y conversaban hasta la madrugada. Siempre era el mismo restaurante, en una mesa reservada por el mozo al lado de una ventana que se abría subiendo el vidrio. Uno de ellos, Estanislao, regresaba a su casa en el campo todos los fines de semana, luego de haber permanecido trabajando los demás días en la ciudad. El nudo flojo de su corbata, el cuello de la camisa y el saco arrugados, una mirada anunciando pasiones ardidadas por los años, es decir, triunfos arrancados de cuajo por una vida que no acepta ni por un instante el pasado, que apenas si escucha a los desgraciados implorando un descanso sobre los caminos de la tierra. "¿Por qué ir más lejos, por qué ir más lejos?", repetía Estanislao con su voz pausada. Los demás atendían sus pequeños razonamientos. El narraba sus viajes de una hora en el tren, el brazo apoyado sobre la ventanilla, el fresco de la mañana filtrándose bajo los párpados o el difuso morir de la tarde, los pasajeros bebiendo el cognac de sus petacas, el roce de las medias de una mujer al cruzar las piernas. De cualquiera de sus impresiones sacaba entonces una hebra al azar. Un chisporroteo para su fuego fatuo. Así, la charla se prolongaba y caía por la ventana abierta, se iba volcando a la oscuridad de la noche, se arrastraba por la vereda y se mezclaba por fin al murmullo de la plaza.

Al volver a mi cuarto recobraba nuevamente el olor vivo de la sal brotando de las paredes húmedas, el silencio del resto del edificio durmiendo, sólo perturbado por el sonar de unos pasos lejanos. ¿Qué decir de los pedazos de palabras que resuenan en los huecos de un viejo edificio, palabras de las que tal vez sólo queda un aliento relajado y sucio? Sin embargo, era preciso aguzar el oído para distinguirlas del crujir de la escalera de madera que llevaba al primer piso. Los peldaños, los barrotes, el pasamanos, el primer rellano, la base que soportaba todo el conjunto, cada parte pronunciaba sus ruegos, a veces eran blasfemias que sólo duraban un instante, subían y bajaban los despojos de esa soledad, el remolino de tantas vergüenzas oscuras flotando además en los rincones o a ras del suelo. Antes de acostarme copiaba una o dos páginas a máquina, luego me tendía vestido en la cama, fumando, evocando los diversos momentos del día, y antes de apretar la perilla del velador, esperaba aquellos sonidos nocturnos azuzándose para hacerse oír. Sin embargo, algunas noches, un silencio de polvo en el aire golpeaba violentamente las paredes y los techos. Nada ni nadie hubieran podido detenerlo, hasta que se apaciguaba como si buscara algo escondido debajo de la tierra, tal vez el eco hundido de pasos dados por moradores de la casa o casuales visitantes de otro tiempo.

La mujer que me había enviado la primera parte de su manuscrito vino a retirarla una mañana, antes del mediodía, cuando yo aún estaba durmiendo. El portero subió a avisarme que la mujer me aguardaba en

el hall de entrada. Usaba anteojos de sol y guantes de cuero negro que le ceñían las articulaciones de los dedos. El cuero era tan delgado y se adhería tan profundamente a la piel que, por un instante, mientras me acercaba, creí que las manos estaban sólo pintadas. Se marcaban las hendiduras que rodean a las uñas, así como los filos de éstas, y al abrir las manos, el cuero se tensaba y permitía reconocer las *líneas de la vida* dibujadas sobre las palmas. Revisó al azar las copias a máquina que yo había hecho y me alcanzó una carpeta con nuevas hojas manuscritas. Sacó varios billetes de su cartera y me pagó por adelantado la continuación del escrito que acababa de entregarme. Nos habíamos sentado en el mismo sofá, frente a otros sillones y a una mesa adornada con un florero vacío, el sol caía oblicuamente desde la entrada y el resplandor de la luz se propagaba hasta el fondo del pasillo. El portero se paseaba ante el hueco de la puerta, bajaba a la vereda, luego volvía y frotaba sus zapatos contra la arista del umbral. A cada momento miraba hacia nosotros y apenas vio que la mujer se ponía un cigarrillo en la boca se acercó a ofrecerle su encendedor. La mujer aspiró intensamente el humo y se demoró un poco antes de arrojarlo hacia un costado, girando levemente el cuello. El rouge había manchado el filtro del cigarrillo, una mancha sensual para la ilusión de mis ojos y sus falsos misterios. Cruzado de brazos, el portero esperaba que siguiera nuestra charla. Cada tanto levantaba el mentón e iba haciendo descansar el peso de todo el cuerpo en una pierna distinta. Al sonar el timbre del teléfono, rompió bruscamente su posición y fue a atenderlo. La mujer se puso entonces de pie y yo caminé a su lado hasta el cordón de la vereda, le hizo señas a un taxi y luego de subir me saludó a través de la ventanilla con la mano. Cuando iba a entrar, el portero salía para decirme que la llamada era para mí. La voz de Estanislao llegaba junto a los fragmentos de una canción y al bullicio de mucha gente reunida en un mismo sitio. Estaba jugando al billar y me pedía que fuera allí a comer con él.

Las mesas de billar se hallaban distribuidas en casi todo el espacio de un salón con ventanas a la calle. Sin embargo, había un sector separado por un biombo de madera, con mesas para los jugadores de cartas y dominó. Al lado del mostrador, del cual los mozos retiraban las bebidas y el café, una puerta batiente comunicaba a un patio con árboles y un parral en el medio. Si hacía buen tiempo preparaban allí las mesas para el almuerzo o la cena, pero en caso de viento o lluvia las dejaban bajo un vestíbulo con mampara. Mientras esperaba su turno, Estanislao frotaba la tiza sobre la contera de su taco, el polvillo azul que no se adhería iba cayendo al piso, espolvoreaba la punta de sus zapatos. "Una *raya* más y terminamos", dijo Estanislao mirando el afortunado juego de su rival. Este anotaba en el tablero cada nueva carambola empujando la ficha con el extremo de su taco. "Tiene la *cáballa* de que perderá si se aleja de la mesa", me dijo Estanislao en voz baja. "Con la mano izquierda toca permanentemente el paño de las bandas y quita la vista cuando golpea las bolas", agregó en el mismo tono. De pronto, el impulso demasiado brusco dado a una bola la hizo caer. La bola rebotó pesadamente dos o tres veces y corrió luego atronando la madera del piso. El hombre la siguió con los ojos hasta que escuchó el impacto contra la pata de alguna mesa. Sin perder aún su velocidad, la bola continuó su carrera. "Ahora creo que tendrá más fuerza que nunca", dijo Estanislao buscando también el nuevo itinerario de la bola. Entretanto, los jugadores más desconfiados se habían alejado de las mesas y se acercaban a las paredes del salón, esperando tal vez hasta que la bola se detuviera. Pero la bola todavía rodaba libremente por algún lugar, avanzaba y retrocedía como si no supiera dónde esconderse, acaso no lograba salir de su propio movimiento y

eso la exasperaba. Al cabo de unos minutos todos dejaron de interesarse en la bola suelta y reiniciaron nuevamente las partidas interrumpidas. El hombre que jugaba con Estanislao caminaba alrededor de la mesa, arrastrando el taco y con la mirada perdida. Estanislao le trajo una silla y el hombre se sentó bajando la cabeza. Parecía atormentado por alguna culpa que hubiera esperado durante años y que recién ahora empezaba a surgir. De improviso, el hombre apoyó el taco de billar sobre las rodillas y aferrando sus dos extremos empezó a doblarlo lentamente. La vara se arqueaba hasta formar casi un círculo, pero resistía cada nuevo intento sin quebrarse. Cuando llegaba a su punto de máxima inflexión, brotaba de la madera un sonido semejante al de un cartílago que se desgarraba. Uno de los mozos se acercó al hombre y le pidió que le entregara el taco. El hombre lo observó un instante y enseguida los músculos de su rostro, endurecidos por el esfuerzo, empezaron a ablandarse, mientras sus brazos también aflojaban la presión que curvaba el taco. El mozo hizo una leve inclinación de su torso y colocó el taco sobre una plancha de madera con varias hendiduras que había sobre la pared. Pero el taco estaba torcido y se deslizaba fuera de su canaleta. Entonces, el mozo trató de enderezar la madera doblándola en sentido contrario al arco que había formado un rato antes el hombre. Mientras tanto, éste discutía con Estanislao la continuación del juego en otra mesa, pero sin perder la ventaja de los puntos ganados. Estanislao le susurró unas palabras al oído y el hombre asintió varias veces con la cabeza. Luego extendió la mano y recibió un billete doblado por la mitad que le daba Estanislao. "Nadie quiere jugar con él porque es un profesional", me dijo Estanislao a media voz. "Acá le permiten jugar sólo dos veces a la semana siempre y cuando se deje ganar algún partido, y eso si encuentra a alguien que no lo conozca", agregó Estanislao. En ese momento pasó a nuestro lado el mismo mozo llevando una bola de billar en la mano. "Aquí está la perdida", dijo apretando firmemente la bola con sus manos. Desde el mostrador, un hombre que anotaba los pedidos de cada mozo nos llamó para avisarnos que iban a servirnos el almuerzo. El otoño que ya tenía casi un mes de empezado, aún no mostraba su herrumbre en el follaje de los árboles. La tierra del jardín había sido rociada con arena fina que se espesaba alrededor de los canteros, y allí se mezclaba con escarbadientes y colillas de cigarrillos. Cuando estábamos terminando el café, Estanislao abrió su portafolios y me alcanzó un escrito suyo recién impreso titulado *El alfiler de corbata*. Las hojas se hallaban sin abrochar, sujetas por los pliegues de la contratapa, en cuyo ángulo inferior se podía leer una frase de tres o cuatro palabras.

"Es una breve historia del alfiler de corbata", dijo Estanislao, "y aunque tiene algunos datos que no están muy documentados y que sería necesario revisar, me parece que el conjunto del trabajo casi no tiene errores, al menos errores de método. Hay ciertas fuentes a las que debí recurrir, pues no lograba hallar otras más serias, que parecen un poco ingenuas o hasta forzadas. Por ejemplo, el capítulo dedicado al material empleado para fabricar los alfileres: el oro, la plata, el diamante, el bronce, el vidrio, el sándalo, incluso el papel; en una época los alfileres de corbata de papel eran los únicos impuestos por el uso. Otro capítulo curioso es el último, donde hablo de la relación entre el alfiler de corbata y el suicidio. Sin embargo, esta relación me ha sido muy difícil de establecer y explicar, por eso me limito a enunciarla y a dejarla, como se dice, librada a su suerte, que vaya hacia dónde quiera..." De vez en cuando caía una ramita o una hoja del árbol sobre el mantel y la voz de Estanislao se asemejaba al rumor de un insecto arrastrándose entre el pasto, pero enseguida recuperaba su pronunciación habitual y yo volvía a escuchar todo lo que iba diciendo.

No bien llegué a mi casa me senté a leer el trabajo. A medida que pasaba las páginas me di cuenta que el texto era casi idéntico al comentario de Estanislao, excepto el capítulo final, que no coincidía y hasta parecía escrito por otra persona. Esta sensación trajo a mi pensamiento una gran tranquilidad y me dio ánimo para seguir el resto de la tarde con mi tarea. La luz que atravesaba los cristales de la ventana se demoraba en alejarse, el aire del cielo tenía una nitidez excesiva que atraía la mirada. Toda mi vida está dirigida, o presionada, a hacer copias, o al menos existía un segmento, una parte oscura de lo que era mi vida que desplazaba a las otras, que las obstruía para dedicarse exclusivamente a hacer copias, copiar, copiar, un fino martilleo sin muchas pausas. El orden de las teclas de la máquina formaba palabras que yo no era capaz de leer, palabra y frase eran lo mismo, pues no había palabras que empezaran y terminaran, sólo un rotar de letras yendo y viniendo, ¿eso era copiar?

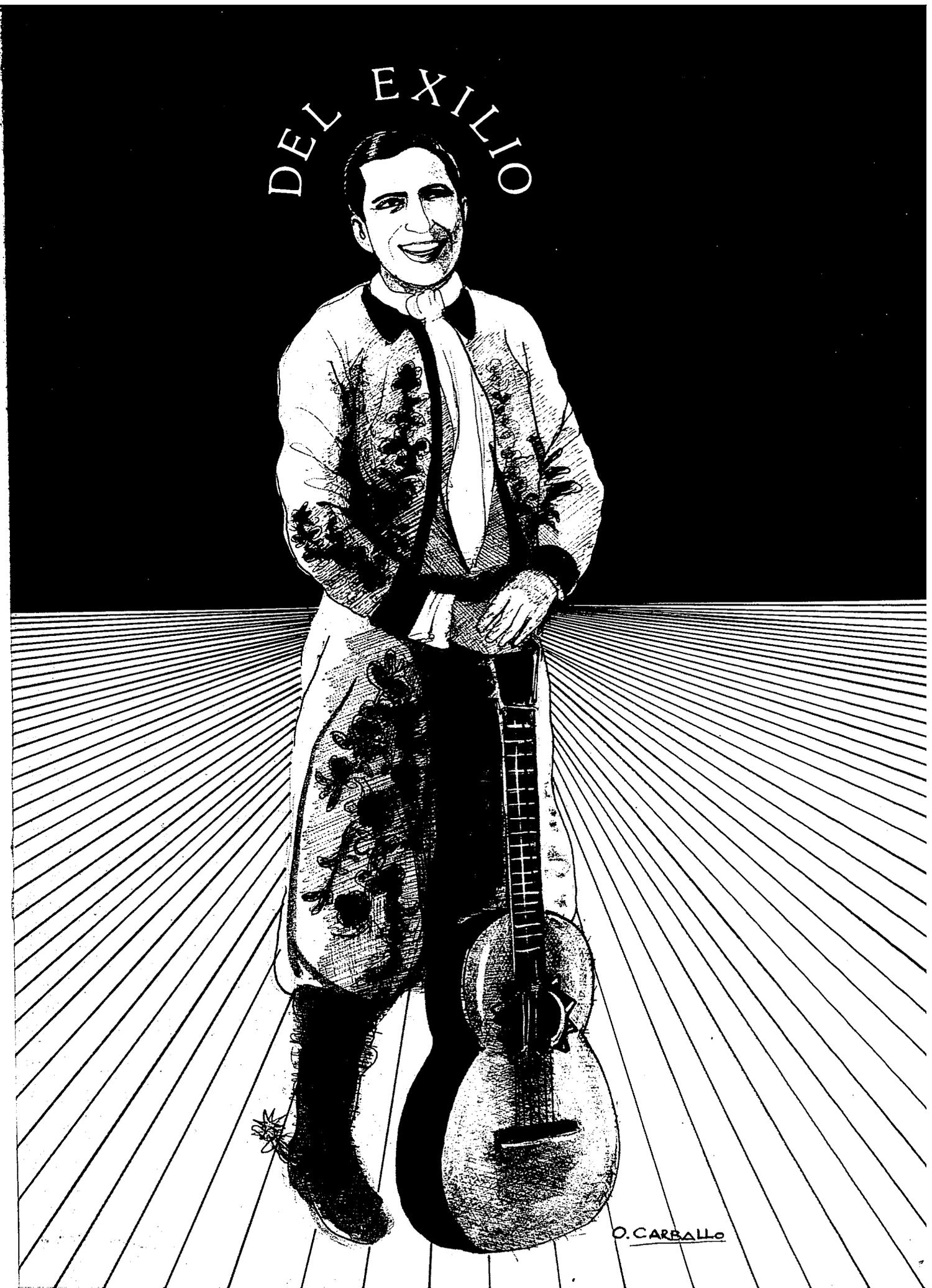
A los pocos días de haber hecho estas reflexiones, alguien vino a golpear mi puerta. La esposa del portero tenía la cara enrojecida por el llanto y gemía sin poder hablar. Permaneció durante un rato inmóvil, sin alzar la cabeza, respirando profundamente para dominar las lágrimas. Tuve entonces la certeza de que ella *no quería hablar*, no había venido a hablar, y sin embargo, yo esperaba que lo hiciera, pues su llanto me parecía insultante, como suele serlo en cualquier circunstancia el llanto. Pero la mujer lloraba y lloraba tratando de no derramar lágrimas, en lo posible trataba de *esconder* sus lágrimas, y eso le impedía saciarse. Allí estaba, frente a mi puerta, la insaciable, la plañidera, cuyos recovecos se multiplicaban gracias a ese llanto. Nunca antes había observado tanta concentración del dolor clamando por un dolor todavía más exacerbado, porque ese era el fondo invisible del llanto. "Mi esposo está muy enfermo. Empezó a sentirse mal y se acostó. Y después vino lo demás. Hay días que amanece casi sano, como si nunca hubiera estado enfermo, pero a la mañana siguiente vuelve otra vez a sentirse atacado, o *amenazado*, como dice él. Si usted quisiera visitarlo..., esta mañana, delante de toda la gente, me hizo acercar y me susurró al oído un mensaje para usted". Cuando la mujer terminó de hablar mantuvo los ojos fijos en el suelo, como si hubiera preparado las palabras que había dicho y no supiera después si debía irse o añadir tal vez algo improvisado y difícil de comprender incluso para ella misma. Luego tomó el picaporte y fue llevando lentamente la puerta hasta cerrarla. Escuché a continuación sus pasos en la escalera de madera y decidí que esperaría un rato antes de bajar. Me asomé al balcón, en la calle los empleados no podían detener su hervidero de papeles, consultas, artimañas. Algunos, con las mangas negras hasta el codo, entraban al edificio, sin duda porque ya la mujer del portero los había autorizado a visitar al enfermo. Un rato más tarde la mujer me abrió la puerta, y avancé por un pasillo a oscuras aplastando una alfombra esponjosa. La luz de las ventanas era absorbida por altísimos cortinados que casi tocaban el cielorraso. El departamento donde vivía el portero había sido el más lujoso de todo el edificio y aún conservaba el antiguo decorado de consolas, espejos y sillones, lámparas de mármol y paredes empapeladas. En el fondo de un salón convertido en dormitorio se hallaba acostado el portero. En torno a la cama había algunas banquetas y varias sillas tapizadas, arriba del respaldo de la cama el color claro de la pared indicaba la marca de un cuadro, los diarios se iban acumulando sobre una mesa de luz. Sobre una repisa colgada de la pared había frascos de vidrio marrón y una fuente esmaltada con flores de cera cubiertas de polvo. El portero dormitaba con la cabeza caída sobre el hombro, respirando serenamente, las manos sobre el pecho, en ese cuerpo la enfermedad parecía aliviarse de su pasión, algún sedimento de la en-

fermedad deseaba continuar allí, pero el resto se iba separando, no quería encerrarse y morir, acaso quedaría un signo ubicuo, y éste sería el desenlace de su travesía por el cuerpo. "Está agotado después de haber recibido a tanta gente", dijo la mujer con un susurro. Ella se obstinaba en razonar y razonar. La enfermedad se había despegado del cuerpo del portero, había expulsado su parte menos sutil y flotaba como un vapor sucio y violento por todo el recinto, se restregaba contra las paredes, rebotaba contra el cielorraso, incluso profería algunos sonidos, hablaba con su voz insensata, un clamor de silbidos empecinado en hallar una sintaxis desconocida, esa voz insensata giraba en el aire con su danza majestuosa pronunciando fórmulas que nadie podría repetir. Y cuando ese bulto de tartamudeos tomara su descanso, aplacándose durante unos minutos, sería para inventar un nuevo pretexto con el que podría seguir al lado del enfermo. Por fin el portero abrió los ojos y miró confusamente algo muy lejano. Flexionó las piernas y consiguió erguir el torso hasta apoyar la espalda en un almohadón que puso la mujer. La palidez de la piel afinaba todos los rasgos del rostro, la forma de los labios se contraía hacia la profundidad de la boca, se diría que buscaba nerviosamente esa profundidad para que así ésta tuviera algún sentido. "Hay ciertos inquilinos que empiezan a preguntarse cuánto durará mi enfermedad, quién se ocupará del edificio", dijo de pronto el portero con una voz tranquila, quizás levemente crispada por algo que iba a preocuparlo más adelante. "Son los que me deben dinero y a los cuales he ayudado siempre, los mismos que ahora andan por los pasillos con sus cuchicheos y sus quejas, y después me visitan para traerme regalos o versos escritos por sus niños". El portero hablaba y hacía sus razonamientos con la mirada fija en su mujer. Poco a poco se había ido olvidando de mí y esa intimidad entre los dos esposos se encendía con nuevas ilusiones, dejando oír el ajetreo de dos tramoyistas orgullosos de contemplar el reverso de gigantescos bastidores. Retrocedí unos pasos y esperé que la conversación llegara a un punto ciego. La mujer cubrió luego la pantalla de la lámpara con un pedazo de tela gruesa que parecía una toalla y se acercó para decirme que su esposo estaba durmiendo de nuevo. En el extremo opuesto del salón se recortaba la forma ovalada de una claraboya con vidrios de colores suaves que atenuaban el paso de la luz. "Está amaneciendo", pensé como si alguien me hubiera dictado esas dos palabras, obligándose acaso al error. "Un nuevo día", dijo casi al mismo tiempo la mujer mirando la claraboya. "La enfermedad no sería nada, exclamó la mujer mientras me acompañaba por el pasillo, pues si sólo fuera la enfermedad sabríamos a qué atenernos. Pero hay otra cosa: él tiene una pequeña herida en la cintura que gotea un líquido casi transparente. El médico lo ha visto y dice que no es pus y que, por lo tanto, no hay infección. Todos los días supura un poco, deja una mancha que apenas se distingue sobre la gasa, pero la herida no se cicatriza, sigue abierta a pesar de todos los remedios y precauciones aconsejadas por el médico. Hace unos días, mi esposo me advirtió que él ya tenía la herida cuando empezó su enfermedad. Incluso me confesó que la herida está ahí desde hace varios años, pero cuando se lo dije al médico, éste me miró un rato en silencio y luego me explicó que a causa de su enfermedad mi esposo ha perdido la noción del tiempo y que por eso no es capaz de separar *el antes del después*. Además me aclaró que es posible curar la enfermedad, lo cual sería un verdadero triunfo (tal fue la expresión usada por él), pero lo incierto sería conseguir que la herida se cierre definitivamente". En la semipenumbra del pasillo la voz de la mujer tenía un acento de fastidio, tal vez por no hallar los argumentos más escépticos para convencerme. Al volver a mi habitación, miré el reloj y recién entonces comprobé que había permanecido varias horas con el por-

tero, pero este cálculo era distinto al que yo hacía mientras estaba allí, pues la duración de mi visita no podía medirla si la enfermedad de ese hombre era excluida. Solamente la enfermedad tenía un tiempo *propio*. Como no estaba cansado resolví que podía seguir pasando el manuscrito de la mujer y, tras algunas dificultades con letras tachadas o corregidas, llegué a la última página, donde había sido dibujada la palabra *fin* con una pluma más gruesa y rodeada por un marco de líneas onduladas sin ninguna simetría. Saqué la hoja de la máquina y traté de recordar ciertos pasajes del texto que me habían llamado la atención. Me detuve en uno que contaba cierta discusión de la mujer con su madre que había concluido en una ruptura casi definitiva. También le había ocurrido algo semejante con una hermana, pero más adelante, en un capítulo posterior, se reconciliaban y en seguida se reproducía un diálogo entre las dos invadido de acusaciones risueñas y promesas. El papel del manuscrito exhalaba un perfume que había sido intenso, aunque ya empezaba a mezclarse con otros olores que alteraban en cada golpe de aire su pureza del comienzo. Cuando la mujer volvió a buscar las copias reconocí el mismo perfume brotando de cada uno de sus ademanes. El rouge de sus labios brillaba y aturdiría como la sangre. Esta vez no usaba los anteojos de sol, leía algunos párrafos y levantaba la vista hacia un punto impreciso del espacio, el nerviosismo de su cuerpo acompañaba el flojo compás de su respiración. "¿Tengo muchos errores en la redacción?", preguntó repentinamente, admitiendo así sus esperanzas más ocultas. "Ninguno", le respondí casi sin pensar, aunque sin saber muy bien a quién le daba esa respuesta. "Lo llamaré en cuanto escriba lo que me falta", me dijo al partir, mientras el taxista encendía el motor del automóvil. El vehículo se alejó sin acelerar demasiado y dobló en la primer esquina. Unos empleados cruzaban la calle discutiendo y luego tomaban distintas direcciones al subir a la vereda. Otros se saludaban desde los balcones levantando los dos brazos o se arrojaban pelotas de papel mojado con saliva. La vida sólo quería que nadie desconfiara, la buena suerte y la mala suerte se desplomaban en unos segundos, alguna vez las cosas empezaban a perder su lastre, pero si todo esto tardaba se podía asistir entonces al desfile de los suspicaces murmurando entredientes sus más recónditas esperanzas. Detrás de mi frente había un cansancio que iba desapareciendo con la llegada del sueño. La ventana de la habitación se hallaba entreabierta y desde allí la claridad del aire buscaba cada vez más lentamente mis ojos. Un pedazo de tela semitransparente que bien podía ser el visillo de la ventana flotaba muy cerca, quizás ya muy adentro de algo que yo desconocía, y a continuación, una figura y un rostro ostentando un parecido levemente distinto al de mis rasgos *verdaderos* caminaba por una rotonda aspirando el perfume de un pañuelo, el mismo perfume que aún recordaba saliendo del manuscrito. Después, esta imagen recibía el halo de una luz muy potente y el volumen de la figura que me representaba se iba vaciando. La voz del portero y sus golpes en la puerta me despertaron. Traía un sobre marrón que alguien había dejado para mí. En la nota prendida al sobre se indicaban la fecha de entrega y otros detalles relacionados con los espacios entre cada renglón y los subrayados de palabras. El portero, como lo hacía a menudo, jugaba con sus anteojos antes de ponérselos y miraba la hoja en blanco centelleando por encima del rodillo

de la máquina. "Tengo que agradecerle sus atenciones por haberme acompañado durante mi enfermedad. Todos decían *ya se corta, ya se corta, está colgando de un hilo*, hasta yo mismo me había resignado, pero un mañana conseguí levantarme, me sequé la transpiración de todo el cuerpo y caminé un largo rato por la habitación tratando de acordarme del primer día en cama". El hombre hizo luego un sencillo relato de su convalecencia. Para los demás la enfermedad seguía su curso, evo-

lucionaba, nadie se iba a oponer a su fuerza desatada, sin embargo, cada noche él escuchaba un lejano estrépito, trozos de piel seca y polvorienta crujendo, pedazos de costras vociferando su desconsuelo. Una tarde que lo dejaron solo envolvió en un papel las cáscaras de epidermis desprendidas de su cuerpo y las quemó en la estufa del salón-habitación. "Para algunos me he recuperado milagrosamente, según otros, el médico me sacó del pozo", dijo finalmente el portero al torcer el picaporte para marcharse, llevándose tal vez para siempre el inconfesable secreto de su historia.



# La Argentina, tango-canción

Para desmontar un discurso\*

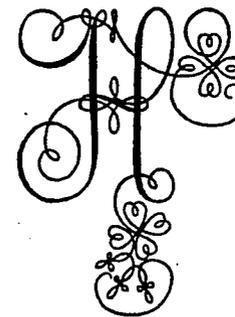
Jorge Jinkis

Ningún escrúpulo podrá inducirnos a eludir la verdad en favor de pretendidos intereses nacionales.

Sigmund Freud

Por supuesto que me siento polaco, incluso muy polaco. Sólo que no hago ningún esfuerzo por serlo. Debe ser a pesar mío. Y como es a pesar mío, resulta ser auténticamente polaco. Si me esforzase en hacer el polaco, en jugar a serlo, todo se iría al diablo. Por ejemplo, toda la literatura latinoamericana, que se propone encontrar un tipo: ¿Quiénes somos nosotros? Quiere definirse así. Naturalmente, eso no tiene ningún sentido.

Witold Gombrowicz



Hay momentos que frente a ciertos acontecimientos públicos, sabemos que no podemos callar. No siempre se trata de una exigencia ética o de dar a conocer una opinión o un juicio, definir, como a veces decimos torpemente, nuestra posición. Tampoco se trata de una necesidad de hablar. No poder callar, todavía no es hablar. Y esto es lo que ha estado ocurriendo aproximadamente hasta comienzos de 1982: en silencio, un "no poder callar" atronador. No poder callar se dice "no", palabra breve, que puede durar años, palabra decisiva, rotunda, que no admite matices cuando se trata del rechazo de los asesinatos y de la destrucción económica y política de un país.

\* Nuestra nota hace referencia principalmente al número doble (420-421) de *Les Temps Modernes* de Agosto de 1981, y que fue titulado: *Argentine, entre populisme et militarisme*. Estuvo dirigido por David Viñas y César Fernández Moreno y compuesto por artículos sobre historia política, sociología, economía, literatura, cine, poemas, relatos confesionales, testimonios y algún análisis semiológico. El sumario agrega a nombres conocidos (O. Braun, H. Solari-Yrigoyen, Cortázar, Jitrik, Saer, Khun, Rozitchner, Bauleo, Gelman y otros) algunos seudónimos. De esta revista citamos apenas lo indispensable, y hemos intentado compensar esto extrayendo citas de publicaciones más accesibles (*Clarín*, *El Porteño*, *Humor*). El artículo de L. Rozitchner al que aludimos "*Psychanalyse et politique: la leçon de l'exil*", también figura en su libro: *Freud y la cuestión del poder*, Bs. As., Folios, 1982. *Los deseos imaginarios del peronismo*, de J.J. Sebreli, fue editado por Legasa, 1983.

Un no que dura años deja aparecer sus relieves; no es que se ablande, pero su duración le enseña las modulaciones desconocidas de la respiración, y aprende a coexistir riesgadamente con la vida. Para quienes lo han hecho, nada fácil ha sido decir no, rechazar, no aceptar. Todo lo contrario. Y habría que admitir que tal vez no estaba mal que ese "no" haya preferido disimular las diferencias que albergaba. Pero ahora, aquel "no" que parecía caer por su propio peso, ser una palabra obvia idéntica en cada uno, comienza a revelar sus diferencias. Cuando el "no poder callar" se pone a hablar, se descubre que aquel "no" ya no es el mismo, o mejor, que ya no alcanza para reunirnos a todos. Y esto significa no tan sólo que compartir el mismo odio es razón insuficiente para amarnos. Ocurre que, además, no odiamos lo mismo.

Hemos dicho que el "no poder callar" pudo, sin embargo, decir "no". Había pues un "no" que no podía callar. Pero ahora, aquel "no" aparece sostenido por un discurso, o por más de uno. Si también nosotros nos decidimos pues a hablar, no es por "necesidad" de hacerlo, sino porque nos parece oportuno decir una diferencia con algunas palabras que, si bien provienen de aquel "no" originario, se traducen ahora en ciertas formas tradicionales de lo que suele llamarse, un poco eufemísticamente, conciencia intelectual. Las más conocidas de estas formas, son las dos más difundidas: una que denuncia y reprocha que otros (rivales o enemigos políticos) no habrían practicado la política deseada, disimulando así que se constituye en un polo necesario de la política que critica. La otra, menos candorosa, se plantea como en *impasse*: la conciencia que tiene una aspiración política no pue-

de, sin renunciar a esa aspiración, privarse de lo que se podría llamar el lenguaje público que prevalece en el comercio e intercambio entre los hombres en ese determinado tiempo social. Pero simultáneamente, el propósito que la inspira se traicionaría si tuviera que pensar con los términos que le suministra el discurso que rechaza. Sólo desde otro discurso, terciaríamos nosotros, puede interpretarse el lenguaje que prevalece en el discurso político: así se nos revelaría como el discurso de una política. Pero se nos volvería a interrogar: "de esta forma, ¿no se abandonarían acaso aquel discurso público autolimitando las consecuencias que se pretende acarrear?" ¿Se advierte que en esta pregunta la conciencia desespera por la comprensión del otro? Y agreguemos: en la demanda de comprensión, es la convicción lo que vacila.

No tendremos nada que imaginar sobre estas formas de la conciencia intelectual: las mismas están sostenidas por un discurso que brinda la puerta de entrada a nuestra crítica. Este discurso es el discurso del exilio.

No consideraremos el tópico literario del escritor exiliado de la lengua, ese extranjero del que Hölderlin, Heidegger o Blanchot nos anotician. Dejaremos de lado aquel acto inaugural por el que Sócrates rehúsa el ostracismo, así como los estudios etnológicos sobre la aniquilación simbólica de un sujeto cuando es expulsado del espacio de su cultura. No haremos el análisis de una política que fracasó obligando a algunos a salvaguardar su vida en el exterior, ni confrontaremos con quienes, en otro siglo, eligieron el destierro para continuar su política. Tampoco atenderemos la situación de aquellos a quienes sus orientaciones o "desorientación", sus negocios o imaginación, su sensibilidad, deseos, temores o picardías, los han llevado a pasearse por el mundo, detenerse en un lugar y hacer lo que pueden con lo que quieren. De nada de todo esto hablaremos. Lo que significa: no hablaremos del exilio como asunto, ni de la condición del exiliado.

Nos retendrá, en cambio, el discurso del exilio. El exilio, en tanto aparece revindicado en un discurso, es decir, elevado a valor. Nos interesa la explotación de esa palabra, su cotización aquí, en peso argentino, pero también en bolívares, mexicanos y su fácil convertibilidad en el mercado común europeo. Y podemos adelantar por qué nos interesa: porque por su intermedio regresa una política que es, casualmente, la política de muchos de los que regresan. Y esa política puede regresar porque es la política de muchos que no se fueron... de donde estaban. Porque es la política de muchos que no saben dónde se encuentran, háyanse ido o quedado. Regresa

un discurso que, al no encontrar un nuevo lenguaje lo suficientemente poderoso como para decir lo que pasó y lo que pasa en el país, cree encontrar el campo libre para sus mismas ciegas y envejecidas palabras de siempre. Regresa inmodificado para ocupar los lugares ya dispuestos en los altavoces de la cultura liberal progresista... de la Cultura Liberal Progresista... de la CULTURA LIBERAL PROGRESISTA.

Términos insatisfactorios para designar lo que quiero nombrar. Pero mi dificultad es la del objeto: ¿cómo hablar de un discurso cuya presencia es dominante entre profesionales, intelectuales y literatos, y que, sin embargo, no tiene las características de un discurso teórico, ni los límites y precisiones que la escritura suele imponer a un pensamiento? ¿Cómo hablar de un discurso que sólo existe en estado de opinión, que no puede identificarse con un cuerpo de textos pero que, apenas abre su boca la opinión de esos sectores, allí está, atravesado en su garganta? Es un discurso cuyo lenguaje adopta categorías que no carecen de filiaciones teóricas, pero lo hace según el estilo rápido y liviano de un cierto periodismo. Llamémoslo, para abreviar, "discurso *Hystericus*". Es cierto que el periodismo suele preservar las fuentes de su información; *Hystericus* las desconoce alegremente. Y tampoco se lo puede referir a un partido político, aunque quienes están sostenidos por ese discurso (no puede decirse que lo sostienen) siempre se cuelgan de alguno: *Hystericus* ha votado por Palacios sin ser socialista, por Frondizi sin ser desarrollista, por Cámpora—Perón sin ser peronista, y lo hará por Alfonsín sin por eso renovarse ni cambiar para nada. Por supuesto, no hablo de estos votos, de su valor político, sino de la significación que los mismos tienen para esta conciencia. Para resumirla, alcanza con recordar que *Hystericus*, cada vez, puntualmente, se ha sentido traicionado. Y esto significa que, cada vez, no votaba por aquellos nombres de discursos, sino que apostaba a lo que sus votos podían obligar a aquellos "candidatos". Término porteño para una canchereada provinciana: se apuesta a la propia fuerza, disimulándose que ella se encuentra negada por aquella transferencia. Se vota por una expectativa cuya esperanza sólo se funda en un voto de esperanza. La decepción que sobreviene renueva el desconocimiento. Y se entiende entonces por qué no es un discurso político: porque éste siempre da una interpretación, y esta interpretación es un acto que impone una decisión sobre el cálculo de una conjetura. El discurso *Hystericus*, en cambio, no da nada, siempre espera, es de una pasividad ineludible que procede según modos reactivos que privilegian un moralismo de reproche y denuncia, un aire de racio-

nalización justificativa. *Hystericus* es pura psicología.

Nos parece oportuno comenzar a ocuparnos de este discurso hoy, justo un día antes de su Victoria (que será segura), hoy, cuando su prudencia política (que no es prudencia subjetiva) todavía le aconseja una cierta timidez, un modo de presentarse como pidiendo disculpa o, digámoslo claramente, dejando todavía advertir que se origina en la culpa. Pero la culpa, lo mostraremos, no es su debilidad, es su alimento, es el lugar donde se apoya para comenzar a elevar la voz, una voz teñida de tristeza, transida por la nostalgia, búsqueda de un tiempo perdido que devuelva una imagen menos incómoda y envejecida.

La nostalgia es el rincón tibio en el que se calienta un desconcierto actual; la tristeza el nombre de una ceguera terca, un modo de aplastarse contra las certezas pasadas; y la culpa es culpa de una inocencia: una conciencia inocente no puede ser responsable, pero puede sentirse culpable. Interesa menos indicar que la culpa es una medida de protección contra la angustia, como señalar que, en el discurso del exilio, la culpa es una metáfora irresponsable de la responsabilidad política. Es interesante: este discurso nuevo que regresa y que parece hacerlo con paso dubitativo, exploratorio, con cierta conciencia de inadecuación, se acompaña de la reedición, española, venezolana o mexicana, de libros escritos hace diez o más años, sin prólogos, aclaraciones o advertencias, como desmintiendo el tono "autocrítico" de las opiniones exiliadas. Por eso no decimos que el discurso del exilio sea la repetición de un discurso; decimos que hay un discurso que retorna del exilio (no sólo desde el exterior) por mediación de un discurso del exilio que prepara ese retorno. Y esto es así hasta el punto de que el discurso del exilio no es el discurso de la mayoría de los exiliados, pero la mayoría de los exiliados son transportados de regreso por ese discurso.

Esta "preparación" es psicológica, en el sentido más fuerte del término, esto es, que el discurso del exilio hace la elección ética de optar por el lenguaje de la psicología. Un tal Albino Gómez (*Clarín*, 7/1/82) nos cuenta que "más de dos millones de compatriotas, cualquiera haya sido el motivo de su decisión —político, personal, económico o laboral— se sienten 'exiliados', aún en el caso de que estén desempeñando una misión oficial". El autor de la nota seguramente siente que se le ha ido la mano en la generosidad del concepto: por eso coloca 'exiliados' entre comillas. Sin embargo, todo el peso de su argumento está en las palabras "se sienten". La condición

del exilio se refugia en un "yo siento" o "nosotros sentimos": de esta forma, la afirmación más idealmente subjetivista se convierte en la posición más objetiva. ¿Quién podría discutir que "lo sienten"? (Aquí hay que escuchar la disculpa, la confesión de la culpa). Si afirmaran, creyeran o pensaran, o incluso sospecharan... tal vez podríamos... pero no: lo sienten, se sienten exiliados aunque estén desempeñando una misión oficial. ¿Qué cabe frente a este sentimiento que nos engloba a todos? ¿Pinchar el globo o el don de una generosa comprensión?

A esto último nos exhorta Mario Benedetti (*Humor*/106): "Todo dependerá de la comprensión, palabra clave". Pero es interesante cómo reparte esa comprensión: "¿Hasta qué punto los que se quedaron van a comprender el exilio cuando sepan todos sus datos... y hasta qué punto los que regresen van a comprender ese país distinto que van a encontrar?" Traduzco: los que se fueron deben comprender al país, los que se quedaron deben comprender, no al país, sino a los que se fueron. Esta diferencia la hará Rozitchner, más patético, más desgarrado, y como además piensa a diferencia de Benedetti, más profundamente equivocado: en su caso, quien sufre el exilio ya no es el "espíritu", pero sigue siendo la cabeza pensante de una unidad perdida, es un yo "que no tiene cuerpo en el cual prolongarse". Y cuando agrega: "La población, en su resistencia sofocada, tiene la permanencia de los ríos, las montañas y las praderas de nuestro país" (*T.M.* 170), ¿acaso entiende que somos el cuerpo... deshabitado?. Y por casualidad, ¿no habremos extraviado nuestro espíritu por México o España?

La comprensión entre exiliados y los que no, se convierte en la reconciliación entre cuerpo y espíritu: "... estoy seguro, confía Benedetti, que la reunión nos rejuvenecerá a todos y mutuamente nos rehabilitará para el trecho que a cada uno le reste. Ese es, después de todo, el destino del hombre (y de la mujer), no sólo del exiliado o la exiliada... Es gracias a esa compensación inacabable que nuestra memoria y nuestra vida se enriquecen, y nuestra muerte (ese exilio sin retorno ni *desexilio*) no tiene más remedio que otorgarnos nuevas y fecundas moratorias". ¡Aleluya Benedetti!, pero antes de reencontrarnos en el cielo deberá admitir que no a todos les toca la felicidad de alcanzar en la tierra esa sabiduría que le permite reconocer que el exiliado o la exiliada también son humanos. Si la muerte es un aplazamiento, se puede seguir soñando, pero en el cielo de su comprensión, Benedetti, la mujer es un infierno puesto entre paréntesis.

El sueño de Rozitchner es más complicado, es de esos sueños en los que el yo se dice "estoy

soñando"... para seguir durmiendo. Rozitchner concibe el psicoanálisis como un camino que se emprende desde posiciones imaginarias hacia una realidad que se ha escabullido, es decir, como un retorno del "exilio". Y como, son sus términos, las "ilusiones y delirios políticos" han llevado al exilio a tantos argentinos, el regreso a la "realidad del país" exige la mediación de un psicoanálisis de estos delirios. "En un tratamiento individual, nos dice, el médico actúa como 'principio de realidad para el enfermo' y permite distinguir lo que es real de lo que no es sino fantaseado. ¿Pero cuál es el criterio que mide la eficacia cuando se trata de discernir el rol de la ilusión y del delirio en los procesos sociales? ¿Dónde reside, en la actividad política, el criterio de su realidad sin ilusión?" (T.M. 158).

¿Pero de dónde extrae Rozitchner su confianza para hacer de un médico identificado al principio de realidad un modelo para "curar" las ilusiones de la política, cuando son precisamente los médicos que así conciben su lugar en el psicoanálisis quienes llegaron al "exilio" viajando en esos mismos delirios políticos? Rozitchner no se lo pregunta, sigue adelante, y ofrece su respuesta: "El criterio de la verdad política está en la guerra". Por un instante nos alborozamos: un filósofo puede pensar que "nada puede ser pensado sin consecuencia para quien lo piensa" (T.M. 159). En el escenario de la guerra, Rozitchner descubre que hasta "la razón... encuentra su castigo por haber pensado mal... en la pérdida de la vida...". Pero agrega: "quien está en el exilio ha abandonado el campo de la realidad donde podría verificarse en la muerte cierta el terror que lo ha llevado al exilio" (T.M. 170). Debemos entonces retractarnos, no es cierto que el filósofo haya encontrado en la muerte un límite pues Rozitchner nos dice que el exilio es la culpa de haberse salvado de la muerte y *esta culpa es el límite del pensamiento de Rozitchner*. "Pues el enemigo estaba en nosotros mismos y es sólo luchando contra la forma despótica que el 'yo' habría de conquistar su eficacia en la acción". Esta es pues la escena verdadera, la que revela la real envergadura del héroe: el combate definitivo es un combate intelectual, es la lucha del intelectual contra las ilusiones que enredaron su conciencia. Y si bien me importa que Rozitchner haga uso de Freud sin entender nada de Freud, debo admitir que al psicoanálisis no le pasa nada por eso. Pero el efecto nefasto es ideológico, Rozitchner. Pues desde la culpa no se origina ni un discurso político ni un discurso teórico; puede, en cambio, es lo que usted hace, construirse una imagen del intelectual como *Patcher*, un discurso *patchy* y alimentar así la *patchwork's culture* de nuestro liberalismo progre.

Pues debo decirle, Rozitchner, que no es usted el único, y que por aquí, la voz de la conciencia ha alcanzado *ratings* inigualables. De casualidad, ¿no ha visto *Mefisto*? Luis Gregorich, sí.

Y ha creído (*Humor/106*), llegado el "momento de poner las cartas sobre la mesa", esto es, "identificar amigos y adversarios y distinguirlos de los enemigos". Su discurso, mucho más discriminativo que el de Benedetti, no se baña en la misma tibia y dulce humedad lacrimógena de éste. Hay que agradecerse. Pero cómo no da un solo nombre de amigo, de adversario o de enemigo, las cartas quedan como estaban y no sorprende que en el mazo bien mezclado todos vuelvan nuevamente a reencontrarse: "...uno de los actos más nefastos del Proceso consistió, en definitiva, en haber conseguido dividir a los militantes de las mayorías nacionales enfrentándolos estúpidamente en exiliados y no exiliados, colaboracionistas y no colaboracionistas, como si estas categorías no debieran ceder ante un interés político mayor". Comentaremos esta afirmación paso a paso Gregorich, pues aquí está escrita, ocasión privilegiada, una manera de pensar que resume bien la opinión vigente de muchos que no escriben pero se reconocen en lo que leen.

Usted me concederá, Gregorich, que leerlo es leer lo que usted escribe, escucharlo, escuchar lo que usted dice, y que nada tiene que hacer aquí algún esfuerzo por imaginar lo que habrá querido decir. Leer pues, no es ni reconocerme en lo que leo ni sólo leer aquello donde me reconozco. Esta aclaración se vuelve necesaria porque usted plantea un asunto de conciencia, el caso de una conciencia desgarrada entre la culpa y la responsabilidad. Un intelectual, un literato, un periodista (¡virtudes de la contigüidad!) que presta oídos a la voz de su conciencia. Y como la voz es el objeto ideal en su grado de mayor pureza, como la voz le llega a la conciencia sin intermediación significativa, sin mediación de alguna materialidad, sin esa síntesis empírica que implicaría su pasaje por el mundo, resulta entonces que la voz es el objeto "interior" por excelencia, la entraña íntima de la conciencia. La voz que le llega a la conciencia termina siendo la voz de la conciencia. La conciencia, ante la *inmediatez* instantánea de la voz, se encuentra pasmada frente a esta presencia pura, preservada de la ruina de la vacilación y del equívoco, por la exclusión de cualquier nota de exterioridad. La voz goza de una autoridad que proviene de esta falta de mediación, y esta autoridad de la voz es lo que se conoce en el plano de la conciencia con el nombre de certeza. Certeza informada. Todo acto es el comienzo de la ruina de esta certeza y la materialidad de las palabras introduce una di-

ferencia que la conciencia, identificada con la voz, no puede escuchar. Cuando es otro quien escucha y lee, y siempre es otro quien escucha o lee, la conciencia no se reconoce al no poder identificar la voz con estas palabras "suyas". La conciencia dirá entonces que no ha sido comprendida o que ha sido tergiversada en lo que *quería* decir, por aquél que sólo lee o escucha *palabras* escritas o dichas.

Ahora sí, volvamos a nuestra cita. Y no habremos de discutir si efectivamente son o no militantes de alguna mayoría los que se dividen entre exiliados y no exiliados. Retendremos que Gregorich afirma que su enfrentamiento es estúpido y, por un instante, estamos de acuerdo. Estamos de acuerdo si esto significa *rechazar la estupidez de un discurso que esgrima como valor la permanencia en el país durante todos estos años*. Pero no es esto lo que nos dice, su frase continúa invitándonos a olvidar las divisiones y diferencias en nombre de un interés político mayor.

El pequeño inconveniente es que se nos exhorta al olvido de las diferencias desde un discurso que es, como por casualidad, un término de esa diferencia. Habría que acallar la crítica al discurso del exilio en aras de un interés político mayor, nos dice el discurso del exilio. ¿O acaso no resuena en estas frases de Gregorich la lógica de Rozitchner?: "Los rasgos del 'apagón cultural', tales como la censura, la autocensura, la persecución de los disidentes y la tendencia a la desnacionalización, no fueron inventados por los militares, sino que son, lamentablemente, datos permanentes de la vida argentina, exigencias más o menos imperiosas de su inconsciente colectivo, fundadas a su vez en cierta estructuración política, económica y social. De tal modo, en principio todos fuimos cómplices...". No vaya a creerse que Jung merezca más que Freud esta expropiación de sus términos fuera de los límites que le dan algún valor conceptual. Pero lo que importa es que por esa mediación, la culpa ("todos fuimos cómplices") en parte se reparte, y en parte principal, alcanza su expiación al presentarse como racionalidad ideológica. No sé si Gregorich escribe lo que piensa, pero si pienso lo que escribe, debo preguntarle: ¿cuál es su interés político mayor para querer hacer desaparecer las diferencias entre los colaboracionistas y los no colaboracionistas?

Esta manera suya de pensar, que me interesa porque no sólo es suya, ignora que reproduce el autoritarismo contra el que dice rebelarse. Comienza como una invitación: "En aras del bien común olvidemos nuestras diferencias...", y según quien la enuncie, esa frase siempre termina en: "Quien no lo hace es un traidor a la patria"

o "Quien no lo hace es un reaccionario". No se me escapa que los supuestos enunciadores de estas frases son enemigos políticos, pero piensan según el mismo molde. O no piensan porque entran en el mismo molde.

Nuestro epígrafe freudiano quiere recordar que a la empresa trascendente de investigación de la verdad suele anteponerse algún valor trascendente como obstáculo, y la firma de nuestro epígrafe bien podría aclarar con su ejemplo, que no es lo mismo quien se divide por arriesgar todo en algo, que aquel que se multiplica para ser uno en todas partes.

Pero también tenemos nuestro ejemplo para este último. En su estilo cansino y complaciente, ataviado con sus debilidades según el valor de una impudicia que reproduce el peor modo de Simone de Beauvoir, Juan José Sebreli ha entregado su última pirueta, *Los deseos imaginarios del peronismo*: "¿Cómo explicar que durante más de diez años apoyé críticamente a un movimiento tan contradictorio con mis rasgos personales, con mi bagaje cultural, con mis convicciones humanistas y universalistas?". La palabra "críticamente" ya es un resguardo, una manera de anunciar que el supuesto cambio no habrá sido tan grande, un modo de prometerse alguna identidad, esperanza de que alguna coherencia oculta se conserva. Y tratándose de Sebreli, la explicación hará el rodeo necesario de la confesión: "Este libro no es sólo una crítica del peronismo, sino también una autocrítica del autor". Si admitiéramos que existe algo que pueda llamarse "autocrítica", habría que imaginar que el autor se toma como otro en su crítica y que, sediento de claridad, agrega: "autocrítica del autor". Pero si advertimos que es el *autor* quien dice la autocrítica... del autor, ¿la otredad que la crítica inventa no viene a disolverse igualando lo mismo con lo mismo? No otra cosa persigue el autor (habría que decir el *autoautor*, pues todo es auto en Sebreli): "¿Cómo cambié conservando no obstante mi identidad?". Autocambiando Sebreli, autocambiando...

Sebreli es tal vez el ejemplo más acabado de esa embustería mañosa que actualmente se vende como exilio interior. La racionalidad de este desgarramiento oportunista se halla condensada en la contratapa de su libro, donde el elogio reúne los nombres de Verbitsky y Viñas hasta Murena e Isaacson. ¿Cómo hacer para estar en tantos lugares diferentes? La respuesta se alcanza con una pregunta: ¿En qué se parece Sebreli a...? Pongamos cualquier cosa que, como en los chistes, el reguero metonímico encontrará a Sebreli en el lugar adecuado.

Cuando este "militante sin partido" afirma que el peronismo "careció de la grandeza wagneriana de la maldad nazi" (p. 14), ¿esperará que tomemos esto como ironía? Si lo fuera, sólo indicaría que la impotencia de su análisis lo empuja a ese recurso snob de tantos "socialistas solitarios" (otro autobautismo). Pero entender a Sebrelí es sencillo: hay que recordar que él es existencialmente complicado. No se trata de un izquierdista que juega la comedia del cinismo social, ni del discurso que tradicionalmente se llama de "derecha" y que simula ser de izquierda para que se lo tome como tal: "izquierda y derecha" son insuficientes *facies* para nuestro dodecaédrico Sebrelí. Es cierto que las nostalgias son todas nostalgias, pero no todas las nostalgias son equivalentes. ¿Por qué no reconocer en la nostalgia la verdad de la ironía? "La maldad nazi" entonces, sería la ocasión perdida de que la "grandeza wagneriana" quedase del lado de nuestro retortijado intelectual. Quede así precisado el lugar del autoautor, que no habré de mentar por no "plagiar" a Manrique ni citar a Cervantes.

Aquí una pausa, pues nombrado Viñas, debo aclarar que el aprecio despertado por la lectura de sus libros, le reserva un lugar diferente en este desfogue. Sin embargo, piensen ustedes: finales de 1981, y *Les Temps Modernes* le cede a Viñas 400 de sus páginas. Es cierto que esa revista agoniza desde hace tiempo, y que en tiempos de Sartre, éste no se hubiera privado de decir lo suyo. Pero aun así, ¿desperdiciar la posibilidad de un acto político por puro *revival*? (la palabra es del mismo Viñas, en *Clarín* 4/8/83). ¿O habrá que pensar que el *revival*, que la nostalgia enternece, ignora los servicios que presta a una política que desconoce? No otra cosa decimos.

Los tiempos modernos se abren con una nota de César Fernández Moreno: "Las ilusiones del enamorado". La misma infaltable palabra que en Sebrelí, que en Rozitchner, que en Gregorich: llamar ilusión al error político es el modo en que esa ilusión se alimenta de su propia decepción.

Citemos extensamente el final de esta exquisita nota inaugural: "Este número especial no sólo nos servirá de catarsis sino, quizás, también de clave que nos permita resolver el problema capital que nos plantea nuestra patria bienamada: continuar amándola tal como creemos que ella es, o, si ella no es tal como la soñamos, extraer las consecuencias e intentar olvidarla, es decir, asumir así nuestro error afectivo". Tal cual se lee. Pero para que el lector no se pierda el color local, la cita sigue desde aquí sin traducir: "*Un dénouement de tango, tragicomique, ainsi que*

*l'a exprimé, avant la lettre, le (métaphorique-ment) visionnaire* Enrique Santos Discépolo:

*A eux tous ils m'ont tondu au rasoir  
ta silhouette a été l'hameçon où je me suis  
embroché.  
Vous avez englouti, toi, "la veuve" et "le  
guerrier"  
ce qui m'a coûté dix années de patience et de  
boulot...  
(T.M.9).*

Es cierto que se usa "catarsis" en un sentido médico—psiquiátrico, y de hecho, todo el número (palabra de espectáculo) está plagado de "ilusiones", "delirios", "esquizofrenia", "impotencia", "inmadurez", "enfermedad mental", "locura", es decir, la misma metafórica moral que el discurso médico—psicológico presta a la política que se pretende combatir.

Si hemos dicho que el discurso del exilio hace la opción ética de elegir el lenguaje de la psicología, ahora se aclara que esa psicología es la de los moralistas del siglo XIX, para quienes la responsabilidad coincide con los límites de la conciencia. Entonces, cuando se dice que si la Argentina no coincide con nuestros sueños, hay que intentar olvidarla..., esto sólo significa que el valor trascendente es *poder no despertar.*

"No despertar" es el deseo pueril que gobierna a este número de *Les Temps Modernes*. Fernández Moreno es tan conmovedor cuando aclara que Discépolo es visionario tan sólo en un sentido metafórico, como cuando explica: "Perón ha suscitado... una gran excitación (populista) pero no la ha hecho seguir de ninguna catarsis (que habría podido ser socialista). Es por esta razón... que no es realista querer hacer alguna comparación, algún acercamiento entre Perón y el Che Guevara" (T.M. 32). No seguiremos: que el lector abra cualquiera de las 400 páginas (con la sola excepción de un artículo) para convencerse que estas estupideces no son escogidas. Pensar a la Argentina como una mina que no se deja, es exactamente lo que habría que llamar "populismo". Populismo, con ese toque estetizante del histérico. Bastaría restituir a "catarsis" su sentido aristotélico (*purificación de las pasiones por contemplación de la tragedia*), para permitir que retorne al autor el valor siniestro (*unheimlich*) de su ingenuidad política.

Viñas no parece sino hacer suya esta originalidad de concebir la "autocrítica" como un "asumir nuestro error afectivo". Lo que significa: perseverar en él. "Este exilio... ya se había esbozado en gran parte desde el instante en que habíamos comenzado a tener una actitud crítica". ¿Exageramos si aquí leemos que la crítica con-

duce al exilio?. Pues sigamos leyendo: "¿Era un proceso cuyo itinerario se esbozaba en sus propias exigencias? ¿Del no-conformismo a la crítica, del criticismo a la heterodoxia y de allí a la marginalidad? ¿Y de los confines de esta marginalidad, al afuera?... ¿Cómo hemos llegado todos nosotros —el Che y cada uno de los exiliados argentinos que hoy colaboran en *Temps Modernes*— a pensar que el exilio era una manera de darnos cuenta de los límites de la Argentina?" (T.M. 54).

En serio Viñas, ¿cómo han llegado a pensarlo? Pero no importa, quienquiera puede hacer de cualquier cosa la ocasión de darse cuenta. Pero a condición de darse cuenta Viñas. Darse cuenta que un discurso crítico, y aun más tratándose de política, no podría resultar, como usted lo describe, un viaje hacia los espacios exteriores (y no digo otro país). Y si este número de *Temps Modernes* significa para usted un "requiem" de *Contorno* (no hago más que citarlo: *Clarín* 4/8/83), pregunto: ¿Cómo considerar a un discurso que se pretende crítico cuando sustituye la posibilidad de un acto político por una ceremonia religiosa de enternecimiento generacional? Intentaré la respuesta que, como se debe, ha de estar en lo que usted mismo dice.

Ocurre con Viñas que ha escrito mucho y bien *contra* las dicotomías simplificadoras, *contra* las interpretaciones basadas en tipos excluyentes y arquetipos definitorios, *contra* las dualidades que permiten una exclusión que tranquiliza, *contra* el enfrentamiento de términos polares superados por alguna neutralidad, en fin, *contra* la estirpe maniquea de nuestra historia política y literaria. Y esta crítica del beatismo liberal, del bizantismo declarativo de las grandes fórmulas eufemísticas, ha producido análisis valiosos y un estilo que podríamos llamar "gritón", y que no dejamos de apreciar. Pero (y esto necesita el tiempo de otro trabajo para ser demostrado), la violencia de las palabras ha terminado por enamorarse de sí misma, de su fuego, de su fuerza y de su impulso. El odio a la mediocridad de los buenos modales eleva la informalidad a un valor, el movimiento se transforma en cruzada y la distancia que recorren los ecos de su voz mide las dimensiones de su verdad.

Viñas se rebela contra el pasatismo del hombre prolijo que fundamenta su seriedad en acotar el espacio reservado para la fiesta. Y esto lo lleva a "confundir —como dice de Arlt— el ámbito vital con el ámbito festivo". Entonces no extraña que añore aquella campaña de 1961 de Alfredo Palacios. Y que proponga reeditarla con la candidatura a senador de Ernesto Sábato: "como Sábato ha declarado que al intelectual argentino sólo le queda el exilio o el suicidio, sería

quizás una manera de sustraerse a esa alternativa y consistiría, precisamente, en encabezar ese movimiento de renovación independiente e imaginativa en el ámbito de la Capital" (*Clarín*, 4/8/83). Como terapéutica hay que admitir que es imaginativa, pero si es cierto que Sábato afirma eso, me temo que, de eso, nadie lo salve. ¿Pero qué desea Viñas cuando recuerda a Palacios? "Para empezar por algún lado, lo que se va insinuando en España, en Brasil y hasta en Bolivia: la apertura de una cotidianeidad democrática" (*El Porteño*, abril 83). Es difícil, pues ¿quién no desea, para empezar, esa cotidianeidad?. Pero ¿para *quién* —ojo de turista— existe esa democrática cotidianeidad en Brasil, en Bolivia? ¿Habrá que presumir que Viñas se ha paseado en exceso por la Rambla barcelonesa y que el huracán sartreano se ha disuelto en el recuerdo tibio de las tonadas de Puebla?

Nada de eso. Viñas no se ha suavizado, sino que nosotros hemos detenido el movimiento. Pero dejemos que siga hablando y aparecerá lo contrario de lo que estábamos presumiendo: la riqueza de sus contradicciones alimenta un estilo que es el ejercicio explícito de esta seducción. La dificultad que plantea Viñas, estriba en que se equivoca ... a propósito. Quiero decir que tanza la opinión hacia adelante, en forma de hipótesis, en su precariedad naciente, una opinión en peligro que "me gustaría que abriese polémica, que fuese discutida (*El Porteño*), una hipótesis que es pues, un llamado al otro. Pero Viñas rebalsa cualquier lugar, y volvemos a encontrarlo en ese lugar otro que la misma hipótesis construye: *ellos soy yo y yo ocupa todo el escenario.* Advertimos entonces que la opinión corría un falso peligro o, mejor dicho, que su peligro es el modo de adelantar su defensa. "Pienso que el Che Guevara, en tanto rasgo de unión implícito pero decisivo entre Sartre y los escritores de *Contorno*, puede ser tomado como emblema 'generacional'. Emito así una hipótesis que..." (T.M. 52). Y luego sigue el enunciado de algunas objeciones al término "generacional" que cumplen una doble función: primero, como la opinión se arriesga en una situación dialógica, polémica, distraer al adversario del argumento principal; segundo, acompañar la hipótesis de algunas objeciones secundarias, como si su sola mención pudiera disolverlas. De la repetición de este procedimiento, del hecho de ocupar a la vez los dos lugares de una contradicción, proviene esa "fiereza", esa "garra" que Viñas estima tanto, y por la que tanto se lo estima a él.

"No toleraba la coherencia de esos textos, de ahí que me resolví a usar una palabra tabú en el río de la Plata: *cojer*. Cojer con jota, de manera deliberadamente provocativa ... para que la lite-

ratura tuviera carne, para encarnar el verbo" (*El Porteño*).

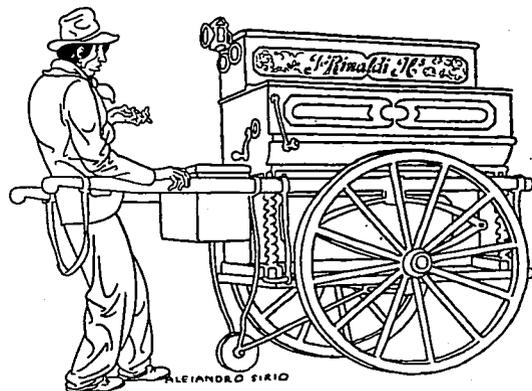
"Me resolví", dice Viñas y agrega "de manera deliberadamente provocativa": así pues, no es contra las "poses" y "maneras" que se pelea, sino contra algunas,  pues también hay otras que le gustan. "Entiendo que ese cojer —nos explica— marca un itinerario secreto desde *Amalia*... hasta encallar por lo menos en *Rayuela* de Cortázar... Esto es, el eje de esa constante sería cojer/no ser agarrado; violar/conjurar la penetración... en 1982, el ademán decisivo de las novelas de Asís es la violación; el de Piglia, el conjuro" (*El Porteño*). Concebir la historia de la literatura en nuestro país repartida entre "cojer y no dejarse" no es sexualizar la literatura Viñas, es hacer obra de sexólogo, como esos psicoanalistas que en vez de hablarles de la cigüeña, le cuentan a sus hijos el cuento de la obstetricia. Usted Viñas, está demasiado encandilado por esos ademanes cuya ampulosidad le esconden que cuando dice "violación" repite "barbarie", o cuando dice "conjuro" repite "civilización". Es decir, que se las arregla para escondese que reproduce lo que critica. Usted Viñas, es David, pero también es Goliat. Y está encantado. Encantado de dar la cara, no importa qué pueda caer sobre su rostro, en ese combate cuerpo a cuerpo que a nosotros nos parece un abrazo.

En este encantamiento nos interrumpimos. Hemos querido indicar que existe un discurso liberal progresista en el campo de la cultura, que adquiere la racionalidad de un síntoma en lo que hemos llamado el discurso del exilio. A pesar de su incidencia política, hemos subrayado que no

es un discurso político. Ahora nos toca aclarar que tampoco es, en el sentido tradicional del término, ideológico. No es meramente un discurso de desconocimiento, sino un discurso que ignora lo que desconoce.

Cuando se afirma que "el exilio es una condición para darse cuenta de los límites de la Argentina", lo importante no es que se racionalice y al mismo tiempo se confiese no haber advertido esos límites, sino que ambas, racionalización y confesión, ignoran lo que desconocen: el asunto nacional, cuestión difícil, que se vuelve cada vez más intratable, pero planteada, imposible de escamotear. Si se nos dice que el exilio es de la patria, no es posible, después de decirlo, desentenderse de haber colocado en ese lugar una mina, el aroma inefable de unas medialunas a la madrugada, o el colectivo 60. Pues todo eso no es lo perdido sino lo recuperado, los condimentos de ese caldo melancólico del recuerdo en el que el sujeto es el fideo principal.

Este artículo está escrito para decir que a todas las estupideces sobre el "ser nacional", desde un lugar inesperado, ha venido a agregarse otra más. Un sujeto sentimentalmente empalagoso, resbaladizo, de afectos chorreantes, levanta un reduccionismo psicológico para elevar como elemento protopático, como rasgo idiosincrásico de nuestra nacionalidad, la imagen serenísima del Dulce de Leche. Un discurso que insiste en "tomar conciencia" sin advertir que esa conciencia está tomada, y sin poder hacerse cargo de aquello contra lo que choca a cada instante: que los resortes que explican la eficacia de la transmisión de un discurso no coinciden con los límites de la conciencia. Entonces imagina, y siente, y la Argentina es un tango-canción.



# La ilusión de unas islas

Néstor Perlongher

(Acerca de *Entredicho de Sitio N° 2*)



estábamos lejos de las remotas. ¡Y en complota! La penitencia de esa distancia (acaso, impenitente) nos ha estragado la escucha de esos glaciales ululares, derretidos, en esta calidez, reducidos a lo (sub)literario. Desde donde parecía más nítido cuán hondo los repliegues, los bordes de los fiordos (y aquí la mano o lamborghiana: "La de dibujo era la mejor") habían calado en la imaginación de los educandos. Nefandos, idus. Así, la inspectora de primaria, cuando arrebujada en sus tapados de piel de nutria, o foca, bajara del coche, vería resplandecer (ecos del himno sarmientino: "La niñez tu ilusión y tu contento...") el mapa de un patriotismo infanto-juvenil, acneico ("Y en tu pecho, la juventud de amor un templo...").

El tapado de piel de la inspectora les hubiera venido bien a los reclutas (sedentarios en un desierto del que no se deserta). Empero —obsesión de la buena letra— habrá de preferirse revestirlos de endechas (algunas a medio hacer, otras ya hechas).

Se discute, se va a las manos, por la posesión de unos desiertos (de los que al parecer no puede desertarse). Se despierta, en el desierto, el vate: legañoso, ilusiónase: "La guerra imaginábamos— forzosamente nos dejaría en *relaciones sociales nuevas* (por momentos, las suponíamos triunfantes e inaugurales)".

La identidad de este "nosotros"—ya que no del borgiano— es clara: es la de los firmantes del unitario *Entredicho*: Alcalde, Grisafi, Grüner, Gusmán, Jinkis, Savino.

El *Entredicho* se eleva fugazmente al didactismo, cuando revela que el Estado Argentino—"espectador neutral"—no ha conocido, en este siglo, guerras. Debe referirse, pensamos, a las guerras "limpias" (libradas, según las reglas de las artes marciales, entre Estados Soberanos). Soberanos, nos tienta. Pero no hay por qué suponer —en honor al localismo— que el fango de las trincheras de Ganso Verde ensucie, o manche, más, que el barro de las zanjas de Victoria, o el Tigre. Sólo que en el primer caso la pantera bélica ruge más estentórea, sin clandestinidad aparente. Lo que velaba, empero, la retórica es —y, peor, era— ya manifiesto.

Empero, una ilusión ("con lo que acaso se logró ilusionarnos") deviene "decepción"—y "objetiva". ¡Habíamos Sido Engañados! Los Vates —que nos preguntábamos qué función (...) "nos tocaría cumplir" en esas "nuevas relaciones"—nos reencontrábamos con "el cierzo de la derrota"—la "soledad esencial" del barranco. Ello tal vez nos ha salvado del dudoso oficio de, vestidas de chinas, y trenzadas, pagar en los vivaques—"Ahora nosotros, en guerra, pasábamos a ser un hecho del que la literatura tendría que dar cuenta". De darse cuenta (o vuelta) nadie, en cambio, se salva.

Pero —reconozcamos—*nuestra* guerra no tarda en transformarse en *Nuestra* —mayusculizando una Ironía— del destino. Que nunca es tan transparente como cuando alude a la "democracia moderna, fuerte, eficiente y ordenada a breve plazo" que "*todos* (!) nos propusimos en 1976". Así nos va.

Así partían los vates, en una chalupa, a la deriva ("adamados caballeros", diría Quiroga). No importa tanto que el cambalache de Rossler vaci-

le en enquilombarse (protestando, de paso, nuestra brasilera pasión por la catinga), ni que el profesor de Viamonte no aclare qué funebros, ni en qué féretros se entierra a las víctimas de una deliciosa *conyugación* — cuanto el escalofriante atrevimiento de los que escenifican, arbitrando la desmesura de una lidia entre un David y un Goliath equívocos, la pequeñez de un término medio. A medias entre Florida y Boedo, nos situaremos, ya que no en Libertad, en Cochabamba. Todo muy familiar, demasiado cercano. Y ya que mentamos a la *conyugación*, acotemos, por si las moscas, que la idea de la libidinosidad de los vínculos militares (¿acaso debería separárselos?) hacía ya las delicias de la clásica *Psicología de las masas*. Rengueamos en este punto: ya que nuestra distancia nos ha impedido leer, más que de ojito, el “Juan López y John Ward”. Nuestra crítica no será, por lo tanto, literaria. Pero resumiremos nuestra impresión así: O.K., boy, siempre hubo guerras, pero no siempre (he) estado.

Ya que el recurso a la guerra (¿máquina de guerra?) no oculta la torpeza de las territorialidades que, para desatarlas, se invocan (¿guerra de máquinas?). Soberano (de nuevo), el Estado zanja en la lámina de hule el lindé de unos fiordos fantasmales. ¿Nos repetimos demasiado? Es que de demasiada repetición se trata: repetición de tableteos, los mangos de quienes los enuncian no han —ni acaso— mudado. Entonces, la inmediatez de una convocatoria que nos disloca de la reclusión al reclutamiento, requiere en su auxilio el silogismo de una tortuosa mediación. “La culpa no la tiene el Comandante, sino la Reina de Inglaterra”, diría el letrado payador al gaucho alzado —y estaqueado. (Con la misma fragilidad, acotemos, Puerto Rivero pasaría a llamarse Puerto Argentino, evitando, en honor a la plata, el homenaje a un cimarrón, muy simbólico o muy imaginario.)

“Amargo el mate se le ha lavado al vate”.  
Una ilusión de yerba que —no hay que olvidar



—desvaneciase, se persigue al final en la ilusión —accidental— de un suelo: “Previamente a la amistad (López & Ward), habrían tenido que ponerse de acuerdo sobre la tenencia de dicho accidente geográfico” (un cabo, un estrecho, una península...). ¿Es ése un problema de los juristas, de los poetas, de los soldados, de los amantes, de los accidentados? “Mano que escribe trazará una raya”, decía, sobre su nombre, la acuática Alfonsina Storni (¡esos deslices de vocales!). La escritura, por salvaguardar la Historia, zambúllese en las marcaciones de una Geografía colorinche (“Ningún trapo a cuadros podrá reemplazarla”), de una Geopolítica enseñante. Que se diseña sobre un desierto sedentario, del que no se puede desertar.

¿Se puede? Aparentemente no es problema para algunos de los firmantes de este “Entredicho” colectivo. Un “Entredicho” atrás escribía Jinkis (*Sitio* nº 1): “El intelectual que se ha arrancado de su origen, que lo ha ‘traicionado’, tampoco pertenece a ninguna otra parte”. Y luego advierte: “Este desarraigo encontrará el consuelo de algún reconocimiento”... ¿Acaso un faro?

La desalada guerra, ¿nos ha cambiado el Sitio de lugar? ¿Lo ha acercado a unas islas? ¿Anclado en “aguas territoriales”? De tan glaceada en primavera —“sudamericanista, anticolonialista, unión nacional”—, la Musa acaba Coja en un glaciar. No hay que afligirse: para enderezarse, guarda el consuelo de unos “derechos”.

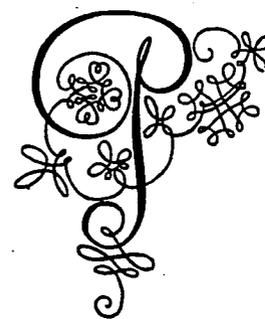
Retengamos, por último, el inocente verso afonsiniano:

“En el fondo del mar  
hay una casita de cristal.  
A una avenida de madrèporas  
da.”

São Paulo, enero de 1983

## A la tibia musa, de un vate desencantado

Jorge Jinkis



Perlongher *habla y dice*. Aprecio cómo habla Perlongher, porque hablando se dirige... y demuestra así, una vez más, que aunque se quiera derivar no hay más remedio, hablando, que dirigirse a. Pero además aprecio que no evite dirigirse a quien su habla se dirige. Envía entonces su carta a *Sitio*, y le agradezco que simule hablar de “él”, de “nosotros”, de “mí”, para tal vez hacer posible hablar entre nosotros. Cuando pregunta: “¿La desalada guerra nos ha cambiado el Sitio de lugar?”, ese “nos” nos gusta. ¿Nos será posible un sitio para hablar?

Hablar Perlongher, no es quedarse en un lugar. Hablar es siempre cambiar de lugar, aunque esto no vuelve equivalentes a todos los lugares. Hay gente que busca *el* lugar, cree elegirlo, para luego echarse un parrafito. También hay gente que va a parar donde la mandan sus palabras. Pero hay palabras que hacen lugar. La palabra es tiempo, Perlongher, la palabra es tiempo y hace lugar. Si la revista ha “cambiado” de lugar, esto sólo significa que ha hablado... allí donde esperabas su silencio. Pero *no* “se ha dado vuelta” Perlongher, aunque haya que darla vuelta para leer: “La localización termina, como corresponde a todo método intelectual, en la interrogación que pregunta por la ubicación del lugar”. Habremos entonces de escuchar qué *dice* Perlongher.

Ante todo, su insistencia en el territorio: “el mapa de un patriotismo”, “la torpeza de las territorialidades”, “tenencia de dicho accidente geográfico”, “zambúllese en las marcaciones de una Geografía colorinche, de una Geopolítica enseñante”, “la ilusión de un suelo”, “¿nos ha cambiado el Sitio de lugar, lo ha acercado a unas islas, anclado en aguas territoriales?”. Así pues, para Perlongher, sufriríamos la torpeza de unos

lazos que nos atan a un suelo ilusorio, sufriríamos de una cierta obsesión del espacio, de un deseo que marca los límites mezquinos de una geografía terrestre. Para siempre anclados en nuestro cuerpo ¡Ay!, exiliados de la Ciudad de Dios ¡Ay!, arrancados de la vida del Espíritu ¡Ay! ¿No es esto Perlongher lo lamentable? Ese lamento que escucho: ¿lo invento, lo exagero? Veámoslo despacio.

Pero no sin antes aclarar que lo *geográfico* nunca es tan sólo lo geográfico. Cuando eso ocurre, se incurre en folklorismo, y lo geográfico deviene tópico, tema sustituible. Pero lo geográfico, en especial si es un accidente, también puede tener *sentido*, convertirse entonces en lo que se llama un “problema”; y un *problema* Perlongher, es algo intransferible, algo no tan fácil, como lo hacés, de delegar en los expertos: “¿Es ese un problema de los juristas, de los poetas...?” Si el problema es de los juristas, los poetas no tienen problemas. Al menos los poetas de las películas que te gustan, los que se *mueren* cuando Alfonsina se mata, los que *flotan* cuando ella se hunde. Y que cuando salen del cine se suben las medias para no perturbar a un mundo tan ordenado por las jurisdicciones de los oficios.

“Siempre hubo guerras, pero no siempre (he) estado”, aforiza Perlongher. Pero invocar los tiempos anteriores a la creación del Estado moderno, tiene la función actual de hacer pasar un gesto moral por estética, elevar una estética del gesto amoroso a moral, para terminar en la vieja moral del gesto estético. De tantas morisquetas, la cara se llena de tics. Hay un tic de la vanguardia que se llama “transgresión”; si el acento es romántico, el pasado es la causa perdida que me alienta; si el acento es lógico, el pasado es un límite imposible. En los dos casos, el retorno de esos pasados tiene la rara virtud de colocarme a la cabeza del futuro, y la dimensión del héroe es una función de las magnitudes de los obstáculos.

los que su imaginación interpone a su marcha transgresiva. No es pues mera indiferencia, sino argucia impremeditada: parece desentenderse de las fronteras entre los estados, para traducirse en el trabajo diligente de levantar fronteras alrededor de cada estado... del alma esta vez. El cuerpo del poeta se espiritualiza en un universo donde cada discurso tiene indicada su parte.

Perlongher *no* nos dice: "Soy amante cuando me arriesgo, accidentado cuando tropiezo, poeta cuando invento, un niño cuando me aburro o cuando me divierto, un cobarde cuando me traiciono, un soldado cuando obedezco (¡ay que también me pasa!)". Perlongher no lo dice porque él *sabe* qué es un amante, qué es un accidentado. Y sabe entonces qué puede pasarles a cada uno de ellos, qué *debe* ocurrirles, qué ilusiones tocarles.

Sin embargo, alcanza con advertir que me toma como "contraejemplo", para darse cuenta que *también* él —no sé si quiere o no enseñar— tiene un discurso enseñante. Enseñar nada más que "lo que se puede" y nada menos que lo que "no se puede". Como esas torpezas que en el final de la contorsión se disfrazan de saludo, una desenvoltura para con la moral termina siendo una moral de la desenvoltura. ¡Tan juguetón, y tan serio para equivocarse! Pero nunca fue necesario ponerse serio para equivocarse en serio.

Perlongher se protege, podríamos decir que arriesga protegerse, y nos advierte: "Nuestra crítica no será literaria". Pero en "siempre hubo guerras..." hay toda una estética. Cuando digo *lugar*, Perlongher, *tiempo*, estoy diciendo: *particular*. No peculiaridad elevada a rango universal como valor exótico; "particular" nombra las coordenadas mitológicas en las que está anclado mi cuerpo y que pueden arrastrar desde los ecos de una tradición ignorada de mí mismo hasta los fantasmas más singulares que viven en una literatura. Y esto es lo que aplasta o lo que ignora, pero es lo mismo, esa homologación de cualquier cosa como caso de lo general: "Siempre hubo guerras...". ¡Y al fin humanos!

"Hay una gran diferencia —nos dice Goethe— entre el poeta que busca lo particular con miras a lo general y el que ve lo general en lo particular. El primero da nacimiento a la alegoría, donde lo particular vale únicamente como ejemplo de lo general; el segundo nos entrega la naturaleza propia de la poesía: ésta enuncia lo particular sin pensar en lo general, sin apuntar a él". Homologar, y contra tus propias palabras, "el fango de Ganso Verde" con "el barro de Victoria", es aplastar lo mismo contra lo mismo desconociendo todas las diferencias, es apoyar la moralidad de la alegoría en la oposición "limpio/sucio", y es incluir lo "manchado", estremece-

ador escándalo, en los dominios ahora extendidos del Bien. ¿Todas las guerras, la guerra? Pero no toda es vigilia, la de los ojos abiertos. Ni poesía un verso que se quiere despierto.

Hasta aquí, lo que el discurso de Perlongher dice. Sólo que Perlongher agrega lo que cree comprender. Y en esto, Perlongher es ilimitado. Así que abrevio: no entendiste ni jota, Perlongher, de Jinkis, ni del "nosotros". La ironía que marca a un enunciado, Perlongher, divide entre el autor, el firmante, y la enunciación de ese enunciado. Al no leer la ironía, me identificás a un enunciado, imaginás lo que pienso y te mostrás en desacuerdo. Yo me encontraría entonces en la situación de estar de acuerdo con tu desacuerdo. Pero nada de esto. Y precisamente porque, entre otras cosas, el Entredicho del 2 fue escrito contra una modalidad del izquierdismo ideológico que reducía la guerra, como lo hacés vos, a un *recurso* para convertir a los esclavos en soldados. Reducir la guerra a un "recurso" es convertirse en psicólogo del motivo y de la intención. (En cuanto a la freudiana mosca, hay que recordar que Freud se negó a hacer una condena global de la guerra, en plena guerra, diciendo que no eran todas equivalentes).

Cuando se le confía el argumento a la ironía, se extiende esa confianza a la lectura. Es esperable que el lector discrepe, o rechace el modo, o conceda a la ironía un lugar inesperado para aquel que escribe. Pero también es esperable que el lector *lea* la ironía. Dos veces Perlongher la ha dejado pasar inadvertida. Casi otra ironía, pero no diré del Destino que es otra figura. La primera explica —presumo— su simpatía por el Entredicho 1, la segunda, su crítica del Entredicho 2. Su imaginación lo ausenta de esa figura que llamamos "lector": lamentable, pues lectura es el nombre de ese sitio que haría posible hablar entre nosotros.

Puedo ahora, en ese portorriqueño básico que tienta a Perlongher, resumir también mi impresión: Es cierto chico, no hay como "leer de ojito" para meter la pata, y no alcanza la disculpa "rengueamos en este punto" para hacer acabar la Coja, *musa*, como por acá se dice.

La localización entonces, termina en la interrogación que pregunta por la ubicación del lugar. Un "nosotros", dice Perlongher, está encerrado en las fronteras de un patriotismo ilusionado. Perlongher se encuentra más allá. Pero ¿dónde precisamente? Su "pasión brasilera", ¿no localiza esa pasión en "las marcaciones de una Geografía colorinche", en "las torpezas de las territorialidades" según "el mapa de un patriotismo infanto-juvenil acneico"?

Vayamos al grano: la brasilera pasión es una pasión no menos argentina, argentinísima, un

lugar donde el alma delicada del liberalismo *progre* ha encontrado en estos últimos años el clima tibio en el que pueden florecer sus manifestaciones expresivas. Es, también, otra política.

Retengamos por último, esta inocente letrilla gongorina:

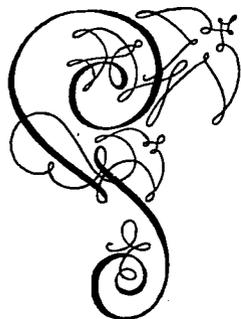
Lo artificioso que admira,  
y lo dulce que consuela,  
no es de aquel violín que vuela  
ni de esotra inquieta lira;  
otro instrumento es quien tira  
de los sentidos mejores.

Buenos Aires, junio de 1983



# Ilusiones de isleño

Ramón Alcalde



SITIO publicó poemas de Néstor Perlongher en sus dos primeros números (más improvisados). Lo hace en éste (menos ingenuo). Lo seguirá haciendo mientras Perlongher lo

quiera, si —como todo lo indica— mantiene su rango de uno de los mejores y significativos poetas argentinos actuales. Le agradece que se haya jugado al criticar nuestro Editorial del N° 2 (“Entredichos”); que lo haya hecho de frente y por escrito; que lo que escribió lo haya enviado para que lo publicáramos en esta mística estafeta. Hay algo más importante: Perlongher —como me lo hizo ver una de mis Aristarcos, Susana Cerdá— quiere *contrastar* su visión de la Guerra con la nuestra: pudo publicar su crítica en otro lugar. Mi respuesta aspira a ser una vuelta de tuerca más sobre una cuestión pendiente y mantener a SITIO como recipiente abierto y lo más osmótico posible. Perlongher me motiva a ejercitarme en una *dialéctica de la inclusión*, para la cual todos mis vicios de formación y mis surtidas psicopatologías me habilitan parcamente.

\*

Perlongher ha sido duro con nosotros. Explota sin compasión todos los rigores que su código le permite. Nos viste de chinas vivaqueras y nos envía en chalupas estultíferas tras nuestros hombres que bogan al combate. O nos fabrica, como la Storni, una casita de cristal, en el fondo del mar. Un acuario inverso, desde el cual veamos flotar los cadáveres de los ahogados del Belgrano o del Sheffield. Tampoco fue honestísimo. Nos asigna *intenciones* que sabe no podemos tener, como la “obsesión por la buena letra”, al servicio de Galtieri, Anaya & Lami Dozo, o sus presentes y fu-

turos representantes en el Estado, dictatorial o democrático. Nos *subvalora* como arrastrados por un “patriotismo infanto-juvenil acneico”; como “ilusos vates legañosos”; como capaces de “darnos vuelta” ¡...! Nos cita, además, de un modo tan descuidado (o mañoso) en el uso de las comillas, que quien no haya leído el “Entredicho” del número 2º puede quedar completamente mal informado. Tanto, que decidí apelar a notas o “postdatas” (la ficción es que nos intercambiábamos cartas) para corregir esas citas sin cortar el hilo de mi ideación.

Para rebatirnos, Perlongher recurre a una elección estilística difícil de caracterizar, pero cuyos instrumentos principales son: 1) una *libre asociación ficta* (porque su carta no es el protocolo de un gabinete de psicología experimental ni de una sesión analítica); 2) cuya *función es disociar y/o encubrir* las relaciones lógicas que articulan los enunciados parciales (porque Perlongher no hace, clínicamente, “ensalada de palabras” ni tampoco “dadá”); 3) organizada sobre el modo del *delirio*, 4) *meliorativamente ideologizado*, que se vuelve más atáctico, y casi descontrolado ya, en los cuatro párrafos finales, aquellos donde parecerían insinuarse *sus propuestas* alternativas, teórico-prácticas.

A esta técnica de Perlongher quiero que mi texto oponga una escritura algo más estructurada, que me dificulte (y dificulte a los lectores) tirar la piedra y esconder la mano o puentear el audífono. No es por caridad. Perlongher no la necesita ni la merece, sino porque cuestiono su *código político, ético y estético*, que es quien le recomienda o prescribe la *forma* que eligió. Pero más que nada porque lo de Malvinas sigue siendo para mí algo demasiado patético como para resbalar hacia lo que —desde mis referencias— no puedo sentir sino como frivolidad. Aun sabiendo que el delirio —el real, y peor aún el ficto— marca un comienzo de desintegración del

sujeto frente a una realidad que le resulta demasiado intolerable o, lo que es más grave aún, un intento de *reconstruirla*. Es decir, de remodelarla imaginariamente, *nominándola* en vez de intentar *modificarla*. Otras literaturas y escrituras, ilusas ellas, lo pretenden. Modificar aquello que lo dado tiene de modificable. No que un meridiano pase por Greenwich, por ejemplo, sino la decisión humana de tomarlo como cero en la medición de las longitudes terrestres. O la presunción de que, si pasa por Londres, debe ser más serio y fidedigno que si pasara por otro lugar. Cambiar lo cambiabile. En primer lugar, homoplásticamente, la (propia) literatura, borde más cercano de lo real.

\*

Además de subvaloraciones y tergiversaciones, la carta contiene dos modalidades de enunciación situadas en un nivel lógico diferente, arduas de entresacar de entre los juegos de palabras, las paradojas, los saltos pindáricos y otras bonitas “subversiones del lenguaje”, donde, lamentablemente, Perlongher no da su *Do* de pecho.

Me refiero a las *enmoralizaciones* a las que sesgadamente nos somete, recompensándonos o puniéndonos *por el grado de realidad y honestidad de nuestras ilusiones*, evaluadas desde su ideología política, un anarquismo estetizante; y a las *teorizaciones* ultracondensadas sobre el sentido del Patriotismo (el término es suyo, no nuestro); la Guerra; el Estado; la Literatura; la Historia. Está última, con la mayúscula ironizante o con la minúscula afectuosa de nuestra común pertenencia a parroquiales vicisitudes literarias. Inmediatas (los dos primeros números de SITIO); cercanas (la década, alboral o inaugural, para Perlongher, del *Fiord*); míticas (la trajinada Alfonsina).

Y aquí percibo el más dolorido de los reproches, por no expresado (*das Ungesagte*), lo “no-dicho” o lo “sin-decir”, (ya que en este número convivimos con Heidegger). *¿Cómo, muchachos? ¿No habíamos quedado en que...? ¿Cómo han cambiado desde que me fui!*

\*

Es verdad. *Cambiamos*. En parte, nos cambiamos; pero, mucho más, *quisimos* cambiar o dejarnos cambiar. Si no lo hacíamos, nos quedábamos solos. Solos de quienes *nos interesan*. De lectores reales o imaginados. Solos, en esa monserga del “exilio interior”, de la “catácumba”, novedosísima argucia, que no define nunca el lugar de la *expulsión* (o del irse a baraja); una especie de jubilación reversible, de la que afloraremos algún

día, “los puños llenos de verdades”, tan rizaditos como Alicia del Pozo de Melaza. Y mucho mejor legitimados por nuestro martirologio que los mersas eyectados hacia los Pontos no tan brumosos de París, Barcelona, Río de Janeiro, *M.I.T.*, México D.F.

Pero tengo que preguntarme hacia dónde exactamente viré o cambié *yo*, si es que lo hice, porque aquí no puedo hablar corporativamente por los demás de SITIO. Hacia asumirme mejor como *vate*, antiironizando a Perlongher. La palabra me parece hermosa. Y reaparece, ella misma o bajo algún visaje sinonímico, cada vez que la literatura no duda de sí misma, usurpa irreverente los vocablos más litúrgicos, birla el podio a pontífices y augures, invade, imperializándolos, los discursos ya vanos o insuficientes de la religión, la ciencia, la filosofía, se tutea con los Grandes de la Tierra (*audi, tu, filia Sion*), los amonesta, los hace y deshace a su gusto, como lo que son, como figmento. La literatura de Isaías, de Hesíodo, de Esquilo, de Horacio, de Dante, de Molière, de Schiller, Víctor Hugo, Zola, Sarmiento, Hernández... Eso quiero. Cosa distinta —y más que dudosa— es que me salga bien, que logre hacerlo en mínima decorosa medida, plumífero de fin de semana, bala perdida temperamental que siempre fui.

Pero Malvinas no me deja otra instancia. ¿Qué haría, si no? ¿Cazaría rimas y antónimos en el *Gradus ad Parnassum*; me documentaría en Charcot o Kraft-Ebbing; me dejaría quemar el pico, trabado por mis alas de albatros; increparía a Amarillis, “sorda cual mármol a mis quejas”; fabricaría con Hugo Savino, María Carranza, Florencia Dassen, *cadavres exquis*?

No sonreid tan pronto, alacranes: no es que propicie ningún retorno emoralizante al “compromiso social y político de la literatura”, no me precipito a la más cercana Mesa de Trabajo. Tampoco quisiera adoctrinar a nadie. Opino, no más, que la literatura en la Argentina (o algunos escritores argentinos a los que les interese) tenemos que aprender o a *reaprender*, a ser *trágicos*, si no queremos terminar en bufonescos. Algo parecido, creo, sintió Raúl Gustavo Aguirre ya en 1979, cuando, en el “Prólogo” a *Malditos los gallos*, de Raschella, escribía: “Importa en este tiempo, en que el lugar de la literatura, y el más sagrado aún de la poesía, está siendo ocupado por los artífices de la distracción, por técnicos del lenguaje, que voces como ésta [del prologo] vuelvan a recordarnos la seriedad y la gravedad de la poesía”.

“Tragedia” tiene muchas acepciones y muchas modalidades. Las de Antígona, Hamlet, Pascal, la apócrifa de Unamuno. Más cercanas en el tiempo (y hago una deliberada paradoja), las de

Faulkner, de Dos Passos, la de Céline. La del "Daisy" de Néstor Perlongher, en este mismo número de SITIO. En este camino de acceso o de recuperación de lo trágico, sin cuya presencia no conozco literatura nacional que haya ascendido al interés y la perduración universales, los escritores argentinos de 1976—1983 tienen una ventaja: la de haber sido sumidos y haber quedado atrapados en la tragicidad transubjetiva de una historia que parece cerrada como destino de deshumanización. El Proceso, Malvinas, y (aunque no quiero ser grajo de mal agüero) todo lo que nos queda por pasar.

\*

(Daniel, marinero conscripto c/63, obtuvo finalmente que lo embarcaran en el General Belgrano. Hasta entonces, era asistente del Capitán de Fragata y paseaba los afghanos de su esposa por la Base. No es un lumpen ni un villero. Vive en una *Tarzán* muy decorosa, sobre un lote propio, o propio de un tío o un compadre que faltó un día. Manotea con la lectoescritura y la *Klassenbewusstsein*, su conciencia de clase, a pesar de que él y sus correntinos progenitores hablan, con ocasionales *añamembúies*, uno de los castellanos más castizos que jamás escuché, incluido el de mi abuela, que era de Santillana del Mar, donde tenía fincas, y hermanas en las Huelgas de Burgos. Vive allí, en un pseudopodio rural del conurbano, desde donde se viajan dos horas para llegar a la fábrica o a la obra, cuando las hay. La Capital, a la que el padre de Daniel, que tiene 45 años y hace 20 que llegó de la chacra tabacalera de Goya, no conoce sino por haberla cruzado una vez, cobra ahí perfiles de Catay o de Tierras del Preste Juan. Los chicos de primer grado, en sus casas, toman la sopa íntegra, se dejan vacunar contra la parálise o se lavan sin chistar los pieses (las niñas las partes pudendas) antes de meterse en la cama, con el compromiso de que, cuando sean grandes y cumplan 15 años, irán a conocer el zológico y la escalera mecánica del subterráneo. Por promesas a la Virgencita, en cambio, la familia camina en una noche los 30 kilómetros a Luján, los tres últimos trechos con garbanzos en los zapatos, y sube de rodillas la escalera del Camarín, menos doña Tarsila, por la artrosis. Dice Daniel que, cuando oyeron el sacudón y la explosión, y empezó a salir fuego de la sala de máquinas, todos corrieron a las balsas. El llegó cuando no quedaban, y tuvo que tirarse al agua, para que lo alzasen. Pero en una de las dos a las que llegó nadando, un oficial, con la 45, no dejaba subir, porque estaba repleta y si subía uno más, se hundían todos al carajo. En la otra iba un flaco santiagueño, que había viajado con

él desde Constitución cuando los incorporaron, y lo alzó. Anochece. Al ratito empezaron a oír los gritos de los que estaban en la otra balsa, que venía suelta porque no la habían podido amarrar a las demás con los cabos que se tiraron. Había nada más que dos o tres tripulantes, que no podían calentar con la irradiación de sus cuerpos la carpa hermética, y tenían mucho frío. "Viera como gritaban. Nosotros no podíamos hacer nada. Después se hizo oscuro del todo. No los veíamos, pero los seguíamos oyendo. A eso de las cuatro, dejamos de sentirlos. Entonces me dormí, aunque se me helaban los pies. Al principio, soñaba todas las noches. Pero el doctor de la Base me dijo que no tenía que pensar más. Ahora no sueño casi nunca".

Daniel volvió indemne al Barrio. En el *Pul* de la estación, los sábados que se corre hasta allá, lo saludan como un Agamenón; la Perla, el rosquete que durante lustros le negó, lo entrega ahora de buen grado. Un cuerpo *taragüí*, que ningún año olvida el vasito de caña con hojas de ruda los 21 de junio (tiene que ser ruda macho), no es fácil de gangrenar, y no necesita que le amputen piernas sin anestias, como hubo que hacer en Puerto Argentino, dos horas antes de la rendición de Menéndez, porque se había acabado.)

\*

Cuerpos supervivientes como el de Daniel son los que me interesan para lectores. Ilusionadamente, siento que para ellos hay que escribir, como hay que hacerlo para los mutilados, los torturados o para esos nietos de mis amigos a los que algún día los abuelos tendrán que contarles que, "Bueno, resulta que un día estábamos mirando la televisión y nos hablaron de la comisaría. Que te pasáramos a retirar del Patronato de la Infancia. —¿Y yo cuántos meses tenía? —A ver, dejame pensar... y tendrías 18 porque..." Y no basta escribir para ellos Solicitadas o Hábeas Corpus. Eso, por supuesto. Pero también habría que escribirles, de alguna manera especial, de lo que la literatura escribe, es decir, de *todo*: de Aquiles, de Clitemnestra, del piadoso Eneas, de Beatriz y de Laura, de las cloacas de París, de la *Walpurgisnacht*, del perro Cipión y del perro Berganza (sin olvidar al compendioso Kater Murr), de las *catlejas* que Swann y Odette hacían juntos después que aquél encontró la primera en el corsage de ésta, y hasta de lo que le aconteció a Sancho la noche de los batanes, o a Estrepsíades cuando vio llegar a las *Nubes*. De la rosa, también, ¿por qué no?. Y de la "gota de agua donde se ve el universo entero". Los sobrevivientes ¿no lo somos todos? *necesitan* que se les hable de esto. No he de ser yo quien los deje

solos con esa *cancelación de sentido del mundo*, esa pérdida de orientación que, argentinos, vivimos y seguimos viviendo. Y no es la misma que la de Eva Gardner, Raskolnikof, Gregorio Samsa.

Para hablarles como necesitan oír y como necesito escribirles, mi mano tiene que apretar la pluma o pulsar la tecla de la *Lettera 22* con un pulso distinto, que todavía no sé cuál es. Me va mucho en descubrirlo, y sé que dejando *territorio* argentino no lo he de encontrar, o por lo menos que el abandonarlo no me lo garantiza ni me lo facilita. A otros posiblemente sí. Eso se sabe *después*. O en el ínterin. De todas maneras, si me fuera, no estaría mirando con el rabillo del ojo hacia atrás. Como Orfeo o la señora Lot.

Y comprendo que a Perlongher, que optó por lo contrario, le resultemos patéticos los de SITIO, con nuestras ilusiones tan gélidas, tan desérticas, con nuestros guardapolvitos blancos cantando "Salviargentina" en Puerto Riberino o tomados de la mano con nuestras noviecitas de Parque Lezica, cambiando Nerudas por Alfonsinas. Perlongher, retrotraído a un *Estado en el que no está*; si no mira mucho a su alrededor, ni se dará cuenta del Escuadrão, de Macunaima, de João das Mortes Matador do Cangaceiro. No necesitará correr como nosotros, iluso, tras *imposibles* ilusiones de "relaciones sociales nuevas". Fuera de su Estado (el de su pertenencia originaria), escribe *como si viviera fuera de todo Estado*. Como los animales y los dioses (diz Aristóteles) como el filósofo (diz Nietzsche). No como Demócoco, que cantaba las hazañas de los aqueos a cambio de un pernil de cerdo bien dorado, chorreante de grasa y de sangre. Tal vez como Epicuro: "Ibí patria, ubi bene" (donde bien me va, ahí está mi patria). No vivió nuestras ilusiones. Tampoco el odio, la humillación, el dolor reales, que vivimos los de SITIO. Manténgase en su ínsula, Perlongher con su ilusión extraterritorial, pero acepte, aunque más no sea como hipótesis, que podamos haber cambiado, y no por mala fe.

\*

La preocupación por la literatura y cómo escribir me ha distanciado demasiado de la política concreta, cuya evaluación es el fulcro semitácito de la evaluación que Perlongher hace de nuestras ilusiones como infantiles —por ser de *realización imposible*— y, consiguientemente, ilegítimas, *inmorales*. La enajenación en que incurrimos no hubiera sido factible, si no nos hubiéramos encontrado incluidos en una *política incorrecta*. En una guerra perdida de antemano, por la desigualdad de fuerzas entre los contendientes; lanzada por un Estado siniestro (el argentino) con-

tra otro Estado (no se aclara si no siniestro o menos siniestro) que, si por él hubiera sido, nunca habría recurrido a la guerra para retener la *undisturbed possession* (la posesión incontrovertida o "pacífica", como dicen los juriconsultos) sobre unas tundras subpolares. Perlongher ni siquiera toma en cuenta que, para que haya guerra, tiene que haber dos bandos, que cualquiera fuera el desatino del gobierno argentino al invadir las islas, el gobierno inglés pudo haberse *abstenido* de la guerra y el estadounidense pudo no haberlo ayudado, política y militarmente. Sin Ascensión, sin satélite, sin espionaje de CIA en Argentina, sin armamento y materiales avanzadísimos, la recuperación inglesa de Malvinas hubiera sido mucho más difícil, y acaso impracticable. En cualquier caso, infinitamente más costosa.

Borges condena las guerras por parcelas territoriales, en última instancia, *cualquier guerra*, pues siempre hay un territorio en juego. Acrata consecuente, "con la tripa del último fraile" —como Riego— "ahorcaría al último rey". Perlongher, *elípticamente*, exceptúa: hay guerras y guerras. Si SITIO se hubiera hecho cargo de *otra guerra* en Argentina, la que alude mediante zanzas, SITIO hubiera estado históricamente en lo cierto y políticamente *en lo recto*. Su opinar sobre Malvinas habría sido menos progobiernos militares del Proceso.

Por ahora, Perlongher, no voy a hablar de esa guerra que usted dice que obliteramos. Pero le propongo un trato. Usted viene a Buenos Aires y explica públicamente las coincidencias que ve entre Prado del Ganso (o Ganso Verde) y Tapiales o Azul. Me comprometo a exponer mi punto de vista en igual número de páginas, para ver si y en qué discrepamos al respecto. Pero con una condición: usted me presta por un tiempo su deptito de São Pablo, por si las Tres Moscas.

\*

Con estas aclaraciones previas, intentaré explicar mis *ilusiones personales*, no la de los otros integrantes de SITIO.

Ante todo, me parece imperdonable que se nos presente como si en algún momento hubiéramos creído que la intención de la Junta fue llevar hasta sus últimas consecuencias el *enfrentamiento contra el imperialismo* estadounidense e inglés y contra sus aliados de la NATO, o que estuviera dispuesta a cumplir en lo interno las *transformaciones políticas y económicas* que ese enfrentamiento, para tener sentido y alguna posibilidad de éxito, requería. Todo el "Entredicho" (aunque con palmaria ineficacia, puesto que un lector como Perlongher pudo leerlo al revés) plantea exactamente lo contrario. Es verdad

que lo hace por la vía preferencial de la lýtote, el sarcasmo, la oblicuidad. Pero también por la *aserción* directa. Decimos abundantemente que la guerra fue puesta en marcha por razones imposibles de conjeturar y que un año después siguen siendo desconocidas; movilizándolo lo peor de los medios de manipulación masiva para engañar a la opinión popular; poniendo de manifiesto la miseria moral más tremenda por parte de personajes clave en su conducción.

Sólo que nos negamos a que *se encubra todavía más el sentido* que para Argentina, Hispanoamérica, el mundo colonial, las clases oprimidas de los mismos países centrales, *cobró la guerra una vez trabada*. Cuestionábamos a Borges y Rossler porque contribuyen a ese encubrimiento a través de la ideología que sustenta sus poemas. Pero ellos, de todas maneras, convivieron con nosotros, aquí, la guerra. Perlongher no estaba en Austria-Hungría, sino a dos horas de avión o 48 de ómnibus de Buenos Aires. Con irreprochable derecho decidió quedarse, mientras en la embajada argentina y en los consulados se anotaban voluntarios brasileños (psicópatas, sin duda; ilusos, ni que hablar, muchos de ellos) para combatir por Argentina contra Gran Bretaña y Estados Unidos. También, si tanto era su desacuerdo, pudo regresar para tratar de *impedir* la guerra. No necesariamente quemándose como bonzo. Hubiera bastado un poema.

Mis personales ilusiones sobre la guerra, en las cuales, sin embargo, sé que no estoy solo, son dos: 1) cualesquiera hayan sido las intenciones, las circunstancias y el modo como se la inició y se la llevó a cabo, la guerra *pudo ganarse y estuvo a punto de ser ganada, pero fue vendida*; 2) esta guerra entre un país dependiente y las dos mayores potencias imperialistas, más sus aliados de la NATO, implicaba forzosamente *la aparición de condiciones sociales nuevas*. Pude creer que esas condiciones serían promovidas, lo más limitada y contradictoriamente que fuera, por quienes estaban conduciendo la guerra. Pero lo creí porque imaginé —sobre todo en las fases iniciales— que la guerra se iniciaba *para no perderla*. Puedo haber sido ingenuo. Pero esto no me parece lo importante. Sí, en cambio, que las nuevas condiciones sociales *están dadas*, y que lo están como consecuencia no querida de la guerra. Que se las desarrolle o se las aborte (o que se las intente abortar) es algo que ya no depende del Triunvirato que decidió la invasión. Depende *de todos los argentinos*. De lo que políticamente hagamos.

Personalmente no soy belicista. Las guerras no me gustan. Pero si mi país se encuentra embarcado en una, prefiero que la gane y no que la pierda. Me consta que más de un argentino —civil,

militar, financista, ejecutivo multinacional, vate o bardo—, en el caso de Malvinas, prefiere y hasta *necesita*, objetiva y subjetivamente, lo contrario. Se lo imponen sus intereses, materiales (y esto, en definitiva, es menos preocupante) o ideológicos, y esto sí que es grave, por lo gratuito y suicida. Creo que esta última actitud es la que se oculta bajo los “pecados originales”, las “invariantes históricas”, los “seres nacionales”, etcétera, en cuya extracción, con obstinación alquímica, está empeñado el *irracionalismo idealista*, de *droite* o de *gauche*. O algunas *avantgardes*.

Aun mal planteada, la guerra pudo ganarse. Por lo que hasta ahora sabemos sobre el desarrollo *real* de las operaciones (no por las versiones de la propaganda argentina y británica), *con sólo que* los torpedos del *San Luis* y los exocet y bombas convencionales que hicieron impacto en las unidades más importantes de la fuerza expedicionaria hubieran estallado, la flota anglo-norteamericana habría tenido que retirarse y renunciar a la recuperación. La otra alternativa que le quedaba, ampliar la escala de la guerra bombardeando el territorio continental sin posibilidad de ocuparlo, le era *política y militarmente imposible*. Todo esto, sin necesidad siquiera de que Argentina recurriera al apoyo de la ex aliada de Gran Bretaña y Estados Unidos en la II Guerra Mundial, es decir, la URSS y sus asociados.

Sobre cómo fue posible el desembarco, la cabecera de playa, la descarga de la inmensa cantidad de materiales que la Flota puso en tierra; sobre la marcha hasta Puerto Argentino y sobre todos los otros detalles de la defensa terrestre, me abstengo de opinar. Esperaremos el “informe”. O nos informaremos por propia cuenta, antes o después.

Lo cierto es que el “león británico” resultó bastante de papel, de gasa, gaseoso. Sus últimos rugidos, o estertores, los había dado por boca de Churchill; por boca de Maggie Thatcher, babea senil o a lo sumo, eructa. No sé si esto es triunfalismo revisionista. Pero es una convicción que se me impone, no a partir de un cómputo de acorazados, fragatas, portaviones “tocados” o “hundidos”, como cuando jugaba a la “Batalla Naval” en la escuela, sino a través de la evaluación de todos los enfrentamientos ocurridos en el mundo colonial desde 1914 hasta la fecha. Menos David fueron, sucesivamente, Cuba, Argelia, Vietnam, Irán, Nicaragua, etcétera, y más Goliath era Estados Unidos, nuestro ex *Big Brother* de la OEA y el TIAR. Porque lo comprendió así, interviene política, económica, militarmente en la guerra al lado del Coloso democrático, desafiado por un pueblo de pigmeos des-

concertantes, que tres días antes enfrentaban al fascismo con una huelga general y ahora se dejan llevar entusiasmados a una degollina...

Hay más. Perdida la guerra, tenemos que elegir *si la damos o no por perdida* definitivamente. Y en cualquiera de los dos casos qué tenemos que hacer. Alsogaray, Mucich y todos los “recomponedores de relaciones”, locales o extranjeros, presentes y futuros, elocuentes, sibilinos o susurradores, *quieren* que demos el asunto por terminado, que *olvidemos* el desvarío. Porque las guerras sólo terminan de perderse cuando *los vencidos* lo eligen así. O cuando la victoria inicial va seguida del exterminio, el genocidio, el arrasamiento del territorio. Como los muchos que Gran Bretaña y cualquier potencia colonial tiene en su haber. Esta vez no nos sucedió, ni podía sucedernos, porque a Gran Bretaña *no le hubiera convenido*. ¿Cómo matar la gallina de los huevos de oro que ha sido siempre, para ella y sus testaferreros o socios locales, la Argentina?

¿Usted está proponiendo una nueva aventura bélica? No exactamente. Lo que propongo es *retomar el enfrentamiento emprendido*, para que se vuelva eficaz. Algo en la línea de Lisandro de la Torre, de Scalabrini Ortiz, de FORJA. Pero actualizado. Que utilice la lucidez de conciencia surgida por la guerra en todos los sectores de la población. Hasta en la literatura. No exclusiva ni primordialmente en los campos de batalla. Que no descarto tampoco en nombre de ningún principio. El lujo del pacifismo humanista, abstracto, me lo podrá permitir cuando *mi país se haya liberado*, lo hayamos liberado.

Tampoco exclusivamente en los “Foros Internacionales”. Si lo ignorábamos, hemos aprendido suficientemente qué podemos esperar de esos antros. Con mucho menos esfuerzo para nosotros y más segura efectividad. Por ejemplo, expropiando, para empezar, sin indemnización, o con alguna indemnización simbólica o razonable —a nuestro juicio, por supuesto—, la estancia El Cóndor de su Majestad la Reina, sita en Cabo Vírgenes, (Provincia de Santa Cruz), con 60 kilómetros de costa, sobre el Atlántico y el Pacífico, y frontera interna con Argentina y Chile a 600 kilómetros de Malvinas. Por supuesto, negando lisa y llanamente la deuda con los bancos ingleses, o decretando una moratoria *sine die*, hasta que nos convenga pagar lo que *realmente* debemos. Ejemplifico, solamente. Cuando llegue, que llegará, la hora de la Verdad de la explotación británica de la Argentina, desde la Colonia hasta nuestros días, más de un Vate se sorprenderá de lo mal que leyó su Shakespeare.

Como ahora voy a coincidir —muy tangencialmente por cierto— con el discurso de Perlongher, el cual, a su vez es *una modalidad del discurso del exilio* y con el antimilitarismo del 95 por ciento de la adorable clase media a la cual, con menos marginalidad de la que quisiera, pertenezco (las clases populares, terminemos de aprenderlo, antimilitaristas en abstracto no lo son); tiemblo. Tengo, inevitablemente, que hablar de *nuevas relaciones sociales* en la Argentina, y no podré evitar algunas categorías políticas, como *nación* y *patria*, que han servido tanto para un barrido como para un fregado, pero que me parecen insustituibles. Algo me tranquiliza recordar que el Filósofo de Tréveris, hablando en 1847 sobre fantasmas que recorrían Europa, decía: “Los trabajadores no tienen patria. Mal se les puede quitar lo que no tienen. No obstante, siendo la mira inmediata del proletariado la conquista del poder político, su exaltación a clase nacional, a Nación, es evidente que también en él reside un sentido nacional, aunque ese sentido no coincida, ni mucho menos, con el de la burguesía”. Al citar así, me siento un poco *demodé*, lo confieso, aunque intuyo que el año próximo lo seré un poco menos. De todas maneras prefiero quedar fuera de moda, y no obsoleto, como a mi entender ha quedado *todo discurso de exilio* que no se haga cargo de la *novedad* introducida por Malvinas en las relaciones sociales internas e internacionales. Aunque sea difícil percibirlo desde los recaladeros prestigiosos de la Diáspora. Y más difícil desde el “exilio” o la expatriación “internas”.

(Hay una variante del discurso exiliar 1976-1983 que merecería ser analizada con detención. Me refiero a los *reportajes a exiliados*. Algunos de nuestros Medios han logrado hacer de ellos casi un género literario, de tanto rigor estructural y pureza de estilo como un Apólogo o una Canción de Amigo o un Rigodón. De la misma monotonía, por cierto El Reportaje se presenta bajo dos formas: 1) Lúcido Reporteado-Actualmente-Residente-En + Interrogante, por lo general con propensiones literarias; 2) Lúcido Reporteado-de-Paso-por-Buenos Aires (por razones particulares o, por ejemplo, para *première* de película o presentación en feria de su nuevo libro, édito en Cataluña) + Interrogante, igualmente propenso que *ut-supra*. En ambos casos, con mayor o menor frivolidad, se pregunta, se contesta, sobre casi todo lo humano y lo divino. La dictadura, la censura, el monetarismo, los desapareci-

dos, las torturas, las penurias de la ausencia, el trémulo apetito del retorno, la tenaz memoria de la infancia, el barrio, ese Buenos Aires que tiene un no sé qué, ¿viste? Lo que Interrogante e Interrogado se cuidarán como de la enuresis de mencionar es la Guerra de Malvinas.

Me he preguntado por qué. Entiendo o creo entender lo que le pasa al exiliado: se fue de la Argentina premalvinas y a ésa quiere retornar. Esa la conoce bien, su certeza opinativa lo demuestra. La otra, la posmalvinas, ni él, ni el interrogante, ni los sumisos lectores, ni nadie, la conocen, ni pueden conocerla, porque todavía no es, no está constituida, como lo estaba la preexiliar o la coexistente con el exilio, por lo menos bajo la congelación con que el exiliado que define su exilio como político necesita imaginarla. Una Argentina de *imposible permanencia en ella*. Imposibilidad política, por supuesto, donde no hay tarea política posible salvo (¿por qué no?) morir. Y la Argentina posmalvinas parece haber perdido esa condición. Quizás no del todo ni para todas las personas, pero sí *para casi todos los discursos*. De ahí ese singular fenómeno, inconcebible en la España de Franco, para no retroceder demasiado en el tiempo, o en la Argentina de Rosas, de la *presencia del ausente* a través de aquello que sería la causa misma de su no querida (?) ausencia, su *palabra*. Y no una *Iskra* clandestina introducida por los pasos de frontera por barbudos militantes disfrazados de buhoneros o de Hermanitas de los Pobres, sino en tiradas dominicales de supersuplementos. ¿Puede evitarse el duro término de "complicidad"? Me cuesta imaginar cómo. Y me interesa menos el Interrogado que el Interrogante, porque con éste convivo. Este tiene el poder, y lo puede utilizar conmigo. Aunque sea el triste poder de una pluma alquilada. No para ganarse el arduo pan en "Policiales" o en "Deportes", "La mujer y el hogar", sino para fabricar ideología, o para ponerla al día, no preguntando, por ejemplo: "¿Qué hiciste allá con Malvinas?")

\*

La derrota específicamente militar, *tecnocrática*, latente en el solo hecho de decidir la invasión sobre el modelo de las Operaciones Comando, con un sigilo que fue riguroso sólo para la totalidad de la población civil y la *inmensa mayoría de los cuadros* de las tres armas, pero no para los servicios de inteligencia de EE.UU. e Inglaterra es, efectivamente, inseparable de la estructura actual de nuestras fuerzas armadas y de la *ideología* que se ha ido imponiendo en ellas desde el fin de la II Guerra Mundial, concretamente, de la subordinación a los proyectos e intereses

nacionales de EE.UU. De la misma ideología dependen, en última instancia, la dictadura impuesta en 1976, los métodos empleados para contrarrestar a las organizaciones insurreccionales armadas (secuestro, tortura, ajusticiamiento, confinamiento clandestino, etcétera), la política económica iniciada por Martínez de Hoz y continuada casi sin modificaciones hasta la fecha, los intentos de traspaso condicionado del gobierno, la perduración de los grupos paramilitares, los negociados, la censura, la política cultural y educacional.

Otras fuerzas armadas, o las nuestras, en otra etapa histórica, aun adueñadas del Estado, o no hubieran decidido la invasión, o la hubieran ligado con una *causa nacional* mediante la cual pudieran contar con el *consenso previo* de la mayor cantidad de sectores sociales internos, ya que nunca, y menos en un país dependiente, es posible contar con la unanimidad. Ese consenso no sólo es necesario para lograr la movilización eficaz de los efectivos militares, asegurar la logística y sostener la guerra un tiempo prolongado, sino para que los propios combatientes profesionales, los cuadros de oficiales y suboficiales, se sientan *legitimados* subjetivamente para ir a morir y hacer morir.

Esa causa nacional, en principio, *pudo articularse legítimamente* en torno de las Islas, mal que le pese a Borges y a Perlongher. Siempre, claro está, que no se la hiciera girar en torno de un mito histórico, que no se la redujera a la recuperación de un territorio más que marginal, aunque geopolíticamente clave, sino que se la incluyera en el *rescate pleno* y *conquista* de la soberanía política y económica.

Pero esto implicaba — ¡nada menos! — crear la conciencia de que en el siglo XX *colonialismo* significa *imperialismo*; que el imperialismo inglés y estadounidense, sobre todo, es nuestro *enemigo estructural* y permanente, en la medida en que sus intereses nacionales y los de las clases que en ellos ocupan el Estado son *necesariamente* opuestos a los nuestros, en todas y cada una de las dimensiones de nuestra vida social y nacional. Obviamente, esta prédica, esta creación de conciencia generalizada, no podía estar a cargo de Galtieri, Costa Méndez, Alemann.

Y esto me lleva otra vez a mi ilusión de relaciones sociales nuevas. El enfrentamiento eficaz con el imperialismo, en la medida en que requiere comenzar por el *enfrentamiento interno* con los representantes y beneficiarios locales de la sumisión, supone necesariamente la participación decidida de todos los sectores populares (clase obrera, capas de la clase media, burguesía con intereses relativamente autónomos), y esta participación sólo puede pedirse con sentido si

a cada uno de estos sectores se le ofrece una situación económica y social mejor de la que poseen. Desde la Cruzada de los Niños, a ningún pueblo se lo puede movilizar para una guerra sin asegurarle alguna ventaja. Por eso Gran Bretaña, que lo sabe, no emplea conscriptos sino mercenarios o gurjas. A los conciudadanos *punk* los mantienen para atraer turismo japonés. Si no, ya estarían convertidos en abono nitrogenado. "La Argentina después de la guerra no puede volver a ser la de antes", decía Lami Dozo, profético.

La democratización precaria y condicionada, incierta, que estamos viviendo; la creciente integración (reversible, por supuesto, en cualquier momento) en los No Alienados; la revisión profunda que se está produciendo sordamente en el seno de las fuerzas armadas; el peso de una tarea nacional no resuelta (recuperar las Malvinas), son todos efectos de la guerra y expresiones incipientes de relaciones sociales nuevas, ya constituidas, cuyo desarrollo nos implica a todos los argentinos.

Presentes o ausentes del territorio, estamos incluidos en una nueva estructura de problemas o en una nueva fase dinámica de la estructura consolidada alrededor de 1880. Dentro de esta estructura reformulada, la Literatura tiene que moverse. O para no hacer metonimias, los que en ella de alguna manera, de muy distintas maneras, estamos. Su curso, por supuesto, no es determinable, ni mucho menos exigible, desde ninguna estética. Cada cuál elegirá —tiene que reelegir— para quién, en dónde, cómo, sobre qué escribe. Cuidándonos todos, pienso yo, de no girar en el vacío. De no encontrarnos otra vez frente a la "sorpresa" que a algunos los llevó a la expatriación, exiliar o no, a los otros a la permanencia impotente frente a una guerra terminada casi antes de empezar, de la cual la literatura, convidado de piedra, sólo puede hacerse cargo posthumamente. *Sero uenientibus, ossa*, "para los que llegan tarde, los huesos".

Buenos Aires, 1º de septiembre de 1983

Posdata

**Párrafo 3.** El "Entredicho" de SITIO, Nº 2 dice: "La guerra —imaginábamos— forzosamente nos dejaría en *relaciones sociales nuevas* (por momentos las suponíamos fundantes, inaugurales), y nos preguntábamos qué función dentro de ellas nos tocaría cumplir". Perlongher reemplaza dentro del paréntesis "fundantes" por "triumfantes", simpática paronomasia irónica, pero lo hace dentro de comillas de transcripción textual. No, Perlongher: el carácter de "fundantes" para nosotros no supone el de "triumfantes". ¿Para usted sí?

**Párrafo 5:** Lo que decimos que "fue espectador neutral en todas las guerras que durante este siglo alteraron sustancialmente la estructura material y cultural de la humanidad" es el *país*, la Argentina, no el Estado, como intenta hacernos decir. No nos referimos a guerras ni limpias ni sucias, entre naciones o entre metrópolis y sus colonias, guerras entre estados o guerras civiles. Las englobamos a todas. ¿Por qué a usted le parecerá que *nosotros* hablamos sólo de Estados y de guerras según el *De iure pacis et belli* o la convención de Ginebra? ¿Somos tan oscuros o sibilinos? ¿O usted no puede imaginar algo distinto?

**Párrafo 7.** ¡Perlongher! ¡Perlongher! ¿Por qué un golpe tan bajo, de *savate, di furca, de capoeira*? ¿Me va a decir que la alusión a la "democracia, fuerte y ordenada... que todos nos propusimos en 1976" puede entenderse de otra manera que como sarcasmo?

**Párrafo 8.** Gracias por la rememoración de *Psicología de las masas*. Se lee en Introducción a la Psicología, en primero de la facultad. Habla sí, de la "libidinosidad de los vínculos militares", pero entre los miembros del mismo ejército, no entre enemigos. Si el poema analizado *conyuga*, es en el nivel de la metáfora, lo cual es mucho más terrible. Relea bien.



# El exilado

J.R. Wilcock

Así vagaba Ovidio entre el follaje  
grisáceo de su exilio palatino,  
así pudo soñar el mar latino  
en un país muy pálido y salvaje.

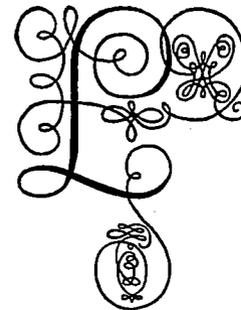
Así también, flotando en el paisaje  
silencioso y extático, imagino  
bajo un cielo muy blanco mi destino  
indefinido y lento como un viaje.

Como si en calma fuera hacia la muerte,  
hacia un lugar igual, celeste y lleno  
de palmas y murciélagos, sereno,

donde tras de un cristal pudiera verte,  
y murmurar tu nombre con la frente  
apoyada en el vidrio, eternamente.

# Del destierro al exilio: versiones e inversiones

Luis Gusman



a *Explicación* con que Mármol inicia esta edición de *Amalia*<sup>1</sup> logra introducirnos "históricamente" en el sitio del exilio. Bajo el verosímil de novela histórica, el autor ensaya

de entrada una *explicación* a la que hay que reconocerle la dignidad de situarse en una posición desde la que pretende describir nada menos que los avatares de una época. Y lo ensaya poniendo en juego lo que denomina: una ficción calculada. La palabra que no es inocente, no es sin embargo caprichosa ya que nombra un *lugar* en que por un movimiento de ida y vuelta, real o virtual, toma cuerpo cuando se trata del exilio. Y ese cálculo no oculta su destino pedagógico: que las generaciones futuras tomen ese libro como testigo, como memoria. Este efecto está anticipado, es más, tiene una fecha y un lugar: Montevideo. Mayo 1851.

Si marco el tópico en que se conjugan el lugar y la fecha es porque otros de los libros de que voy a ocuparme: *Libro de navíos y borrascas*<sup>2</sup> y *El vuelo del tigre*<sup>3</sup> utilizan el mismo procedimiento: La Rioja (Argentina) 1975, Madrid 1980, el último; y Madrid 4 de octubre del 81-13 de enero del 82, el primero. Sólo que en estos dos libros, la fecha aparece al final. El tópico -lugar y fecha- ubicado al principio o al final tiene efectos sobre la narración. Y trataré de

<sup>1</sup> Mármol, José. *Amalia*. Prólogo y notas de Adolfo Mitre. Clásicos Argentinos. Buenos Aires, Editorial Estrada, 1944.

<sup>2</sup> Moyano, Daniel. *Libro de navíos y borrascas*. Buenos Aires, Legasa, 1983.

<sup>3</sup> Moyano Daniel. *El vuelo del tigre*. Madrid-Buenos Aires-México, Ed. Legasa, 1981.

dar cuenta del procedimiento por el cual se produce esta inversión.

Pero no nos precipitemos. Volvamos a *Amalia* que aparece como el lugar fundante en que pretende situarse esta argumentación porque será el punto de partida para situar las versiones producidas desde adentro y desde afuera, por escritores argentinos y extranjeros. Y el que busque la analogía fácil, la comparación certera, puede hacerse su *malasangre* porque de nada de eso se trata.

Esta ficción calculada (la "Explicación") ubica lo que va a leerse a continuación en un registro de lectura determinado. Este efecto de distanciamiento que se impone Mármol en relación a la actualidad libera a *Amalia* de convertirse en esclava del referente en tanto no se trata de un personaje que, enmascarado en una instancia literaria, pretende hacer pasar los acontecimientos de su tiempo por las desdichas de su propia subjetividad.

Que se pueda leer más allá de las circunstancias históricas en que se produjo, no implica desconocerlas. Es más, Mármol aporta documentos, tal lo que sucede con las clasificaciones de 1835<sup>4</sup>. Tales tablas se refieren a una discriminación exhaustiva y por profesión de los enemigos

<sup>4</sup> Nota de Mármol: "Entre los curiosos documentos inéditos que poseemos hoy de tiempos de la dictadura, se hallan las famosas clasificaciones de que tanto se ha hablado, y que comprenden nueve mil cuatrocientos cuarenta y dos individuos: comenzadas en 1835 y concluidas parece en 1844.

Cuando escribimos la *Amalia* en el destierro, nos referimos a ellas; pero como se comprende no poseíamos entonces los documentos. Hoy, que están en nuestro poder, insertamos en el texto de la obra que se conserva inédita una pequeñísima parte de ellos para que se vean el orden y prolijidad de esas tablas. Buenos Aires, 1855". Mármol, J. *Op. cit.*, pág. 254, T. 11.

de Rosas. Mediante las pruebas se trata de convencer y emocionar. La novela induce. Para ello acude al *exemplum* que desde Aristóteles está situado en lo paradigmático y dividido en *real* y *ficticio* correspondiendo el ejemplo histórico al primero y la fábula y la parábola al segundo.

Se pueden encontrar en la novela fragmentos perfectamente separables que funcionan a manera de relatos hagiográficos, retratos históricos que interrumpen la narración y sólo después la historia prosigue. No entran en este repertorio las contextualizaciones históricas y políticas que el autor intercala pretendiendo, en un doble juego, situar la narración en determinado momento, y por lo tanto también situar al lector.

En Mármol se trata de captar. Mediante la claridad de la narración intenta despertar la curiosidad del lector, obtener su favor hacia uno de los lados de las posiciones en juego. No por ello abandona el segundo procedimiento, el ficticio, el de pequeñas parábolas donde desarrolla el uso de ciertas alegorías, pero constituyendo un híbrido tal en que lo histórico siempre viene a interrumpir. Quizá uno de los capítulos más ejemplares a este respecto sea *Primavera de Sangre*.

Pero las continuas referencias a la literatura o a la historia europea aparecen funcionando como criterio de autoridad más que como un procedimiento alegórico. Este se encuentra más bien, según una retórica romántica, en ciertas alegorías puntuadas sobre la naturaleza.

En *Amalia* la función de las citas es un elemento más para aquello que se quiere demostrar. Mármol introduce su *Explicación* como una de las maneras del *exordio*, aquella en que el individuo no está seguro de que su causa se identifique con la opinión autorizada; por lo tanto, es necesario persuadir, dejar memoria. Es por eso que en esa *especie de epílogo* es fundamental el papel de testimonio que adquieren los personajes que sobreviven al drama. Se trata de retomar, enumerar y repetir las cosas sucedidas. Aquí aparece la diferencia definitiva con el libro de Moyano. En éste el epílogo está fechado, pero porque se parte de una premisa fundamental en que el exordio implícito tácito es que la causa se identifica con la opinión autorizada: se trata de una causa normal. Aquí es el autor el que está en juego, como en una confesión, necesita demostrar su inocencia o su culpa. El lector ha variado, también la intención. Por eso el epílogo se podría ubicar no en las cosas sucedidas sino en los sentimientos, como conclusión poética llorosa, el gran teatro, la gran escena.

La *captatio benevolentiae*<sup>5</sup>, ese intento de se-

ducción, con que comienza el libro de Moyano, lo hace concluir en el epílogo a la manera de esas escenas de las obras del teatro español en que el autor terminaba expresándose modestamente ante el público pidiendo "perdón por las muchas faltas".

Se pueden fijar dos posiciones: un autor que toma partido y quiere describir política e históricamente los hechos, y no es que el narrador queda borrado por el procedimiento, aun en el caso de *Amalia*, se podría leer claramente su desdoblamiento en E. Belgrano y Daniel Bello. Otra posición en que supuestamente el autor no interviene directamente dejando a la narración, pero no se trata aquí de que el narrador quede borrado por los acontecimientos históricos, sino que lo que se borra es su lugar en ellos. A este respecto la posición del narrador en las novelas de Moyano es clara: de una fecha a la otra se puede pasar de la alegoría a la purificación.

Pero desenterrar *Amalia*, para encontrar en "los orígenes" las causas de nuestras desdichas sería un recurso desesperado. No se trata de las analogías sino de las diferencias. No son los románticos nuestros clásicos, nuestro cielo platónico a partir del cual nos convertiremos en vanas sombras. No hay ya lugar para las reminiscencias sino que se trata de puntuar ciertas intervenciones que se producen entre distintas versiones de un proceso histórico determinado. Sin otorgarle la suspicacia de una jerarquía pero al menos describiendo los efectos de esos movimientos enumeraré de este modo para después desarrollarlos puntualmente: A) La época rosista. *Amalia*; B) *Montevideo o la Nueva Troya* de Alejandro Dumas<sup>6</sup>; C) *La Mas-Horca* y *Rosas* de Gustave Aimard<sup>7</sup>; D) Lo que ha venido a denominarse como *el proceso* que comienza en 1976 y que dejó al pesimismo u optimismo del lector fechar su término con su propia utopía, con *Proteo* de Morris West<sup>8</sup> y *El vuelo del tigre* y *Libro de navíos y borrascas*. Se tratará de demostrar lo que de común articulan estas versiones en tanto distintos procedimientos literarios que no dejan de tener efectos absolutamente políticos.

Por supuesto que el tópico de la *versión* (late-

6 Dumas, A. *Montevideo o la Nueva Troya*. Buenos Aires, Compañía Fabril Financiera, Los libros del Mirasol, 1961.

7 Aimard, G. *La Mas-Horca*. Versión española de Luis Calvo. Barcelona, Biblioteca del Plus Ultra, 1871.

Aimard, G. *Rosas*. Versión española de Luis Calvo. Barcelona, Biblioteca del Plus Ultra, 1871.

8 West, Morris. *Proteu. Um romance de denúncia*. Brasil, 1979.

ralmente en lo que hace al *viaje* de ida y de vuelta) no es nuevo en la literatura argentina, ya Viñas supo deslumbrarnos con sus observaciones en que su lectura supera siempre la mecánica de su método.

Comencemos por *Amalia*. Se podría decir que la novela presenta dos posiciones políticas en relación al destierro que se oponen y se complementan. La de Eduardo Belgrano y la de Daniel Bello. El capítulo *Daniel Bello* lo resume largamente. Bello propone fundar la *asociación* y combatir contra Rosas desde adentro. Belgrano propone la emigración criticando la individualidad y "un espíritu de raza que viene a completar la obra de nuestra desorganización moral"<sup>9</sup> estableciendo como en distintas partes del libro relaciones en que la imagen histórica encuentra su correspondencia formal con hechos de otras disciplinas. Todas las metáforas del Estado —cuerpo social— como cuerpo enfermo, en descomposición, se repiten a lo largo del relato.

También ambos personajes aparecen situados de manera definitiva en el interior de la novela y en relación a la situación del país. No es una novela de caracteres sino que se oponen retóricas, estilos, ideas que los personajes encarnan<sup>10</sup>.

La acción transcurre en Buenos Aires, salvo el viaje a Montevideo, y la alusión al destierro está siempre presente produciendo efectos sobre la trama de la novela. Situemos entonces las referencias a Europa: históricas, literarias, políticas y sociológicas.

Las *referencias históricas*: la relación explícita a la época del terror y a la Revolución Francesa que se articula en el eje histórico—político<sup>11</sup>; la relación a España donde reaparece esa "historia natural de los espíritus", citas explícitas extraídas de sucesos históricos como la noche de San Bartolomé referida a la matanza de los hugono-

9 "...Sólo hay en la clase baja una excepción y son los mulatos; los negros están ensoberbecidos, los blancos prostituidos, pero los mulatos, por esa propensión que hay en cada raza mezclada a elevarse y dignificarse, son casi todos enemigos de Rosas, porque saben que los unitarios son la gente ilustrada y culta, a la que siempre toman ellos por modelo." Mármol, J. *Op. cit.* p. 35, T.1.

10 "... cada hombre de la generación a que pertenecemos y que ha sido educado en la Universidad de Buenos Aires es un compromiso vivo, palpitante, elocuente, del doctor Alcorta." Mármol, J. *Op. cit.* p. 35, T. 1.

11 "En la época a que nos referimos además, la salud del ánimo empezaba a ser quebrantada por el terror: por esa enfermedad terrible del espíritu conocida y estudiada por la Inglaterra y por la Francia mucho tiempo antes que la conociéramos en la América... a quienes los partidarios de Cromwell habrían mirado con repugnancia y los amigos de Marat con horror." Mármol, J. *Op. cit.* p. 9. T. 1.

tes o esa tarde de la Pascua de Resurrección cuando los sicilianos se lanzaron al degüello de más de dos mil franceses.

La barbarie se busca en la civilización europea: hechos similares para justificar y ejemplificar la situación moral del pueblo de Buenos Aires en el momento en que comienza la historia<sup>12</sup>. Por eso la referencia no es alegórica sino literal.

Las *referencias literarias* aparecen fundamentalmente a través de descripciones. Hasta el punto de que cierta retórica "romántica" acompaña al objeto en su descripción: "En una mesa de mármol negro una pequeña lámpara de alabastro a cuya luz la joven leía las meditaciones de Lamartine". También aquí se oponen dos estéticas dejando librado a lo espectacular del contraste lo efectivo del ejemplo. Mercedes Rosas —hermana de Rosas y escritora bajo el seudónimo anagramatizado de M. Sasor— aparece en la novela recitando poemas chabacanos que la ubican en la dimensión del ridículo. Por otra parte, las referencias a los románticos, como Víctor Hugo por ejemplo, tienen sobre todo un valor político estético. No tan marcados por ese signo se encuentran Lord Byron o Lamartine.

Los efectos que se pretenden analizar en este apresurado esquema —mucho se ha escrito sobre Mármol, mucho más es lo que se podría escribir— es el lugar que ocupa el libro respecto a estas referencias. Sostengo que ellas funcionan literalmente para autorizarse, como modelo histórico político, y el procedimiento alegórico no es lo fundamental, cumple más bien una función poética que política, aún en el capítulo más marcado que es *Primavera de Sangre*. Porque aunque Mármol nombre el procedimiento como alegoría, en realidad en *Amalia*, América funciona más como símbolo. Es decir, aparece desplazado el lugar de la referencia: se toma América como el lugar material para hacer operar la figura, lo que implicaría el procedimiento del símbolo más que el de la alegoría. En *Amalia*, América es como un sueño soñado por un Dios platónico<sup>13</sup>.

12 "En el cataclismo en que habían caído, arrojados por la mano de Rosas todos los principios de la constitución moral, social y política del cuerpo argentino... perdido el equilibrio de las clases, rotos los diques en fin al desborde de los malos instintos de una multitud sin creencias, educada por aquel fanatismo español que abría los ojos del cuerpo a la superstición." Mármol, J. *Op. cit.* p. 116. T. 11.

13 "Pasar del siglo XVI de la España a los primeros días del siglo XIX de la Francia, era más bien un sueño de poetas pastoriles que una concepción de hombres de Estado... Rosas ese Mesías de sangre que esperaba la plebe argentina, hija de la superstición española..." Mármol, J. *Op. cit.* p. 97. T.1.

13 "El porvenir de la América está escrito en la obra de

En *Montevideo o la Nueva Troya* este lugar se hará más claro: Montevideo, la Nueva Troya como símbolo, con un sentido absolutamente político.

No se puede dejar de anotar aquí la crítica que el narrador hace del opúsculo de Dumas. Siendo su posición filosófica y política antiespañola, habiendo ya citado los adjetivos empleados para referirse a España (fanática, supersticiosa, inquisidora) Mármol no puede entender que las tradiciones paternas pudieran ser el nexo con la civilización europea<sup>14</sup>.

**Referencias políticas.** Se pueden denominar históricas a aquellas que responden a una lógica de los acontecimientos que van sucediendo y de los efectos reales y específicos sobre los personajes, incluyendo los desterrados, que estos acontecimientos tienen sobre la actividad política que practican en Buenos Aires y Montevideo. El propio Mármol se refiere a ella incluyendo a veces notas a pie de página especialmente los capítulos *Montevideo* y *Conferencias*, donde dialoga Daniel Bello con Florencio Varela y Julián Agüero. El capítulo *El gobernador delegado* marca la posición del narrador respecto a la política seguida por los desterrados en Montevideo en relación a la política impulsada por Francia. Introduciendo un punto de vista crítico argumentado especialmente en que la fascinación por Francia y el odio hacia Rosas provocaron ciertos actos políticos que sin esta premisa serían inentendibles.

Una posición filosófica que se apoya fundamentalmente en valores morales, cuyo paradigma podría resumirse en: religión, virtud, ilustración. Apareciendo un polo simétrico invertido donde lo positivizado de un lado aparece negativizado en el otro, articulado sobre el eje: civilización, barbarie.

**Referencias sociológicas.** El libro se desarro-

14 " 'Quedarse fijo en su abuelo y bisabuelo', para esa solidaridad de tradiciones paternas darse la mano con la civilización europea, como acaba de pretenderlo no sé qué mal conocedor de la historia europea que ha escrito no sé con qué título de *Nueva Troya*, era cuanto se necesitaba para ser más de lo que fueron el abuelo y el bisabuelo en tiempos de Carlos III y de su antecesor". Mármol, J. *Op. cit.* p. 146/7. T. II.

Dios mismo: es una magnífica y espléndida alegoría en que ha revelado los destinos del nuevo mundo el gran poeta de la creación universal. Estos ríos inmensos como el mar que se cruzan como arterias del cuerpo gigantesco de América y refrescan por todas partes sus entrañas abrasadas por el fuego de sus metales... Sí, todos esos magníficos espectáculos son palabras elocuentes del lenguaje figurado de Dios, con el que revela el porvenir de estas regiones." Mármol, J. *Op. cit.* p. 33. T. 11. La cita de *Amalia* es explícita al respecto de la diferencia entre símbolo y alegoría.

lla como una especie de manual antropológico sobre las costumbres de la época. Aquí es pertinente la metáfora de una máquina rosista puesta en movimiento. Metáfora que en la metonimia de la guillotina se transforma en la imagen del terror. Se establece así una dicotomía entre el lenguaje de los instintos y de la naturaleza, representado por el gaucho opuesto a un lenguaje culto. La corrupción amenaza el cuerpo social por entero y la máquina rosista llega hasta su estamento más profundo cuando se convierte en una máquina discursiva que corrompe el lenguaje. Dos retóricas, una federal y otra unitaria aparecen en escena ejemplificadas a través de las polémicas en los diarios, entre *La Gaceta Mercantil* de Bs. As. y *El comercio del Plata en Montevideo*<sup>15</sup>.

#### LA NUEVA TROYA: SIMBOLO Y ANTITESIS

El libro de Alejandro Dumas, *Montevideo o la Nueva Troya* responde a otra operación retórica: la antítesis. El autor desarrolla su argumentación estableciendo un paralelo entre el gaucho de la provincia de Buenos Aires, cargado de todos los pecados, opuesto al hombre de campaña de Montevideo, adornado de todas las seducciones<sup>16</sup>.

Este estilo de oposición alcanza a otras categorías, por ejemplo, a las bellezas de la época. Agustina Rosas o Pepa Lavalle se oponen a Matilde Stewart o Clementina G. Battle. J. Duprey lo sintetiza en esta oposición: "Así entre los dos países, rivalidad de valor y elegancia en cuanto a los hombres; rivalidad de belleza, gracia y apostura en cuanto a las mujeres."

También funciona aquí, como en los casos anteriores, un aparato citacional basado en el prestigio de la historia antigua: "Rosas partió de Buenos Aires decidido a volver como Sila regresó a Roma, la espada en una mano y la antorcha en la otra." El texto se dispone recurriendo fundamentalmente a la descripción apoyada sobre el

15 *Amalia*, tomo II, pág. 80. "A la profanación del templo seguía la profanación del buen gusto de las conveniencias de la manera del lenguaje... La oratoria de la época tenía su vigor, su brillo, su sello federal, en la abundancia de los adjetivos más extravagantes, más cínicos, más bárbaros. El enemigo debía ser inhumano, sucio, asqueroso, chanchito, mulato, vendido, asesino, traidor, salvaje." Esto por supuesto crea una retórica simétrica invertida cuyas principales figuras se ejemplifican en la mazorca o en Rosas: "Mesías de sangre", "sanguinaria", etc.

16 Duprey, Jacques. *Alejandro Dumas, Rosas y Montevideo*. Buenos Aires, 1942.

retrato y la prosopopeya. Pero el aparato referencial no funciona alegóricamente sino como reserva literal donde de la comparación cae el ejemplo. Esto en lo que hace a la función didáctica en la política del texto: tomando fundamentalmente como intertextualidad *La Iliada*, hace equivaler cada uno de los héroes del Sitio de Montevideo a los héroes del poema de Homero. Pero esta disposición retórica no hace al sentido que tiene el libro. Y la figura de la peste colocada como una de las plagas acaecidas en Montevideo revela el carácter mitológico del asunto.

La escritura de este texto se sitúa en una doble articulación, por la política que llevaba a cabo el gobierno de Montevideo. Ya que Dumas escribe el libro con los datos que le suministra Melchor Pacheco y Obes, quien había sido enviado por su gobierno con una misión absolutamente política para despertar interés por la causa montevideana ante los ojos de Europa. Y D. Viñas sabe ubicar bien ese efecto cuando en su trabajo *La mirada en el romanticismo* coloca como acápite ese parágrafo con que comienza *La Nueva Troya*, en que la mirada del narrador se va acercando lentamente al puerto de Montevideo.

Por otra parte, está la situación de Dumas como hombre de letras en un romanticismo tardío, pero con el sueño de todos los románticos: una causa política de libertad, de justicia, extraña, exótica, americana; aunque no ya a la manera de un Michelet o un G. Sand, con toda la honestidad que daba esa ingenuidad de un idealismo generoso tan en boga en los años 48 en Francia. Aumentado por otra parte por el verdadero furor que habían despertado las obras de Dumas a partir de la universalización de *Los Tres Mosqueteros*.

En su nouvelle *La intriga de amor* describe Dumas una anécdota que denota todo su interés y también qué significaban para Dumas lo exótico de esos nombres y de esas tierras. Navegando en un buque por el Rhin un niño que "con sus largos cabellos negros y sus ojos de fuego, era un tipo viviente de la América del Sur" se acerca al escritor y la mujer que acompaña al niño dice en francés: "Alejandro, ve a besar a tu padrino". En la sorpresa, Dumas acude a Don Juan para imaginar quien sabe qué escena imposible en una pila bautismal de Río de Janeiro o de Buenos Aires. Pero su asombro se acrecienta cuando le nombran Montevideo. Es que la ciudad, una vez rechazado Rosas, puso el nombre del escritor a un establecimiento filantrópico y uno de los expósitos mereció el nombre (tan popular en Montevideo) de Alejandro.

Por supuesto que en el libro se encuentran extravagancias: poncho se transforma en puncho; Dumas juega con la edad de Artigas, lo enveje-

ce o rejuvenece de una página a otra. Pero el destino del libro depende del lugar que tiene para Dumas y para Francia la cuestión del Plata en relación a Europa. Dumas le dedica un número del diario *Le Mois*. Hay numerosa bibliografía sobre las sesiones del Parlamento que sitúan la dimensión histórica y política para Europa del sitio de Montevideo. Además había una numerosa población francesa en Montevideo. Dos años antes Guizot se había referido a la cuestión del Plata con la fábula del lobo, (Rosas), la cabra (Oribe) y la col (Montevideo). No había medio de hacerlos entrar en el mismo barco. Pero el libro de Dumas significaba la operación inversa: el símbolo.

El opúsculo de Dumas, con su carácter de folletín político, tiene amplia difusión en Montevideo. Los países del Plata se mosqueterizaban. Entre 1850 y 1851 circulan en Montevideo dos ediciones de *La Nueva Troya*: una en francés, la otra en español. En Bs. As. la prensa federal opone el prestigio de Dumas al incipiente éxito de E. Sue: el opúsculo troyano no sería más que un intento de recuperar una fama aplastada por *Los misterios de París*. Pero los efectos de la comparación Montevideo-Troya se extienden y comienzan a aparecer libros sobre el sitio de Montevideo. Pero la moraleja es distinta. Troya fue destruida, Montevideo triunfó. Y aquí aparece el valor fundamental del libro de Dumas que concluye circularmente. Sobre el final es la mirada de los sitiados la que se dirige a Europa invocando la civilización en nombre de la civilización. Pero Montevideo adquiere materialidad. No es sólo una ciudad, sino también un símbolo. Es el símbolo del orden, la esperanza de la civilización. América se convierte en baluarte de la humanidad. El último bastión de la libertad, Montevideo puede ser tomada en su causa como símbolo porque no sólo sirve a Dumas, sino a la política europea.

#### LAS VERSIONES DE G. AIMARD: AVENTURA Y EXOTISMO

Eludiendo la fascinación y la curiosidad, ignorando el escándalo del plagio (en términos modernos se podría considerar reescritura, ya que se trata de una versión sobre *Amalia* a partir de la que Aimard produce su propia interpretación), se pueden encontrar relaciones interesantes entre *La Mas-Horca* y *Rosas* y el libro de Mármol. Para ello es preciso no situarse en lo folklórico de ciertas extravagancias ni en el mito de las ediciones fantasmas que reconocen un recorrido singular. Esto ya ha sido escrito, y si el lector desea consultarlo se puede

dejar llevar por las referencias a pie de página en una búsqueda minuciosa pero no inútil. Aquí se trata de arrancar al libro de Aimard del circuito de "curiosidad literaria"<sup>17</sup>.

Para ello es necesario situarse en el registro de cierta lógica de las sustituciones y tratar de ubicar los efectos y cómo operan dichas sustituciones que se producen entre esos libros. Quizás únicamente señalando los efectos de ese pasaje, sin ocuparse del campo específicamente lingüístico o de reescritura que darían lugar a un trabajo sobre *el detalle* que sería pretexto para otra lectura.

#### Sustituciones estructurales

Podemos denominar así las grandes instancias que articulan la novela. Cambio de nombre de los personajes y de los capítulos. Condensación de varios capítulos en uno en función de cierta economía narrativa. Supresiones. Modificación del desenlace. De esta manera Daniel Bello aparece como Miguel del Campo, Eduardo Belgrano como Luis Belgrano. El capítulo que en *Amalia* se llama *La hora de comer* es reemplazado con el nombre de *El antro del tigre*.

#### Sustituciones en la lógica de las acciones

Condensación de capítulos. Desplazamientos e intercalación de procedimientos destinados a producir una lectura lineal. Se suprimen esas suspensiones del relato que suceden en la novela de Mármol. La temporalidad es continua. Se anula cualquier elemento que interrumpa el verosímil de relato de aventuras. Es así como desaparecen en la versión de Aimard capítulos enteros en que el narrador de *Amalia* se detiene en consideraciones históricas, políticas y sociales.

#### Modificación del desenlace

Como la novela de Aimard se presenta bajo el tópico de novela de aventuras, el final debe ser feliz. Los héroes deben poder vencer a la tiranía, por otra parte hay que tener en cuenta que está escrita casi treinta años después que *Amalia* y sobre hechos históricos consumados. Esto le lleva a producir cambios en la trama. El padre de Miguel del Campo (Daniel Bello) es el salvador providencial. Por lo tanto necesita incluirlo en la historia unos capítulos antes de lo que lo hace Mármol, ya que en *Amalia* aparece en la escena final, cuando su palabra suspende el puñal de la mazorca. Es por eso que en *Rosas* figura ese diálogo entre padre e hijo que en la novela de Mármol no está.

Es notable también en Aimard el uso de cier-

tos índices destinados a funcionar como articuladores de suspenso. Puntos suspensivos, frases cortas, cortes que demoran o anuncian lo que va a venir.

El empleo de términos adjetivantes que de una cadena a otra se van sustituyendo y que aparece también soportado por la persona de Rosas. Se podría decir que se hace un uso bestial de ellos: tigre, lobo devorador, zorro. Las descripciones se vuelven más hiperbólicas.

El recurso a lugares comunes fáciles de encontrar en las novelas de piratas. Se pueden leer así exclamaciones del orden de: ¡maldito bribón! o ¡alabado sea Dios!. La recurrencia a continuos arcaísmos que pretenden dar un sentido de época. Todos estos factores producen un efecto de acumulación que resaltan aún más en Aimard la retórica rosista como máquina discursiva del terror<sup>18</sup>.

#### Sustituciones de interpretación

Estas se podrían ubicar a nivel de la interpretación que Aimard hace de la novela de Mármol. Un uso peyorativo en la sustitución del título de un capítulo: *Donde esta larga historia amenaza concluir como un sainete*, nombre que por supuesto no figura en *Amalia*.

En este registro funcionan también las sustituciones de los autores literarios. Por ejemplo, en el capítulo *Prólogo de un drama* se sustituye el *Manfredo* de Byron, por *Nuestra Señora de París* de Hugo. *Las Meditaciones* de Lamartine son reemplazadas por *Las contemplaciones*, también del autor de *Los Miserables*. Seguramente por el lugar que en ese momento dicho autor ocupaba en Francia y porque sus obras habían alcanzado una difusión universal que lo hacían por su nombre accesible al lector común.

#### El exotismo.

Los signos dirigidos al lector europeo que se encuentran especialmente en el uso, por otra parte confuso, de ciertos toponímicos y en la descripción de las costumbres de América. Fundamentalmente en las descripciones que

18 *La Mas-Horca*, pág. 28. "Rosas, ese Mesías sanguinario, representante indigno del más odioso absolutismo, era realmente el jefe querido de la plebe ignorante y fanática cuyos feroces instintos fomentaba, al mismo tiempo que despiadadamente les doblegaba bajo su férreo yugo; y Cuitiño, aquel monstruo de cara bestial apenas humana, aquella máquina de degollar..." pág. 58 "...—Sí, usted; precepto indigno, federal inmundito, hombre abyecto a quien debería aplastar como reptil venenoso pero cuya sangre no vierto porque su hedor no me infecte... Usted que con su moral perversa inculca todo el veneno de sus podridas entrañas en el corazón de los inocentes seres cuya educación le confían padres infames o descuidados; usted que, el puñal en la mano, excita al pueblo al degüello de los unitarios."

Aimard hace del gaucho argentino: "No tiene tipo igual en el mundo, bien que haya habido quien le haya comparado al árabe, al gitano, a los indios indígenas de los desiertos americanos, no se parece a ninguno de estos; él es él." Podemos decir que la ironía de Aimard respecto a Mármol al denominar un capítulo: *Donde el novelista cede por un momento el puesto al historiador*, lo alcanza a él cuando cierta mirada pretendidamente etnográfica lo coloca en el lugar del antropólogo.

Los signos al lector europeo se desplazan a lo largo de todo el relato llegando incluso a ubicarse en notas a pie de página: "Pedimos al lector que nos dispense por el estilo un poco chabacano pero indispensable para poder formarse cabal concepto del estado de Buenos Aires en tiempos de la odiosa tiranía de Rosas; no inventamos al contrario, suavizamos." El uso de cierta figura de atenuación, sin embargo, está destinada a producir un efecto aún más espectacular.

Aclaraciones léxicas que no obstante funcionan como signos que van creando indefectiblemente cierto protocolo de lectura: "Calificativo despreciativo con que son conocidos en algunos países de América los extranjeritos, y cuyo significado equivale a poca diferencia a idólatra, infiel. Los americanos del Sud estaban, y la mayor parte están todavía, convencidos de que los europeos eran una especie de demonios sin fe ni ley."<sup>19</sup>

La posición de Francia respecto a la cuestión del Plata. Así especialmente en los capítulos *16 de Agosto* y *El gobernador delegado de Amalia* que en *Rosas* aparecen condensados en un solo capítulo con el título de: *Donde se habla de política*. Lo que Aimard suprime es la transcripción de los documentos tal vez por cierta economía del relato: "No trasladaremos aquí el contenido de los documentos, primero por ser muy extenso y luego porque nos los dará a conocer el curso de la conversación de los tres diplomáticos." Como se aprecia se trata en Aimard de una técnica más coloquial. Pero lo que aparece directamente suprimido y sin mención alguna son los comentarios del narrador (en *Amalia*) respecto a la posición política de Francia en la cuestión del Plata y su relación con los desterrados unitarios argentinos.

#### LOS HOMBRES DE BUENA VOLUNTAD

En *Proteo*, cuya edición en castellano es retirada de la circulación, Morris West acude al pro-

19 La expresión usada es: "gringos".

cedimiento de la industria de la literatura popular: el trabajo en equipo, para ocuparse de una ficción que denuncia los esfuerzos a que tendría que llegar un hombre cuando la realidad se ve amenazada por tiranos o revolucionarios. Por supuesto que su posición no es la misma que el personaje de Moyano, quiero decir que no viajan en el mismo barco. El personaje y los propósitos de la novela de West son absolutamente distintos. John Spada, especie de ejecutivo, magnate y mafioso, ha formado una especie de organización política clandestina bajo el símbolo del antiguo dios marino Proteo, capaz de todas las transformaciones, símbolo del bien y del mal, que opera a nivel internacional como una especie de CIA particular, paralela, con fines humanísticos. Su hija, casada con un argentino, periodista liberal, es secuestrada como su marido durante cierto período que podría abarcar entre los años 1976—78, aunque ninguna fecha es mencionada en el texto, tampoco nombres precisos: se trata del Presidente de Argentina y las organizaciones clandestinas son identificadas por siglas. Buenos Aires entra así a formar parte de un jet set internacional y circula como *locus* de intriga al nivel de Amsterdam, Nueva York o Berlín. La cofradía reúne hombres de acción y personajes híbridos dispuestos a embarcarse en *proyectos exóticos*. Los "hombres de buena voluntad" son políticos, científicos, filósofos, hasta conjugar en un sólo personaje como Spada o Lunarcharsky la acción y la cultura. Este último es una especie de agente secreto, especialista en lenguas, interesado por los dialectos españoles y especialmente por el lunfardo.

Planteada como novela de espionaje, el pez que circula entre los personajes hace pasar el relato por la intriga, pero haciéndola concluir en función de la escena final en que J. Spada, solo, mediante un arma mortífera, enfrenta a las Naciones Unidas y al mundo entero: hace escuchar su mensaje. Los "hombres de buena voluntad", ante la violencia de los extremos, toman justicia por su propia cuenta. Es en este sentido que el personaje es el polo opuesto de la novela de Moyano en que la solución es otra. Allí cierto paisaje naif, el violín, va reemplazando a las armas.

Volviendo a *Proteo*: el gobierno argentino merced a las presiones de la Casa Blanca devuelve a la hija de Spada, pero el yerno es retenido como nudo de la intriga que West necesita desarrollar. Spada resuelve hacer una operación comando con los hombres de Proteo, a los que se unen hombres de la guerrilla. Toda esta situación le permite describir el diálogo de J. Spada con el presidente argentino al mejor estilo de republiqueta latinoamericana. Y le permite

17 Varetto, Elba. *Amalia entre la historia y la ficción*. Buenos Aires, *Rev. Todo es Historia*, número 149, Octubre de 1979.

también describir a los guerrilleros como disfrutando en Europa de los placeres del exilio. Cada adjetivo está colocado para demostrar la corrupción de estos dos personajes que entran a funcionar como equivalentes.

El exotismo del territorio ficcionalizado, porque ha pasado a ser un lugar de acontecimientos (podría ser Guyana, El Salvador, etc.) es descripto de maneras que ponen en claro este efecto. J. Spada recibe una llamada de Montevideo. Queda perplejo, pero luego recuerda que es la capital del Uruguay, que queda cerca del puerto de Bs. As. O este paseo por la calle Florida: "En su camino pasaba por la calle Florida. A pesar de las preocupaciones no podía dejar de observar la multitud pintoresca, de prestar atención a los trozos de conversación en español, alemán, francés, italiano. El tiempo estaba cálido y agradable y en el aire se olía una mezcla del polvo de las pampas". Al mismo tiempo Bs. As. se conecta por teléfono con alejados centros de la política internacional y las líneas aéreas crean una comunicación entre Bs. As.—Atenas—el canal de la Mancha, todo esto en un mismo párrafo que incluye además ese factor de exotismo que la devuelve al polvo de las pampas.

Para llevar adelante la misión, Spada se transforma en Proteo. Su identidad primordial desaparecerá: Spada, pilar de la sociedad capitalista, se transformará en el "espadachín negro". Se trata de la misma descripción estereotipada que aparece en la descripción de los personajes de Moyano, sólo que situados en un contexto distinto. Hay también índices dedicados al lector con el fin de "informarlo": "De Buenos Aires al estuario del Río Paraná y a la terminal del barco para Martín García, la distancia es de aproximadamente 130 km". Como no se trata de una alegoría hay un uso de articuladores que van articulando el relato y que por su lugar de nudo necesitan estar en el transcurso mismo del relato.

La intriga se desplaza de Buenos Aires a otros centros de poder. En EE.UU., la familia italoamericana de J. Spada, debido a los distintos sucesos de orden político, es volada por el aire. Cada efecto va preparando el efecto final. Interviene Proteo como equivalente de la Casa Blanca, las Naciones Unidas y otras instituciones de ese orden. J. Spada enfrenta en el salón general de las Naciones Unidas a los delegados de todos los países y denuncia la injusticia al mundo entero, bajo el efecto de incluirse en aquello mismo que denuncia. Todo se vuelve absolutamente universal, general. De esos diversos lugares de poder se pasa, por un truco retórico, a un discurso universal: o el bien o el mal. Todo el asunto se vuelve absolutamente retórico: ¿quién podría estar pú-

blicamente a favor de las cárceles, la muerte y la tortura? Su mensaje es difundido a Europa entera. "Un hombre entra en conflicto con el mundo entero, con las fuerzas de la ley y el orden establecido a fin de defender una causa humana." El humanismo triunfa en su fracaso sobre el individualismo del hombre capitalista. Spada se suicida, ofrece su vida como testimonio del horror, expandido a la humanidad entera en un movimiento universal e indefinido. En el ínterin reconoce que ha fallado su juego, que ha matado, amenazado. Pero semejante acto se pierde en la enumeración y acumulación de causas justas. La monstruosidad retrocede a la historia medieval, inquisitoria. Esa narración cuyo montaje consistía en ese lujo de detalles sobre los lugares queda borrada en una generalidad universal. Spada muere para que Proteo, el símbolo de todas esas causas, lo sobreviva. Es decir, una historia que podría haber sucedido en todos esos lugares, pero en ninguno de ellos en particular. Proteo concluye siendo su propio símbolo.

#### EL MITO DE LA INOCENCIA

Una alegoría presenta dos aspectos: uno, el aspecto inmediatamente literal del texto y otro que es la significación moral, psicológica o teológica<sup>20</sup>. La convención de la fábula es llave de la alegoría: hablando del mundo animal, el autor nos habla del mundo de los hombres.

En la novela El vuelo del tigre el procedimiento es claro. Aparece en una doble vertiente articulada en dos ejes, o se podría decir que una alegoría general que recorre toda la novela pone en relación dos mundos: el de la música con el mundo social. El percusionista representa al poder: la censura, la tortura, el estado amo que ejerce la opresión sobre los esclavos. La articulación del relato recuerda a la fábula. Desde el comienzo y aun en el título se produce un sistema de oposiciones y equivalencias: la fábula del león contada por el viejo; el lugar del tigre en que vienen montados los percusionistas en oposición al final de pájaros que representan la libertad: "Todo prohibido en Hualacato, pero la gente afina sus instrumentos en otro tono para no perder la alegría. Y a medida que se va prohibiendo cualquier tono ellos suben o bajan sus cuerdas, ya se sabe que la música es infinita. Con esto consiguen vivir en un mundo por lo menos paralelo a la realidad y para no perder el rumbo se refugian en sus antiguas creencias".

Esta alegría de la naturaleza, este estado de

<sup>20</sup> Morier, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Genève, PUF, 1981.

inocencia, coloca al narrador como arrojándolo del texto, con lo que no se hace evidente su posición; en todo caso se trata de cierta concepción del mundo de la cual participa indirectamente porque deja lugar al procedimiento de la alegoría.

En los libros de Moyano el movimiento paradigmático se cierra, porque antes se ha producido el desplazamiento del símbolo (Mármol, Dumas) a la alegoría.

Libro de navíos y borrascas trata de la correspondencia entre el mundo de la navegación y el mundo político. Pero aquí funciona de manera diferente a la alegoría clásica. En ésta el sistema de equivalencias es fijo. Si se toma el paraíso para hacerlo corresponder con la imagen de un prado podemos representar el espíritu santo por las fuentes, las almas por las aves. Es decir, que aquella doctrina que se quiere transmitir está socialmente codificada y es exterior al autor. En el caso de las novelas de Mármol y West una materialidad (ciudad, documentos, territorio) es tomada como referencia. En los libros de Moyano es al revés, algo inmaterial, invisible, el mundo interior que busca una materialidad para transmitirse. La alegoría se va fisurando dejando paso a un intersticio. No se trata ya que la situación política es representada por una alegoría, sino que ésta se convierte en una alegoría del mundo interior del narrador. Es de esta manera que lo alegorizante es la política y lo alegorizado es el mundo interior.

Es este el pasaje que se produce de un libro a otro de Moyano. Operando un sistema de equivalencias (mundo interior—situación política) que funcionan a partir de la analogía psicólogos—gauchos judíos, picanas—vaginas<sup>21</sup>.

El mundo interior, los sentimientos, La vergüenza que experimenta uno de los personajes cuando debe marchar hacia el exilio.

La argumentación recurre a razonamientos falaces que quieren hacer pasar lo general por lo particular. "Conti, Walsh, Urondo desaparecieron mientras Borges era condecorado por Pinochet." Se ponen juntos dos términos separados

<sup>21</sup> "...mientras las estrellas enfermas de los gauchos psicólogos iluminaban el aire y caían chisporroteando en la cubierta hasta apagarse, grandes animales enfermos que ellos nombraban como constelaciones pero hablando de víctimas y torturadores, 'Regresión sádico-anal,' dijo un psicólogo como quien dice tranquilamente 'La Osa Mayor', otro salió con la rareza de 'jactancia fálica', en fórmula de escala musical, como si dijese 'escala cromática'".

"...Necesito un trago que me aturda para salir del otro aturdimiento, yo no sé nada de picanas y vaginas, es demasiado para mi violincito provinciano."

en una relación de causa-efecto. Se podrían criticar por separado las condecoraciones de Borges pero eso no hace necesaria una relación de implicancia como cree el autor.

El significante que articula todo el libro es la palabra volver que aparece tematizada en las letras de tango (Mi Buenos Aires querido cuando yo te vuelva a ver no habrá más penas ni olvido) porque es un viaje que se hace pensando ya de antemano en el regreso: "En dos años estarán todos de vuelta". En realidad no es un discurso que retorna o un discurso del exilio sino un discurso que prepara un retorno. El libro de Moyano es la materialidad misma de un descargo.

Para ello recurre al procedimiento literario del viaje. Tópico por otra parte universal a la literatura y que en sí mismo no implica nada sino se articula en un determinado contexto. Trataré de mostrar qué sucede en la novela de Moyano: qué efectos tiene y por qué ha sido puesto ahí.

Esa figura que en el paisaje imaginario del Renacimiento hace su aparición: la nave de los locos, extraño barco ebrio que navega los ríos de Renania y los canales flamencos. Pero no se trata aquí de esa extrañeza ni de excentricidad, se trata más bien de un discurso centrado en el yo del narrador. El tópico del viaje conoce el Narenschiff<sup>22</sup>, composición literaria inspirada en el ciclo de los argonautas. A la manera del Arca de Noé estas naves se disponen con una tripulación de héroes imaginarios de modelos éticos o de tipos sociales transportados en un gran viaje simbólico, mitológico. Por supuesto todos estos elementos aparecen en el libro de Moyano, para expresar mejor el descargo del narrador. El barco sirve como modelo para disponer los personajes según ciertos lugares determinados: el loco, la burguesa, el sindicalista, los psicólogos, los psiquiatras, el hombre de los servicios. Pero sabemos, desde los cuadros de El Bosco, el destino de esta flota imaginaria: la purificación. El agua será el lugar donde esta se realice. Por supuesto que el narrador ocupará un lugar muy particular en este barco: el de los inocentes.

La cita que se transcribirá a continuación resume claramente lo dicho hasta ahora; 1) lugar de la inocencia; 2) argumentos o razonamientos falaces; 3) hacer corresponder las sensaciones del mundo interior del narrador, puntualmente y en una relación de causa-efecto con el mundo político. Por supuesto que el desplazamiento de una alegoría generalizada a una "visión interior", no es ajeno al lugar y fecha con que concluyen ambos libros. He aquí el fragmento anunciado: "Porque es el momento en que todas las cosas

<sup>22</sup> Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. México, FCE, Breviarios, 1976.

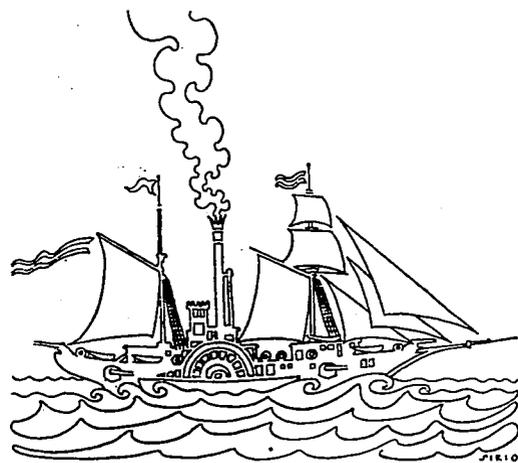
vacilan empezando por un servidor. Y digo que un tanto fuerte no porque vaya a mostrar carnicerías y torturas (para eso hubiera hablado largamente el cuerpo de la uruguayita y de otros que al final se deschavaron en el barquito) a esas cosas que las cuenten los que tengan mejor estómago que yo. Y se desencantaría la respetable señora de la Torre de Pisa esperando que le dijera como raptábamos militares y jefes de multinacionales y los matábamos, como nos drogábamos para matar y hacer el amor al mismo tiempo porque así son de asquerosos estos delincuentes. Nada de eso, los que vamos en este barco somos setecientos idiotas que no estuvimos con nadie. Ni siquiera intelectuales, para eso lo tenemos a Borges condecorado por Pinochet, y a otros que se quedaron porque no pudieron salir y se aguantan como pueden la tormenta o el olvido, en la calle, en la cárcel, o en la tumba, porque agarraron los fierros o se les fue la pluma, como dicen de Paco Urondo y de Rodolfo Walsh y paremos de contar que la lista es larga. No, los que vamos aquí somos peoncitos, medio actores, medio músicos, medio poetas, medio novelistas, nunca nada entero. La derecha y la izquierda, juntas se ríen de nosotros... Ni el poder estable ni la revolución se hacen con muñequitos o poemas. En esta tragedia que pasa en el teatro principal de la ciudad ni siquiera somos personajes secundarios, ni apuntadores ni tramoyistas, ni los que mueven los decorados, ni los que alzan o bajan el telón; ni siquiera los espectadores, ni el que vende las entradas en la taquilla; ni siquiera idiotas útiles, ni siquiera el indiferente que está tomando un cafecito en el bar enfrente del teatro y no sabe cómo va la cosa. Nada. Somos los pelotudos permanentes. Ni siquiera eso: boluditos alegres más bien haciendo puzzles con sonidos o palabras o colores, crucigramistas de la vida, y todo para qué, ni siquiera para divertirnos porque lo hemos tomado demasiado en serio y el

mundo va para otro lado, en una joda violentísima.”

Por supuesto que a este largo parlamento le sigue otro que oficia como contraste, como contrapunto “ideológico”. Sin embargo, no es difícil leer ahí, otra vez el anhelo a la redención, una que alcanza a todos: “¿Y sabés por qué busco algo sagrado? Porque nunca tuve ideología ni la voy a tener, como no la tenés vos ni casi ninguno de nosotros. No servimos ni para la guerra ni para la paz es hora de empezar a aceptar esto, no nos casamos con nadie pero nos violan todos, los rusos o los yanquis que más da, y ellos terminarán pactando pero nosotros seguiremos en el exilio. Por eso necesitamos otro dios, que no sea ni inocente ni hijo de puta, un dios Prêt à-porter, inmediato, fuerte, modernista, simplote, un dios capaz de bancarse las torturas y las violaciones, ¿me entendés?, que no sea silencioso y sobre todo un dios que dé la cara... Un dios tan cierto que puedan creer en él hasta los carceleros violadores, un dios en el que puedas creer cuando te meten la picana en la vagina. Pero no te impresiones demasiado por esto, mejor seguí llevando adelante tu barquito imaginario, aunque no más sea como contrapeso.”<sup>23</sup>

Detenemos la cita en el instante en que de continuar se precipitaría aún más en lo obscuro. No en el sentido moral del término sino en su acepción estrictamente etimológica: algo fuera de escena. Y en la cita se pueden leer esos efectos en su referencia más ordinaria en la fascinación del narrador por “el teatro” con todas las connotaciones que esta palabra cobra en el párrafo transcrito. Espacio —fuera de lugar— que se abre en el desajuste que se produce cuando se quiere homologar mundo interior—escena política. El narrador busca la complicidad del lector para hacerlo partícipe de esa ilusión.

<sup>23</sup> Libro de naujos y borrascas, pág. 191 hasta 197.



# La Argentina como pentimento

Eduardo Grüner

**Pentimento:** término aplicado, en pintura, a figuras que el artista ha cubierto pero que, con el transcurso del tiempo, se han vuelto visibles a través de las capas superpuestas de pintura.

*Diccionario enciclopédico de las artes*

Pero debe dejarse explícito: esa unificación del territorio lingüístico, que ya existía gramaticalmente, lexicográficamente, se ha operado en el plano del espíritu y no de la geografía.

*E. Martínez Estrada*

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro.

*Walter Benjamin*

¿Qué recurso le queda entonces a un historiador? El de ser un poco más hábil que sus héroes.

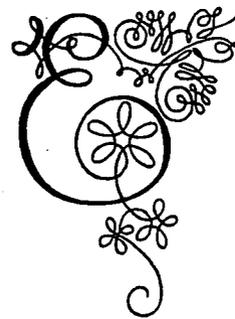
*G. de Mauby*

Un individuo no puede ayudar ni salvar a una época: sólo puede decir que está perdida.

*Sören Kierkegaard*

Academia y populismo: las dos condiciones son recíprocas, y cada una polariza a la otra dentro de una dialéctica necesaria. Entre ambas determinan nuestra condición actual.

*George Steiner*



En un espléndido pasaje de su obra “El príncipe de Homburg”, Heinrich von Kleist relata cómo su protagonista, militar condenado a muerte por insubordinación, recibe la pro-

mesa del indulto si es capaz de escribir una carta elocuente argumentando la injusticia de la sentencia. Enloquecido de alegría, el Príncipe se sienta a redactar la misiva. Ante su consternación, las palabras se le resisten tenazmente. El hubiera aceptado cualquier cosa, por deshonrosa o inmoral que fuese, con tal de salvar la vida. Pero se encuentra incapaz de usar el lenguaje para escribir una mentira: elige la muerte en silencio, y no es una elección del todo voluntaria; el lenguaje, literalmente, *resiste* con la Verdad. Y lo hace antes de que ninguna astucia del pensamiento organice sus estrategias. Kleist, un poco risueñamente, obtenía de la anécdota su propia moraleja: “Los franceses dicen *l'appetit vient en mangeant*, y esa regla de la experiencia sigue siendo verdadera si se la parodia diciendo, *l'idée vient en parlant*.” El crítico, desatendiendo estas enseñanzas tan fuera de moda (¡son del siglo XVIII, caramba!), suele acuñar sus pequeñas colecciones de palabras —o sea, como suele decirse, de “expresiones del pensamiento”— que le ahorrarán el trabajo de llegar a la escritura, siempre tan molesta con sus resistencias. Un buen ejemplo: el término *exilio*.

Suponer la irreductibilidad —o siquiera las

relaciones— entre un “afuera” y un “adentro”, ayuda a dibujar un mito discutible desde casi cualquier tópico del (igualmente mítico) Saber. Pero si se lo sostiene, no cabe la acusación de impertinencia cuando se le exige un cierto rigor (que el rigor sea un verosímil de la ciencia no implica que sea su privilegio). Verbi gracia, estar “afuera” no significa que necesariamente se deba hablar desde esa misma posición. La extraterritorialidad de los cuerpos no se superpone —a veces se opone— a la de las lenguas, y en especial cuando ellas se articulan —o se desarticulan— en el discurso literario. Se puede “desterritorializar” la lengua materna desde el “afuera” de otra lengua (Conrad, Kafka, Rilke, Joyce, Beckett, Nabokov, Canetti, Gombrowicz) o desde un imaginario “adentro”, situándose como extranjero en la propia lengua (Céline, Lezama, Borges). El referente “literatura”, sea el que fuere su estatuto ontológico, no se puede hacer coincidir puntualmente con los referentes “nación”, “clase”, “raza”, “pueblo”. Para entendernos: no hay países sin literatura, pero sí literaturas sin país. Todo texto literario es, en última instancia, ejemplo de una “lengua” muerta, y del peso de la nostalgia de esa pérdida. Pero también ejemplo de un permanente combate con “otra” lengua (“otra” que puede estar incluida en la “misma”). Que sea de manera conciente o no, esta es la batalla indecisa que presiona sobre los historiadores de la literatura cuando ellos abogan por los llamados “estudios comparativos”. Como lo proclamaban Herder, los hermanos Grimm y una larga dinastía de profesores y críticos alema-

nes, el estudio del propio pasado literario resultó vital para afirmar la "identidad nacional". Taine y los positivistas históricos añadieron luego a esta opinión la teoría de que el "genio racial" específico de un pueblo se conoce mediante el estudio de su literatura. La historia de los estudios literarios modernos muestra en todas partes la marca de este ideal nacionalista de mediados y fines del siglo XIX. Pero lo que no muestra tan claramente es que toda literatura "nacional", si es que hay tal cosa, se hace *contra* otras literaturas "nacionales", y en última instancia contra sí misma. Tendremos que volver sobre el tema.

Como sea, por ahora sostendré provisoriamente que la especificidad de una literatura "nacional" debe rastrear en las formas particulares (diseminadas, a su vez, en las singularidades del estilo individual) que adopta una lengua cuando debe enfrentarse a otras, desde "afuera" o desde "adentro" del mismo "territorio". Y habrá que ver, enseguida, qué se entiende por "territorio". Pero nada de todo lo anterior me convencerá de la existencia de una realidad literaria designable como *exilio*, salvo uso explícitamente metafórico del término. Lo cual no hace menos necesario apelar, es de ley reconocerlo, a la búsqueda de una cierta convención lexical: propongamos que *exiliados se llame a los cuerpos, extraterritoriales a los discursos*.

La asumida obviedad que campea en la propuesta no evita que la confusión de ambos registros sea el *lugar común* que reúne a buena porción —heteróclita en todo otro sentido— de nuestros críticos: decir que la literatura argentina de los últimos años se ha hecho en el extranjero (y esto se ha dicho) no es menos disparatado de lo que sería decir que la literatura extranjera se hace en la Argentina: solamente suena más "lógico", en un sentido (que es el de todo verosímil) *entimemático*, que suspende dándolas por sobreentendidas algunas premisas cuya problematicidad queda expuesta apenas se las transforma en *preguntas*: ¿Qué se entiende por literatura "argentina"? ¿Lo que escriben unos cuerpos nacidos dentro de determinados límites geográficos? ¿Lo escrito en una aún indefinible "lengua" argentina? ¿Lo que hace referencia a unos "hechos" históricos dados o a unas iconografías culturales imaginables como "argentinas"? ¿Qué se entiende por "se hace"? ¿Lo que intencionalmente fabrican esos cuerpos nacidos, etc.? ¿O bien lo que se articula a pesar de ellos en algo reconocible como *estilo* propio por los habitantes de un "estado de lengua" particular? ¿Qué se entiende, finalmente por "extranjero"? ¿Un territorio política y culturalmente externo al designado como República Argentina? ¿O el lugar (no geográfico, sino discursivo) en que una

diferencia de *lengua* haría imposible una equivalencia de enunciación que no homenajeara a la fórmula "traduttore traditore"?

Cualquiera de estas preguntas pone inevitablemente en movimiento no sólo una posición estética, sino también, y sobre todo, ética. ¿No responde a una nítida (falta de) ética la siguiente afirmación de un popular semanario? (atribuida por Armando A. Roche, no sé si justiciaramente, a Gabriela Massuh): "Escribir novelas, grandes novelas, después de una estética contaminada conciente o inconcientemente por Borges, paradigma de una literatura escindida de la realidad, no es tarea fácil". Ignoro —más preguntas— qué entiende el cronista —o Gabriela Massuh, si la cita es auténtica— por cosas como "grandes novelas", "contaminada", "escindida" y especialmente "realidad", pero no me privaré de coincidir con él en que no es tarea fácil, sobre todo después de la manera en que Borges (un escritor argentino, ¿vale la pena ponerlo en duda?) ha "reinventado" la lengua castellana en función de su manera singular de contribuir a una literatura "nacional". Pero claro, a Borges no le asusta ironizar sobre la literatura gauchesca, cita todo el tiempo autores extranjeros —para colmo "marginales" como Chesterton o de Quincey—, inventa sus propias referencias e imaginarias, mitologiza al desde siempre mítico "guapo" y dice ser un europeo nacido en el exilio. Y ya se sabe, lo que interesa a los críticos es el estatuto de la "realidad" en la lengua, y no el de la realidad de la lengua: jamás se les ocurriría preguntarse cuán distinta sería la literatura argentina sin Borges, toda cuya entera literatura es una confrontación del castellano con el inglés.

Tampoco el gesto de situarse en el campo de una lengua es tarea fácil, al menos para acometerla irreflexivamente. Habría que empezar por interrogarse sobre qué cosa puede ser una lengua de esas llamadas "maternas" y hasta dónde la ilusión de unidad creada por ese artículo basta para identificarse como perteneciente a una literatura "argentina", sea que los cuerpos que la escriben circulen dentro o fuera de ciertos límites geográficos. Para regresar al hábito de hacer preguntas, ¿no hay mayor relación de "extranjería" literaria entre (pongamos) Piglia y Asís, que viven tal vez a no muchas cuerdas de distancia, que entre este último y (pongamos) Soriano, separados por varios miles de kilómetros? El mero hecho de formularse la pregunta insinúa la labilidad de ciertas conjunciones puramente espaciales. Un número reciente de una fascicular Historia de la Literatura Argentina amontona en sus apretadas páginas los nombres de Saer, Puig, Lamborghini, Libertella, Gusmán, García, Piglia, etc. No es difícil intuir para cualquiera que haya

leído hasta una página de esos autores, que hay entre ellos una "distancia" irreductible y mucho más profunda que cualquier vecindad territorial.

Cae de su peso que la cuestión se vuelve hartamente enrevesada cuando se proyecta sobre el mapa caótico de la literatura hispanoamericana, ese caldero de especies múltiples, metalitúrgico como lo llama William Gass, en la que se demuestra el error fatal de imaginar que el término "lengua" se limita a recubrir una suerte de código cuidadosamente señalado de correspondencias entre significantes y significados (bastaría una ojeada rápida a la *Historia de la Lengua Española* de Lapesa para trastabillar sobre esa concepción asociada con un poco de ligereza a Saussure) con el que todavía muchos críticos creen poder dar cuenta de un inimaginable "habla" literaria —materialización de cuál "lengua"?—, despreciando por completo aquella intuición de Faulkner según la cual (cito de memoria) lo que mueve al escritor es la pasión siempre desmedida —*excesiva*, diría la modernidad batallana— por crear algo que, precisamente, no existía en la lengua antes de ese momento. Si algo de esa naturaleza ha logrado la literatura hispanoamericana (y desde luego no me refiero al prefabricado "boom" de los últimos veinte años) quizá no sea sino porque, desde el vamos, *eso* que habla de los escritores hispanoamericanos es una lengua ya *siempre* "desterrada", "extraterritorial" o en "exilio". Que Lezama Lima sea "barroco" no significa en absoluto que su escritura abogue por no sé qué recuperación de un paraíso perdido de la lengua española (bien mirado, ¿qué puede haber de común entre Lezama y Góngora?): más bien al contrario, lo que hace es mostrar la imposibilidad de semejante retorno desnudando el *estallido* de esa imaginaria unidad lingüística en su "extraterritorialidad" americana. A partir de allí, habida cuenta de una tensión irreductible, la *pretensión* de encontrar formas, (o, lo que es aún más dudoso, contenidos) unitarias que permitieran hablar de literaturas "nacionales", revela la estrechez de miras de quienes suponen posible, o deseable, hacer coincidir las "unidades" literarias con las "unidades" político-geográficas.

Hecha esta afirmación, voy a "aliviarla" de la siguiente manera: es cierto que Borges, con toda su afirmada —más por los críticos que por él mismo— vocación de universalismo, no podría haber escrito lo que escribió sino viviendo en el Río de la Plata. Pero no es menos cierto que, justamente, su literatura es como una cuerda tensada sobre el *abismo* que separa el Río de la Plata de Europa —un riesgo de perpetuo desequilibrio que ya conocieron los románticos de la

generación del 37—. Otra vez: si existe una literatura "nacional", no puede ser más que (y así se elabora, creo yo, toda diferencia) como producto de un asumido *conflicto* con las "otras" literaturas, del mismo modo que nuestra "identidad" nacional no es otra cosa que el esfuerzo ciclópeo (o, mejor, esfuerzo de Sísifo) por olvidar que somos hijos de italianos, españoles, alemanes o judíos. Y que todas esas paternidades, más la indiscutible "dependencia" que nos hemos fabricado con respecto al inglés y al francés (y que no es exclusivamente una estrategia "interesada" de las clases dominantes: Mario A. Teruggi ha demostrado que en nuestro lunfardo hay tantas proveniencias lexicales del francés e inglés como del italiano; otra cuestión es que esas apropiaciones constituyan o no un fenómeno de "resistencia" a la penetración cultural), que todas esas "paternidades", decía, presionan sobre "nuestra" "lengua" literaria para transformarla en lo que "es", a saber un *estar siendo* en permanente redefinición: el antropólogo Rodolfo Kush, siguiendo una idea de Canal Feijóo, recuerda que casualmente el castellano es la única de las grandes lenguas occidentales que distingue entre los verbos "ser" y "estar", lo que le permitía afirmar que mientras Europa *es* su cultura, América *está* en la suya. Si un viejo chiste (seguramente europeo) podía ironizar sobre el hecho de que los mejicanos vienen de los aztecas, los peruanos de los incas y los argentinos de los barcos, es porque el "estar" en la cultura argentina, al menos desde el proyecto ochentista, obliga a tomar como referencia esa otra cultura, la que vino en los barcos (y esto fue así *desde el principio*, como lo demuestra la polémica que en torno al "criollismo" movilizó a las mejores plumas argentinas y españolas a la vuelta del siglo). No se trata de negar la cuestión de la "dependencia cultural", sino de admitir que "estamos" indefectiblemente prometidos a esa pluralidad que, como en las inquietantes cabezas de Arcimboldo, dibuja un extraño rostro *compuesto* por los más heterogéneos elementos, y *des-compuesto* por la desgarradora cuestión de qué hacer con ellos. Me parece que lo único que no entra en las posibilidades de ese *quehacer* es la pretensión de arrojarlos por la borda para recuperar una imaginaria pureza original: está probado que la promoción de un mito de origen al rango de programa para el futuro no conduce sino a alguna forma de fascismo (o stalinismo) cultural. Otra cosa muy distinta, desde luego, es la creencia ciega en un "progreso" que —con un peculiar ademán de "etnocentrismo" cronológico— desestima el pasado en beneficio del puro valor de la *novedad*: si alguna enseñanza nos dejó la celebre *Querelle des anciens et des moder-*

nes desatada por Charles Perrault en la Academia Francesa en 1687 (y que es, quizá, el hito fundante de una nueva concepción que a través de la Ilustración iría a parar al triunfo definitivo del historicismo) es que los verdaderos "modernos" son los antiguos, no tanto porque la Historia se repita como porque la auténtica "clasicidad" de los Antiguos consiste en que se los puede re-leer desde un *ahora* que retroactivamente les asigna nuevos sentidos; no es otra cosa lo que adelanta Borges cuando se burla de "ese respetuoso sinónimo de la incapacidad meritosa: el concepto de precursor", o Kierkegaard, más solemne, cuando afirma que no vale la pena recordar un pasado que no puede convertirse en presente. Y lo que vale para el tiempo, vale para el espacio; la literatura argentina de los últimos años no es la que se ha hecho "afuera" ni la que se ha hecho "adentro", sino ese *entre-dos* que permite, precisamente, articular las distancias en un mismo espacio, que no es un territorio de origen sino de lectura, que (pasando por alto la doble ilusión de una cercanía que permite la "comprensión" de lo vivido y de una lejanía que sostiene a la "visión de conjunto") podría soportar un desmontaje del inmovilizador criterio político-geográfico.

No es otro, sin embargo, el criterio invocado — rara vez de manera explícita, hay que decirlo — para atesorar la categoría de una "literatura argentina del exilio". Y no es que esa situación de los cuerpos de unos escritores no produzca condicionamiento alguno sobre su escritura (en ocasiones es, incluso, decisiva) pero entonces, ¿qué hacer con la vertiginosa red de *diferencias* que aún desde la más crasa fenomenología muestra la literatura llamada argentina?

¿Con qué criterio se puede juzgar que Puig o Viñas —o, por nombrar un elefante blanco, Cortázar— son más (o menos: también esto se ha dicho) "argentinos" que Piglia, Gusmán, Briante, o cualquier otro por el hecho de ser "exiliados"? Por otra parte, la avidez con que algunos medios locales se han abalanzado recientemente al rescate de "nuestra" literatura en el exilio desnuda la crudeza oportunista de una clasificación puesta exclusivamente en lo político-coyuntural y que aún en ese terreno debería sorprender por su falta de rigor: parecería que todos los cuerpos que habitan un "afuera" geográfico caerían bajo el emblema de la "literatura del exilio", cuando un mínimo principio ético impondría preguntarse si también en esa noche oscura del alma todos los gatos son pardos. Creo que la lectura del siguiente párrafo —tomado de un artículo titulado "Los argentinos y su nostalgia", en el suplemento cultural de un popular matutino— exime de mayores comentarios: "...la ma-

yoría de ellos (se refiere a los argentinos que residen en el exterior) *cualquiera haya sido el motivo de su decisión* —político, personal, económico o laboral— se sienten "exiliados", *aún en el caso de que estén desempeñando una misión oficial*. De modo tal que el "exilio" podrá ser más o menos dorado, más o menos afortunado, *pero en todos los casos es "exilio" al fin* (está de más aclarar que los subrayados son míos). Sin ir más lejos, parece que Cortázar "descubrió" en 1976, después de casi veinticinco años de ausencia, que era un "exiliado".

Hoy —la cita anterior tiene ya un año y medio— la cuestión se presenta también bajo su forma inversa: muchos de los que "se quedaron" toman la iniciativa contra los que empiezan (o se niegan) a retornar. Ambas se me aparecen como estrategias complementarias de una vasta empresa de "culpabilización" colectiva: *el exilio es ya un tema teológico*, y un tópico "obligatorio" por excelencia: claro que como esa obligatoriedad se ha vuelto un tanto asfixiante, vemos asomar, desde diversas publicaciones pero sobre todo desde alguna con dudoso sentido del *humor*, variantes morigeradoras tales como el "exilio interior" (donde algún periodista uruguayo que no nos da *tregua* con sus tonterías nos aporta la novedad del "desexilio" sin arriesgar cuáles serían sus efectos sobre la escritura correspondiente), un "exilio interior" que seguramente provendrá de los múltiples "fascismos internos" y/o "auto-censuras" que se nos endilgan —¡todavía!— como nuevas maneras de distinguir el "afuera" y el "adentro", folklóricas voces que hacen eco a aquellas otras que desde hace mucho (pero cabe esperar que con renovados bríos en el futuro próximo) clasifican a la literatura argentina según los sempiternos tironeos políticos entre la capital y el "interior".

En fin, para retomar, como se dice, el hilo: es obvio que cuando hablamos de "exilio" en el sentido *metafórico* de "extrañamiento" con respecto a la lengua materna, de lo que estamos hablando es de una operación de descentramiento, de "centrifugación". Una lengua se transforma así en el centro imaginario del cual se debe escapar, en el abismo devorador cuyo efecto de vacío expulsa a ciertos privilegiados de entre sus hablantes a sus límites más externos. El peculiar inglés de Nabokov, el francés filoso y helado de Beckett, el castellano rarísimo de Gombrowicz, ¿serían posibles sino como un efecto de *huida* del ruso, del angloirlandés, del polaco? El "auto-exilio" lingüístico de esos discursos, ¿puede plegarse puntualmente sobre la pérdida de territorio de los cuerpos que los soportan? Si una escritura reconoce como primer "territorio" de pertenencia —y de pertinencia— a la lengua en que se

articula, nuevamente hablar de una literatura del "exilio" (o del "desarraigo", término que acentúa la connotación culturalista en detrimento de la política), es por lo menos, una manera de promover la confusión, cuando no una coartada "oportuna". En el primer caso, ya lo señalamos, se hace coincidir el exilio territorial con el lingüístico-literario, que un análisis riguroso debería distinguir, aun cuando señale sus puntos de contacto: es cierto que Nabokov es un exiliado en ambos sentidos (lo cual no supone una necesaria relación de causalidad entre ambos) pero también es cierto que Borges y Cortázar lo son en uno sólo, y no el mismo. En el otro caso, se hace *como si* los dos sentidos del término "exilio" fueran homologables, para hacer de los escritores *territorialmente* exiliados los inventores de una suerte de "extraterritorialidad" literaria que deviene por arte de magia en categoría sociopolítica: la ya canónica "literatura del exilio", nueva noción totalizadora desde la cual se arrojan con envidiable desparpajo las diferencias con que en cada una de esas escrituras se dibuja (o no) el "amor de la lengua", dimensión intransferible, erótica y ambivalente que ata al escritor con su lengua madre, aún —y más aún— cuando huye de ella.

## —II—

"La cultura de una comunidad nacional", decía hace menos de diez años José Luis Romero, "no es obra de la ideología de ciertos grupos, ni siquiera de los grupos hegemónicos en cada momento, sino del conjunto de la sociedad global a través de un trabajo sordo, continuo y espontáneo, en el que las ideologías se trituran e interpenetran para sumirse en un torrente múltiple y proteico". Admitamos que detrás de esa decidida afirmación se halla el impulso típico del pensamiento liberal: el ideal de una "convivencia", de una "reconciliación" que en nombre de un humanismo abstracto tiende una púdica nebulosa sobre el suelo esencialmente conflictivo que soporta a la "comunidad nacional". Pero admitamos también que la misma cita dibuja en filigrana su propio cuestionamiento al aludir a "un torrente múltiple y proteico": la imagen no evoca precisamente un fluir armonioso y homogéneo, sino más bien la remisión anafórica a ese *interpenetrarse y triturrarse* de la frase anterior, a una ronca *polifonía* en la que cada voz, al tiempo que lucha por imponerse, no tiene más remedio que contar con las otras, sin cuyo contrapunto se aplanaría a la medida de un mero y monótono eco en el vacío. La "cultura de una comunidad nacional" no es, por

cierto, la voz que más se oye, pero tampoco la suma ordenada, equilibrada, de las partes: es el *movimiento* mismo de la lucha por imponerse, las desarmonías y disonancias de la interpenetración y el trituramiento. Por eso es imperdonablemente estéril persistir en la construcción de esos "pares de oposición" al estilo *Civilización/Barbarie* (pero hay más en esa dicotomía de lo que sugiere su apariencia simplista): ellos resumen una vocación de *totalidad* que, aunque se disfrace con la más sutil sofisticación filosófica, olvida que aquellas partes son mucho más que un lugar en la suma del Todo. En el revés de ese olvido —para nada involuntario— se imprimirá una imagen del país —una, y sobre todo "imagen"—, imagen fisiológica a lo Condillac en la que el privilegio de siempre *una* función hace al órgano que la realiza: viniendo de "afuera" se nos propone la *Argentina-sentimiento*, viniendo de "adentro" la *Argentina-pensamiento*: ya se ve, al nostálgico *sentir* que la vida es un soplo —siete años no es nada— y hay que ir pensando en volver (pero ¿cómo desarrugar la frente marchita por la preocupación de haberse "equivocado"? se opone un concienzudo, riguroso *pensar* que apenas alcanza para construirse como *simetría* ante el oponente.

No es sin (mala) intención, por supuesto, que reacudimos a las figuras del "afuera" y el "adentro" para ilustrarnos sobre lo que toda una tradición argentina de ensayística globalizante —hipostasiada en la "malleática" con la que se hace hablar, en bahías silenciosas y ríos inmóviles, a masas subterráneas que están "por nacer a la palabra"— sintomatiza de una literatura de/sobre/desde el "exilio", una literatura pre-sentida y pre-pensada a la manera de la recomendación de Quiroga para cuentistas noveles: empezando por la última frase, sabiendo de antemano a dónde se quiere llegar, a saber el lugar de una lección de moral; moral que apura el retorno (en las vestiduras de una comedia que no deja de aprovechar los desgarros de recientes tragedias) de la enemistad entre el "arte comprometido" y el "arte por el arte", plañidera versión de una omnipotencia confiada en que pueden controlarse de antemano los efectos de lo que se escribe: en ese perfecto cuadrilátero conviven comprometidos y vanguardizantes en un *round* más de la pelea "de fondo" entre el Kid Florida y el Negro Boedo; aunque sea a las piñas, las cuerdas delimitan el espacio donde se encuentran navíos y borrascas con penas y olvidos, caballos muertos bajo luces argentinas. Se mire desde la platea de primera fila o desde el exilio de las graderías, siempre gana algún tópico *obligatorio*: para el caso, el pedido de cuentas, frontal o alegorizante —en esta última eventualidad,

hasta prologado en la clave descifradora— a “nuestra” historia (aunque “nuestra” historia siempre la hagan los otros: depende de quién la cuente). Para hacerla corta, la historia ha encontrado dos maneras de entrar en la literatura reciente: o bien por la vía directa de la ficción —cuando la ficción es escrita desde “afuera” se trata de la historia inmediata y tenemos a Soriano; cuando es escrita desde “adentro” se trata de un siglo pasado ya colindante con el mito y tenemos a Piglia; la diferencia entre ambos no es sólo la diferencia (inmensa) de calidad literaria, sino también el fenómeno de que la “historia” de Piglia, justamente por no ser *tema* y replegarse al lugar de soporte de la construcción ficcional, es tanto más verdadera—; o bien la literatura —vuelta de tuerca ensayística que por cierto no aporta novedad alguna— es elegida como *material* de la historia y tenemos (es apenas un ejemplo, pero no completamente arbitrario) a J.P. Feinmann y su patética empresa de fundación (¡por fin!) de una “filosofía nacional”. Una empresa que, curiosamente, se apoya desde el vamos en una cita falseada: “Sabemos (¿quienes?) que la historia de la filosofía no es una aventura inocente, sino que es la expresión de la necesidad de las comunidades nacionales de pensar el mundo en función de sus proyectos históricos”. Supuesto obviamente extraído de la *Crítica de la Razón Dialéctica* de Sartre. Lástima que Sartre dice “clases” allí donde Feinmann dice “comunidades nacionales”. No digo que Sartre necesariamente tenga razón contra Feinmann (no me interesa discutir eso ahora, aunque lo merecería: después de todo, *las filosofías* deben haber fabricado por lo menos tantos proyectos como los que han “expresado”): digo que Sartre puede equivocarse, mientras que Feinmann, citando así, *miente*. De todas maneras, lo que interesa es esto: sea la generación del '37 (Echeverría y fundamentalmente Alberdi), el “Facundo” de Sarmiento o el “Martín Fierro”, la literatura aparece tomando el relevo de la abstracta conceptualización filosófica: allí donde el “documento” literario puede ofrecer lo que los alemanes llamarían el *grund* de una diferencia específica —que es lo que hay que construir—, en su fundamento histórico-político, se hace presente la condición de posibilidad de una (frustrada, no se entiende bien por qué) “filosofía nacional”. Se trata de una estrategia demostrativa que, como todas, se monta sobre el vacío de una gran *falta*: el ausentismo de lo que puede haber de específicamente literario en el “documento” elegido (menos grave, quizá, cuando se trata de las “Bases” o el “Dogma socialista”; imperdonable si es el “Facundo” o el “Martín Fierro”).

La explicación cae de su peso: los intereses de clase, evidentemente, pero sobre todo la situación de *exilio*, en un doble sentido: exilio “real”, que hace a la imposibilidad de palpar de cerca el país “verdadero”; exilio *ideológico* (no podía faltar el recurso a la “alienación”, tratándose de un autodefinido hegeliano) que separa a los intelectuales de los auténticos intereses nacionales, bloqueados por un cosmopolitismo reforzado por el carácter extranjerizante de la cultura que se absorbe en el exilio, etc., etc. Los argumentos son conocidos, y no carecen de verosimilitud, sólo que abundan también en unilateralidad: el autor no desconoce la contradicción que desgarró a los hombres del '37, un tanto perplejos ante su propia crítica simultánea a la inoperante tradición unitaria de Mayo y a lo que llaman —no sin algún fundamento— la “tiranía” rosista, o —para desplazarlos al terreno filosófico— entre un liberalismo de inspiración iluminista y un historicismo romántico y socializante de cuño sansimoniano. No la desconoce en los hechos, pero pasa un poco a la ligera por sobre sus marcas en los textos (se trata, después de todo, y antes que nada, de *escritores*). El determinismo, aquí, hace síntoma bajo la forma de la contradicción más crasa: todos nuestros defectos de “pensamiento” provienen, aparentemente, de que aquellos que tuvieron la oportunidad de fundar una filosofía “nacional” —Alberdi en especial— terminaron por resignarse a la sumisión ante el pensamiento europeo, en lugar de “inventar” —¿de la Nada?— un pensamiento “nacional” que respondiera a nuestras propias necesidades... que es exactamente lo que hicieron los europeos (basándose, claro está, en sus propias tradiciones: no tenían otras). Pero, ¿no será esta una forma inconciente del pensamiento “colonizado”, a saber la de creer que la Argentina —seamos amplios: Latinoamérica— debería cumplir *lógicamente* las mismas etapas de evolución histórica del pensamiento europeo? ¿No sería más fructífero tratar de localizar en los *textos*, en su trama —además de en los hechos “reales” que esos textos tematizan—, la instancia quizá no-querida, quizá desconocida, pero igualmente determinante, de un pensamiento desgarrado y difícil de aquietar, la *alteridad* radical de un estilo que denuncia el combate de un pensamiento contra sí mismo? Solamente por dar un ejemplo: cuando David Viñas analiza comparativamente las descripciones que hace Mármol de la casa de Rosas y el dormitorio de Amalia, no se deja arrastrar por el mero tono de las *opiniones* del autor, de la subjetivación ficcionalizada de una “realidad” histórica, sino que busca en la propia *superfi-*

*cie* textual, en su plano retórico y estilístico, las señales de una incontrollable heterogeneidad: “Mármol *intencionalmente* desarrolla el paralelismo Rosas-Amalia, rusticidad-urbanidad. Qué duda cabe. Es lo que subyace y conforma la arquitectura del libro, vinculándolo con la teoría inicial de la generación del '37: la síntesis entre lo americano y lo europeo; pero el paralelismo se va polarizando en sus contenidos y significaciones hasta desequilibrarse en impugnación e ideal. La mirada romántica ya no es integradora, sino antinómica: todo lo de Europa, lo referido explícita o implícitamente allí como la descripción de Florencia Dupasquier (este apellido incluso) o la habitación de Amalia resulta idealizado y —lo que interesa poner de relieve— frustrado, *estéticamente* falso. Y lo referido aquí, cargado a veces con un realismo elemental, resuelve una *verdad* estética”. Dos gestos, pues, *en un mismo movimiento*: el “exilio ideológico” de Mármol con respecto a lo nacional lo lleva incluso a traicionar la “teoría inicial” del '37 privilegiando el amor por lo europeo, pero su —permítaseme la expresión— “arraigo estético” hace que los momentos más logrados del libro sean los que toman como referencia una realidad y una mitología propias, singulares, intransferibles, no generalizables. La *intencionalidad* fracasa ante la fuerza ciega del estilo. La descripción de la casa de Rosas alimenta parcamente un lenguaje tenso, de ritmo casi jadeante, recreando, a partir de lo puntual e irreplicable, todo un universo histórico, remitiéndose constantemente a su raíz y a la situación enunciante “para prolongar la mirada de ese ojo que hurga en lo que lo compromete”. Al revés, todo lo que se refiere al símbolo de lo europeo, del ideal *ausente*, es el reino de la universalidad convencional, del amaneramiento, de la cursilería. Se me dirá: ¿qué nos importa? Lo que interesa, justamente, es la intencionalidad ideológica, ella es la que expresa el proyecto alienado, dependiente. Concedido. Pero sólo si se hace del texto literario *nada más* que un documento. Es lo que estoy tratando de mostrar: que privándolo de su dimensión propiamente *escritural*, el texto se *resiste* (como la carta frustrada del príncipe de Homburg) a explicarse de manera unívoca, a “expresar” un proyecto ideológico en su totalidad y de manera transparente. La otra actitud —la de Viñas, la que quisiéramos defender— no representa una petición de principios en favor de la pura “literalidad” (el historiador no tiene por qué ser un analista formal): supone que la recuperación de esa especificidad permite explicar *mejor* las vacilaciones y resquebrajaduras de un proyecto que, tal vez por la misma excesiva

honestidad de su ambición, nunca fue ni tan “exiliado” ni tan sólido como amigos y enemigos lo pretenden.

La cuestión, de todos modos, es que evitando cuidadosamente toda apelación a los textos más específicamente literarios, esta concepción —y Feinmann es, en este sentido, poco más que un vocero, un “caso”— no solamente se pierde la oportunidad de un análisis infinitamente más rico, más matizado sino que (y no podemos dejar de regocijarnos un poco con la ironía que ello implica) se priva, incluso, de una posibilidad de apuntalar su propia estrategia, a saber la construcción de un mensaje dirigido a los contemporáneos: después de todo, el exiliado Echeverría escribió una versión “americana” del Don Juan (“El Ángel caído”), en la cual se propone la redención del pecador por la militancia revolucionaria; y el exiliado Alberdi compuso una desmesurada obra teatral (“El gigante Amapolas”) en la cual el mítico personaje central, un enorme muñeco de paja, representa de la manera más obvia al “tirano” Rosas. Exilio, compromiso político, alegoría: todo pasa y todo queda, diría el machadiano verso. Hay todo un discurso que confunde la lectura del pasado en función de la problemática del presente con la ilusión de que los combates del presente pueden identificarse con los del pasado (es verdad que toda lectura supone alguna forma de identificación... pero no necesariamente de *identidad*). Es curioso como este intento de *panhistorización* —el “todo es historia” de nuestros filósofos nacionales, que loablemente se proponen recolocar a América en la Historia, si bien este propósito se revela un tanto incongruente con su profesión de fe hegeliana, para quien no hay Historia que no sea europea— culmina en la más absoluta deshistorización, por la vía de adjudicarle a los hechos la tediosa costumbre de la repetición, en lugar de procurar un rastreo y una delimitación de las maneras por las que las lecturas del presente re-crean, re-organizan, re-construyen el pasado, sabiendo perfectamente (otra vez ese truco quiroguiano) dónde quieren llegar, vale decir con una teleología —y teología— definida del Bien Supremo que gobierna los humores, el barro y la sangre de la Historia. Y deshistorización, también, porque es un gesto que, ahora sí, repite la retórica de un antiguo género: el de los “Paralelos” comparativos, que, basándose en modelos clásicos (especialmente Plutarco) es re-flotada en el Renacimiento para alcanzar su punto más alto en la transición entre los siglos XVIII y XIX: este modelo de análisis hizo posible poner en relación de comparabilidad épocas históricamente diversas y valorarlas conforme a una medida supratemporal de la perfección (lo “na-

cional" versus "lo extranjero", lo "civilizado" versus lo "bárbaro", de cualquier modo que se connoten estos términos, no fueron las menores de esas medidas supratemporales). Presente y pasado ya no son entonces momentos singulares, cualitativamente diferentes, sino períodos identificables en los que el pasado puede volver en el presente, puede ser alcanzado mediante la imitación o superado en aras de un punto de llegada asimilado a la perfección.

En el contexto de este esquema, el maniqueísmo del vasto discurso del exilio se demuestra ejemplar en su capacidad de proyectar las "alienaciones" del presente sobre las del pasado, neutralizando la especificidad de sus diferencias y, tratándose de "nuestra" literatura del pasado, subordinando lo que más arriba hemos llamado extraterritorialidad literaria a las formas geográfico-ideológicas del exilio. Demasiado se ha insistido —y Feinmann vuelve a la carga con énfasis—, por ejemplo, en la sumisión de los exiliados del 37 al europeísmo ora iluminista, ora romántico-historicista, que los hace examinar lo americano con los oídos de la filosofía europea (que, recordémoslo, no es más que el seudopodio ideológico de la empresa imperial). Demasiado poco, por otra parte, salvo inteligentes excepciones, se ha recordado y analizado el hecho de que nuestros románticos no toman lo más sustancial de su iluminismo y su historicismo de las corrientes por así decir más oficiales, más *centrales* del pensamiento europeo —representadas por los Ideólogos, (cuya aplicación indiscriminada a la realidad americana Alberdi critica duramente en su polémica montevideana con Salvador Ruano) pero también por Hegel— sino de corrientes más bien marginales, o por lo menos "intersticiales" con respecto a la cultura oficial, tal como Condorcet o Herder. Líneas de desarrollo que —sobre la huella precursora de la *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita* de Kant— se había abierto como fruto de la exigencia de reconocimiento de la burguesía en su lucha contra el Antiguo Régimen, una burguesía que no había alcanzado aún la hegemonía ideológica y política. Condorcet, en efecto (en su *Bosquejo de un cuadro histórico del espíritu humano* de 1793) sentaba, dentro de la Ilustración, las bases para una visión de la historia diferente y marginal respecto de la "filosofía imperial" que acabaría caracterizando al saber europeo: para él ninguna sociedad quedaba fuera de la Historia, en tanto el hombre se presenta siempre como un ser en lucha con la naturaleza. De ahí que la historia se presenta, desde esta perspectiva, como *la historia del trabajo*, definido como paso de un saber "opresor" a un saber "liberador". Pese al fundamento iluminista, hay allí el preanuncio de un

modo de entender la razón como racionalidad propia, no de los pueblos y las naciones como se sostendrá más tarde, sino de los efectos sociales de los sucesivos modos de explotación de la naturaleza. Por cierto que la idea de "nación" vendría tanto a enriquecer (al poner en crisis instrumentos conceptuales a veces excesivamente abstractos) como a empobrecer (pues clausuraba, nada casualmente, la posibilidad de pensar la articulación entre lo universal y lo particular) esa filosofía de la historia. Pero al mismo tiempo, el pasaje de Herder a Hegel señala el triunfo de una "absolutización" de la historia que excluye de ella a una gran parte de la humanidad. Para Herder, cada pueblo —sí, él dice "pueblo"— es la manifestación de una determinada y particular *Weltanschauung* y desde ella realiza, a su manera, los valores universales comunes a todos los hombres. Para Hegel, esta visión de la historia no es más que la repetición del "silogismo débil" platónico: la mera división de los géneros en especies y de las especies en subespecies, con el fin de poder "situar" cada realidad dentro del "lugar" lógico que le corresponda y hacer posible su definición *per genus proximum et differentiam specificam*. Pero quién sabe si esa "debilidad" de Herder no constituyó precisamente su fuerza, al favorecer una postura selectiva pero abierta, en la que no hay lugar para un pueblo "elegido", sino que cada uno lo es según su especificidad cultural e histórica: ninguno puede ser pensado —al modo de la filosofía hegeliana de la historia— como "mediación" para otro; se trata sencillamente de "situarlo", de encontrar su "lugar", su localización en un sistema de pensamiento necesariamente incompleto, no-totalizador (o mejor, como diría Sartre, en permanente des-totalización).

En todo caso, fue esta doble línea de Condorcet y de Herder —contradictoria en tantos aspectos, pero sobre todo en la conflictiva coexistencia de la "peculiaridad histórica de cada pueblo" de Herder y la afirmación de un "progreso indefinido" del primer Condorcet, pero confluyente en su carácter marginal de cara al proceso de constitución de una filosofía "oficial" de la historia que terminaría por imponerse— fue esta doble línea la que, al contrario, se impuso como supuesto teórico subyacente en los textos de Alberdi (y, en general, de los hombres del 37). Rastrear esa doble línea, y aun sin dejar de tener presente de todos modos su vocación europeísta, significa descubrir el entrelineado de un desgarramiento, de una malla compleja en permanente tensión que ya nunca la abandonaría. Tensión interna a su propio discurso que es testimonio de un intento de fundación de un

"discurso propio" (de la búsqueda de una "localización" del discurso *externa* a las dicotomías ideológicas del momento: unitarios/federales, América/Europa) cuyo relativo "fracaso"—pero ¿qué es, después de todo, un discurso fracasado?— no lo hace menos interesante, sino más: demuestra, entre otras cosas, que la aplicación *actual* a esa generación de la categoría de "exiliados" (territoriales, por la circunstancia histórico-política; "ideológicos" por lo que hoy llamaríamos su "dependencia" mental; incluso lingüísticos, por su relación ambivalente con las lenguas francesa, inglesa, alemana) no es más que un ordenamiento retroactivo de ese estilo peculiar realizado según una suerte de abulia que impide asumir nuestras propias perplejidades. El esquema de los "tres Alberdis", por ejemplo, el Alberdi del "paternalismo americanista" que intenta la síntesis entre lo europeo y lo americano, entre lo que más tarde será llamado lo "civilizado" y lo "bárbaro"—digamos el Alberdi de *Fragmento preliminar al estudio del derecho*—, el del europeísmo antipopular e intervencionista —digamos, el Alberdi de las *Bases*—; y el Alberdi "bolivariano", socialista utópico, defensor del Paraguay frente a la Triple Alianza —digamos el de *El crimen de la guerra*, texto varias veces prohibido en la Argentina "liberal"—, este esquema se me antoja una pobre manera de "ordenar" un discurso complejo, que por definición (por su origen, por su impulso, por su "extrañeza" en aquel contexto histórico) es esencialmente "desordenado" y contradictorio. Ese universo discursivo —y otro tanto podría decirse, con más razón, de Sarmiento, si tuviéramos aquí el espacio y el tiempo— debía, necesariamente, y es eso lo que puede verse en su escritura, entrar en conflicto, en relación de *pentimento* (no de sentimiento, ni de pensamiento) con el "proyecto" ideológico —al menos, tal como lo leemos hoy— de los contertulios del Salón Literario. Es un discurso que no se limita a "expresar" los conflictos del contexto del cual emergió, sino que él mismo *organiza* ese contexto como conflictivo, lo piensa —como pensaría Sarmiento, no tanto la oposición, sino la *articulación* de lo civilizado y lo bárbaro— en su dimensión casi de oxímoron, de superposición polifónica, *heteroglosica* (la expresión es de Bajtin): es posible que el "último" Alberdi *esté ya* en el "primero" así como el primero *estalla* en el último. En todos, se trata en cualquier caso —y eso no necesariamente es intencional: es más bien la fuerza que desmembra el voluntarismo— de introducir en la lectura de la historia inmediata el pensamiento de la *impureza*, el deseo, tal vez imposible, de dar cuenta *simultáneamente*, en su equilibrio inestable, del poder

institucionalizado en el carismático gigante de paja que es Rosas —el poder defensor de los intereses de la oligarquía terrateniente-saladeril de la provincia de Bs. As., etc.— y de la potencialidad revulsiva de las masas "bárbaras" y desposeídas que lo siguen, y en las cuales Feinmann, entre otros, cree ver, quizá ingenuamente, una suerte de "filosofía nacional" informada, en estado de puro acto que realimenta permanentemente su propia potencia (ya que, y no sé si esto ha sido suficientemente observado, las categorías aristotélicas encuentran un renovado prestigio en ciertas búsquedas escolásticas del "ser" nacional), como si el momento de la práctica espontánea fuera tan fácilmente fusionable con el de una teoría que tampoco está nunca en condiciones de controlar todos sus efectos. Quizá sea —no deja de sugerirse en una ronda más de los "paralelos" que seducen a la historiografía argentina— la misma impureza que, a partir del '45 (una fecha que, nos guste o no, ha adquirido definitivamente estatuto de instante fundacional, por no decir de mito de origen) aterra a las buenas conciencias antiperonistas pero también a las "malas conciencias" ideológicas que extraen de ello la *obligatoriedad* de una profesión de fe peronista. Como sea, peronismo/antiperonismo, superponiéndose a liberalismo/revisionismo y a civilización/barbarie, define un nuevo sistema de oposiciones destinado a ordenar, a "purificar" esa impureza original que se articula en el discurso de los "exiliados" del 37. ¿Cuánto falta, si es que no está ocurriendo ya, para que —montándose sobre la innegable realidad del exilio territorial— el discurso del "retorno" opere un retorno a ese discurso paralizante del "afuera" y el "adentro", por medio del cual ensayar un nuevo detergente para limpiar las impurezas de la historia reciente? La oposición se revela, de nuevo, como figura simétrica de la reconciliación, y bloquea la posibilidad de una *relocalización* que permita leer, aunque sea desde la incómoda posición de una cuerda floja, el "interpenetrarse y triturarse" conflictivo de los discursos, el "torrente múltiple y proteico" de una cultura que no nos impediremos llamar "nuestra": no por una inflación del sentimiento de propiedad, sino al contrario, por una vocación (que nada tiene que ver con la voluntad) de encontrar en ella lo que las múltiples versiones al uso descúbren de más "impropio", es decir de más interesante.

—III—

A través de sus *Cartas Quillotanas*, de su polémica con Sarmiento, Alberdi llega a José Her-

nández. Vale decir, a un espacio de lectura que pone en escena lo que es literaturizado como otro gran "exiliado" de la historia argentina: el gaucho. O, más precisamente, la gauchesca, lo gauchesco; eso que —dice Martínez Estrada— "debe ser estudiado como un material plástico", eso que "se interpone entre el gaucho y la literatura": que hace "motivo literario" de lo que por Hernández es percibido como propio alejamiento, como *expatriación* (de su hogar, de su clase social, de su familia: contraviniendo una costumbre de la época, se niega a usar su segundo apellido, Pueyrredón, que podía haberle abierto más de una puerta). La sugerencia de Martínez Estrada puede pecar de psicologismo, pero no deja de contener una agudísima idea: es ese "exilio" el que Hernández articula transformándolo en *estilo*, un estilo que llevará su discurso mucho más lejos de donde se proponía ir: se sabe que el *Martín Fierro* tiene, en principio, una intención meramente ideológica, casi panfletaria: ¿cómo, sino por "la fuerza ciega del estilo" —al igual que en *Mármol*— llegó a constituirse en el "poema épico de la nacionalidad"? ¿Cómo puede surgir esa gran literatura de una obra pensada como esencialmente anti-literaria, escrita desde *afuera* y en *contra* de la "lengua literaria" porteña, de la "cultura urbana" de sus contemporáneos? Es muy distinto, por ejemplo, el caso de Hudson: en éste, la voluntad de permanecer incontaminado, virginal, es una *supresión*, se hace por elipsis de las lecturas de la casa paterna (por lo que él mismo cita: Gibbon, Rollin, Whiston, San Agustín, Dickens, Darwin). En Hernández se hace —parece que se hace— por directa negación de la lectura: es una literatura *agreste*, mientras la de Hudson es bucólica. Pero hay una cuestión primordial: si Hernández es gauchesco, no es la gauchesca, no pertenece como un árbol más a ese bosque tan mal definido. Martínez Estrada (el menos aprovechado de nuestros ensayistas más recordados, alguna vez habrá que preguntarse por qué) lo ha visto admirablemente: mientras los demás poetas gauchescos escriben contemplando la escena y los personajes desde "afuera", haciéndolos hablar por el sistema de la *dramaturgia*, Hernández crea un sistema ilusionista que finge estar "adentro", que se parece a la *ventriloquía*: es el primero que se resuelve a ceder al protagonista el papel de narrador). Ni adentro ni afuera, pues: en otra *parte*. Por la escritura hernandiana, el sistema de la literatura gauchesca también se des-totaliza. Nuestro "poema épico nacional", nuestro más grande arquetipo cultural, resulta ser lo que nos propone como inclasificable, como pura diferencia en la diversi-

dad. Diferencia y diversidad, también, de *lengua*: el "exilio" de Martín Fierro a "otro país" (son sus propias palabras) no es menor en su "retorno". Entre dos lenguas, entre dos culturas que lo rechazan igualmente, Martín Fierro —nuestro "arquetipo nacional", repitamos— no elige ni se deja llevar: es un desterrado permanente, un "arrojado", un *outsider* por destino tanto como por elección. Lo que Martínez Estrada llama la "extranjería" del héroe es, sobre todo, la "extrañeza" de una lengua que consigue dislocar la entonces inevitable opción entre un castellano "culto", de "bien decir", incapaz —la excepción probable es Sarmiento— de articular un "discurso propio" (lo que produce el efecto, según otra honda intuición de Martínez Estrada, de que las traducciones de Hudson o Cunninghame-Graham parezcan hechas en una lengua más "argentina" que la usada por "nuestros" escritores) y el castellano arcaico y museificado de la mayor parte de la gauchesca. Ese dislocamiento se incorporó de una vez y para siempre a la lengua de la literatura argentina, fusionando —en los mejores— una suerte de documentalismo *oral* con cánones estilísticos que no eran los de la lengua castellana de la literatura escrita: más bien los del francés, y luego el inglés. Unamuno fue de los pocos en caer en cuenta de la riqueza que podía obtenerse de esa tensión diferenciadora, y de cómo el voluntarismo nacionalista, tratándose del estilo, sucumbe —traicionando las ilusiones temáticas— a la inercia lingüística: "El hecho verdaderamente curioso", decía el vasco (un auténtico "exiliado" en la lengua española), "es que cuando un escritor americano quiere escribir como habla el pueblo de su tierra, se somete al castizo hablar castellano". Hacia el 900, la mitologización del "criollismo" (Rojas, Lugones, pero son sólo los más conspicuos) ensayaría la cristalización de la Impureza, la territorialización *geográfica* de esos exilios lingüísticos, gesto en el que la hispanofilia idiomática oculta apenas —más bien denuncia, cuando no directamente produce (nada hay aquí de "reflejos" superestructurales)— una xenofobia de origen social e ideológico: la canonización del discurso del Payador como "pura" lengua argentina no es más que la otra cara de un horror a la contaminación por la "cultura de los barcos". Como si esa "pureza" —esa *diferencia*, hay que darle su nombre— no fuera producto de un sostenerse en el conflicto con el inglés, con el francés, pero también con el castellano. Y es únicamente por la peculiaridad histórico-cultural argentina que ello se hace aquí más evidente. Se trata, en realidad, de la paradoja misma de la literatura hispanoamericana: el lugar "fundante" de Rubén Darío, ¿no constituye

una afirmación de la originalidad americana lograda por la vía de una voluntad universalista que utiliza como puente el simbolismo francés? También Echeverría —un fundador de la literatura argentina, si hay que creer a los críticos— declaró alguna vez haber aprendido métrica castellana en París. Y con eso escribió "La cautiva", donde no se puede decir que esté en juego precisamente la lengua francesa... pero tampoco la "castellana". Si se trata de definir en estos términos una literatura "argentina", ¿dónde pondríamos hoy a Borges, a Gombrowicz, a Wilcock, al mismo Macedonio? Ni hablar del grotesco, que algunos califican como la esencia misma de "nuestro" teatro: ¿qué sería de Discépolo, de Defilippis Novoa, sin el cocoliche, que no es castellano italianizado ni italiano castellanizado, sino la impureza misma del combate entre ambos? Este es, en definitiva, el "exilio" que me interesa: no el que desplaza la discusión a la mera coyuntura histórico-política, que no podría estar ausente (y mucho menos en esta coyuntura), no ese discurso que inventa un nuevo espacio de exclusiones e inclusiones para controlar los desórdenes momentáneos (*discurso de poder por excelencia*), no el que dibuja "interiores" y "exteriores" con el ademán automático del aduanero que comprueba pasaportes (para ver quién debe entrar o salir de la próxima historia de la literatura argentina), sino el que se arriesga a buscar en el "exilio", en esa forma extrema del exilio que constituye el *construir una literatura amando a la lengua contra la cual se escribe* —¿qué mejor cosa se puede hacer con la lengua madre?—, ese "territorio" del que habla Martínez Estrada y que se sitúa no "afuera", sino *más allá* de la geografía. No "adentro", sino *más acá* de la historia. Y está bien la referencia para comenzar a concluir:

La misma historia de la literatura argentina (aceptemos provisoriamente la denominación) parece comenzar marcada por la cuestión del "exilio": "La literatura argentina es la historia de la voluntad nacional (...) dentro de esta perspectiva la literatura argentina empieza con Rosas". O sea, desde su fundación la literatura argentina es un escribir *contra*, y desde *afuera*. El exabrupto con que David Viñas inaugura su ensayo más célebre es, al mismo tiempo que una interpretación, una *puesta en orden*; se trata, desde la primera página, del engrillamiento de dos categorías: literatura e historia. No es un gesto caprichoso, es una antigua práctica de la cultura argentina: la re-construcción del pasado como tema *literario* constituye una obsesión de nuestros intelectuales, el zarpazo desesperado para arañar una escurridiza "identidad nacional"

que gobierna la indecisión entre los lugares difusos de lo "real" y lo "imaginario". La literatura argentina, desde la generación del 37 en adelante, trabajó siempre bajo el supuesto de que la historia está allí para ser *usada*. No estoy enunciando ninguna novedad. Tampoco es un rasgo exclusivamente argentino: parece ser la estofa de una vieja costumbre humana, en la que Lévi-Strauss sospecha la precondition misma de pertenencia a una cultura: "La historia no es nunca la historia, sino la historia *para*". Pero entre nosotros ese "para" toma el carácter crispado de la *emergencia*: en su doble vertiente semántica, esa palabra recubre el acontecimiento histórico como hecho *saliente*, expresivo de una imagen de "lo nacional" en perpetuo estado de *fundación*, pero también sometido a las urgencias del combate *actual* (cuando se dice que la Argentina es un país "sin historia" se quiere decir exactamente esto: que todo sucede ahora, que Sarmiento y Rosas *todavía están ocurriendo*). No apunto solamente a la concepción ya trivial de que toda lectura de la historia se hace en función del presente: esta postura no quiere decir nada, ya que ¿acaso hay otra posibilidad? Me refiero, todavía de manera un poco grosera, al uso de la historia en la *ficción*, en tanto por el solo hecho de "entrar" en el discurso literario la historia necesariamente se ficcionaliza. Claro está que parece haber un problema anterior: el estatuto mismo de la escritura de la historia como perteneciente al discurso literario (después de todo, según una definición clásica, la historia es la *narración* de los hechos del pasado). La naturaleza "ficcional" de la historia proviene, justamente, del carácter *lacunar* de toda narración: así como el olvido hace posible la memoria, y el silencio la melodía, es la selección de ciertos acontecimientos como excepcionales lo que permite *ser* a la Historia. Se me dirá que esto es válido sólo para la historia llamada "acontecimental". No lo creo: aún la historia de las mentalidades, actualmene tan en boga, está soportada por el examen de textos ejemplares, por lo tanto excepcionales. Incluso se podría decir que no hay historia, hoy, que no sea una lectura de textos (aquí utilizo "texto", por supuesto, en el sentido más amplio, incluyendo a la obra de arte, el escrito jurídico, la inscripción religiosa, la tradición oral). Y donde se dice "lectura" se dice diseminación del sentido. "No hay hechos, solamente hay interpretaciones", es un vapuleado adagio de Nietzsche que sin embargo conserva su frescura. Lo que da a la historia su posibilidad, y al mismo tiempo su tarea original, es pues la lectura que cada historiador hace de una *escritura* anterior; y, ya se sabe, cada lectura de un mismo texto es incomparable a otra. Lo que hace inteligible a la historia —ya

que se trata antes de inteligibilidad que de "realidad"— es que un conjunto de acontecimientos (textuales) demuestre tener aproximadamente la misma significación para un contingente de individuos que no necesariamente han "vivido" esos acontecimientos. La misma *significación*, no el mismo significado: la distancia es la que va de compartir la disposición de otorgarle *algún* sentido al pasado a la de pretender que ese sentido sea el mismo para todos. Muchos objetarán que la solidificación de una cultura requiere la hegemonía de *un* sentido. No estoy de acuerdo. O mejor, sí lo estoy, lo que sucede es que tengo muy poco amor por las culturas solidificadas: una cultura sólo puede mantenerse *viva* en el desorden fecundo de lo que Ricoeur llama "el conflicto de las interpretaciones". En Europa ya casi nadie discute apasionadamente sobre la Guerra de los Cien Años, la traducción luterana de la Biblia, las "imago mundi" renacentistas o las concepciones de Vico sobre el origen del lenguaje. Peor para ellos: van en camino de *solidificar* su cultura, es decir de transformarla en gigantesco monumento: la misma y eternamente fracasada estrategia estatuaría en que se obstinan nuestros gobiernos, nuestros oficiales oficiantes de la cultura. Es cierto: la diferencia,

como escuché decir a alguien, es que los franceses saben quién hizo su Revolución, mientras que nosotros todavía no sabemos quién hizo la Revolución de Mayo; los nudos de una dependencia original atan algo más que la disputa entre proteccionistas y librecambistas: la imposibilidad de organizar un "imaginario nacional" que nos explique ante nosotros mismos, que supla esa suerte de *materialidad arqueológica* en la que pueden reconocerse otras culturas del continente. Tal vez habría que pensar qué se puede hacer con esa condición —con esa carencia al mismo tiempo que no renunciar a combatirla: no en el orden de convertir la falta en proyecto, de "asumir nuestro destino como elección", sino de transformarla en *estilo*, en la *diferencia* sostenida frente al Otro, y a lo que del Otro se encarna en nosotros mismos. O sea: antes que ilusionarnos con la hegeliana superación de un conflicto que nos viene del exterior, apoderarnos de él, no tanto para "interiorizarlo" —caeríamos de nuevo en la ensoñación especular de un "adentro" y un "afuera"— como para *descentrarlo* desde un lugar de desgarramiento que no por abreviar en el compromiso apasionado nos permitiera menos el orgullo de la duda.

#### BIBLIOGRAFIA

**Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz:**

"La Argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en *Hispanamérica*, N° 25/26, 1980.

**Bakhtin, Mijail:**

"The Dialogic Imagination", Austin, University of Texas Press, 1981.

**Benjamin, Walter:**

"Ensayos escogidos", Bs. As., Sur, 1967.

**Borges, Jorge Luis:**

"La poesía gauchesca", "Los escritores argentinos y la tradición" y "El pudor de la historia", todos en *Obras Completas*, Bs. As., Emecé, 1974.

**Chávez, Fermín:**

"Historicismo e iluminismo en la cultura argentina", Bs. As., CEAL, 1982.

**Feinmann, José Pablo:**

"Filosofía y Nación", Bs. As., Legasa, 1982.

**Halperin Donghi, Tulio:**

"Una nación para el desierto argentino", Bs. As. CEAL, 1982.

**Jarrety, Michel:**

"Valéry: l'Histoire, écriture d'une fiction", en *Poétique* N° 49, 1982.

**Jauss, Hans Robert:**

"La literatura como provocación", Barcelona, Península, 1976.

**Kusch, Rodolfo:**

"Geocultura del hombre americano", Bs. As., García Cambeiro, 1976.

**Lévi-Strauss, Claude:**

"El pensamiento salvaje", México, FCE.

**Mably, Gabriel Bonnot de:**

"L'historien, le romancier, le poète", en *Poétique* N° 49, 1982.

**Martínez Estrada, Ezequiel:**

"Muerte y transfiguración del Martín Fierro", México, FCE, 1948.

"Para una revisión de las letras argentinas", Bs. As., Losada, 1967.

**Paz, Octavio:**

"Alrededores de la literatura hispanoamericana", en *In/mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

**Roig, Arturo Andrés:**

"Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano", México, FCE, 1981.

**Romero, José Luis:**

"Las ideologías de la cultura nacional", en *Criterio*, año XLVI, N° 1681-82, diciembre 1973.

**Sartre, Jean Paul:**

"Crítica de la razón dialéctica", Bs.As., Losada, 1963.

**Starobinski, Jean:**

"La literatura, el texto y el intérprete", en *J. Le Goff y P. Nora*, "Hacer la historia", Barcelona, Laia, 1979.

**Steiner, George:**

"En el castillo de Barbazul", Madrid, Guadarrama, 1977.

"Extraterritorial", Barcelona, Barral, 1972.

"Lenguaje y silencio", Barcelona, Gedisa, 1982.

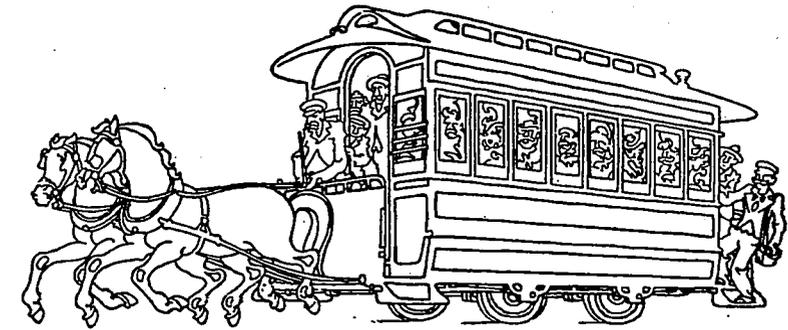
**Unamuno, Miguel de:**

"El idioma nacional de los argentinos", en Rubione,

Alfredo (comp.): "En torno al criollismo", Bs. As., CEAL, 1983.

**Viñas, David:**

"Literatura argentina y realidad política", Bs.As., Jorge Alvarez, 1964.



# La Confesión

Rosa Chacel



En este libro, escrito hace unos quince años, ya queda dicho que trata de ser respuesta a la pregunta formulada por Ortega, ¿Por qué escasean las memorias, y más las confesiones,

en la literatura española? Ahora, después de tanto tiempo, la pregunta parece no coincidir tanto con la realidad: las memorias empiezan a pulular en su cualidad más densa, autobiografía las más, confesión algunas... Insistir, de entrada, en lo que también está ya expuesto en el libro —la condición o consistencia fundamental en toda confesión— puede servir, si no de aclaración, de indicación al menos, para la ruta que conviene tomar en la investigación de los dos fenómenos: por qué antes no las había y por qué ahora las hay.

Dije, en la primera línea, "Las confesiones más dramáticas, entre las grandes de la historia, son las que están animadas por el sentimiento de culpa." Las más dramáticas resultan por ser las más verdaderas, es decir las más consecuentes con su razón de ser, con su móvil o causa, por lo tanto, la profusión —estoy por decir la producción— o la carencia tienen que obedecer a la superabundancia o la merma o extinción de la materia prima.

Entre las numerosas citas de Kierkegaard que incluyo aquí, una me parece la más directa a este tema, "Atreverse a ser enteramente uno mismo, atreverse a realizar un individuo, no tal o cual, sino éste, aislado ante Dios, solo en la inmensidad de su esfuerzo, tal es el heroísmo cristiano." Atreverse a realizar un individuo es asumir el delito de haber nacido —"el delito mayor del hombre"— ante Dios, de quien es imagen y semejanza.... Ahora un joven escritor dice que, "El hombre de hoy cree que no cree en Dios", definición perfecta de nuestra más arraigada

creencia... Sin embargo, la culpa... A veces tocamos la verdad más allá de la creencia—no una verdad que la destruya ni que la corrobore, sino una verdad que coexista con todo: con sus contrarios como con sus afines. La verdad que sólo puede surgir como imposición poética, fulminante... La sentí un día en el Zoológico de la Plata, un día de primavera avanzada, de verano que irrumpía en una bocanada de calma (bien me doy cuenta de que esto no sirve para apoyar ninguna tesis, pero si lo olvidase, si no hiciera aquí mención de su valor de hecho real, omitiría la ejemplaridad de una vivencia avasalladora). Un día, en el Zoológico de la Plata, ya puesto el sol, me detuvo —éxtasis que impide echar un paso después de otro— la contemplación del terror. El terror era el aliento del jardín. Había una pequeña rosaleda, un macizo de rosas rosa— las más carnales, las que más pueden parecer vivas —y estaban abiertas, tan serenas, tan dispuestas a pasar la noche en aquella vigilia, sin recatarse, sin buscar defensa para su carnalidad, para su mortalidad... "El mismo cerco alado que estoy viendo riente, ya temo amortiguado"... Sí, pero ellas parecían no temer nada. En cambio, los gorriones hervían de terror, gritaban furiosamente entre el ramaje de la glicina, luchando por encontrar lugar seguro, disputándose las ramas más altas y aisladas, desalojando de ellas a los que las ocupaban... El terror, en ellos era griterío, desahogo, expresión de su pequeñez. Los otros, los más poderosos, los más fieros, todos temblaban y se escondían en sus refugios... Sentían el sueño que les cerraba los párpados y se negaban a dejarse caer en él. Gruñían un poco para mostrar su fiereza medio extinta, para amenazar y también para implorar, para dejar ver su angustia exhortando a la piedad... Se refugiaban en sus guaridas y se apretaban a sus crías —esos eran los más aterrados, los que las llevaban sobre el lomo como una excrecencia maternal— oso

hormiguero, comadreja— y andaban de un lado para otro sin acertar a encontrar un lugar seguro... Nosotros, los hombres (recuerdo con inmenso cariño a mis amigos, los estudiantes de La Plata, que tanto me acompañaron en la época de mayor esfuerzo. Recuerdo con infinito sentimiento a los que partieron definitivamente). Los hombres, los humanos íbamos por allí, viendo, respirando su terror y nos sentíamos profundamente culpables... de no sé qué, aunque sí lo sé... Nos sentíamos culpables de no poner toda nuestra fuerza —toda nuestra fiereza de leones despiertos, toda nuestra fuerza de bisontes o elefantes, fuerza suficiente para desgajar árboles— en la defensa de la vida. Nosotros, los hombres, con nuestras cabezas más poderosas que toda fuerza irracional, andábamos por allí, entre ellos y nos tenían miedo... con razón.

Bueno, como poesía ya es bastante, querría recordar otros momentos en que la culpa germinaba... No, no, la culpa no germina lentamente, hace eclosión en la conciencia —en su último fondo, donde apenas se la divisa— como cuando se abre una flor y llena de olor el ambiente. Los gérmenes sí son lentos y se acumulan solapados, no alteran la marcha del actuar consciente, vive uno tranquilo, incubándolos. Más que tranquilo, seguro, con su petulancia innovadora —el innovador como el conservador, uno y otro aferrados a la seguridad en su personal empeño— cumpliéndose porque —corrijo una vez más— los gérmenes no son nada que se produzca con vida parasitaria. No, los gérmenes somos nosotros mismos, cada uno acumulando su yoidad, hasta grados de densidad incalculables... Era lo que pasaba en aquellos tiempos, en aquellos que se calificaron de twenties, calificación numérica que marca hoy su excepcionalidad cualitativa... Se estrenaba UN PERRO ANDALUZ y todos quedábamos deslumbrados, felices de encontrarnos en tal situación —porque eso era lo que pasaba, que *estábamos en eso*— y cada uno respondía a su modo. Fueron muchos los que respondieron asintiendo, entregándose, sin comprender gran cosa —o comprendiendo lo que había que comprender— otros, queriendo comprender más. Yo entre estos últimos.

Yo, con el mayor entusiasmo y, sobre todo, creyendo ver en aquello tan insondable profundidad, tan inagotable riqueza de sugerencias, de noticias no sospechadas antes, temí emitir un juicio exiguo o despistado y escribí a Buñuel una carta... Buñuel me inspiraba enorme admiración, pero no me intimidaba, era uno de los chicos de mi tiempo, unos cuantos años menos que yo y le dije, en mi desenvuelta franqueza de buena Juanita, que me gustaría hablar con él para que

me esclareciese un poco ciertos puntos que tal vez no había sabido interpretar... Buñuel me respondió, esto que pude considerar gentileza, se redujo a una explicación somera, me dijo —por desgracia no conservo la carta, que hoy sería tan valiosa, pero recuerdo bien su contenido que, sin ninguna contención, se explayaba... "Esto —cita aproximada— no significa más que una incitación al crimen y a la violación."... Yo me sentí profundamente ofendida porque aquel exabrupto demostraba que me creían lo suficiente pusilánime para asustarme de aquellos términos y volví a escribirle, diciendo que no me había impresionado y que, a pesar de aquellos temas tan interesantes, seguía teniendo empeño en hablar con él. No sé si hubo más correspondencia, pero el caso es que vino a verme. Vino, me saludó con taconazo y todo y charlamos un buen rato ¿Cordialmente? no... ¿Hostilmente? tampoco: desempeñamos nuestros respectivos papeles como un par de idiotas, como dos niños mal educados que éramos, cada uno en su estilo. El tenía todas las de ganar y ganó a toda velocidad, triunfó tal como merecía, yo me eclipsé —lo que se eclipsa queda escondido tras un cuerpo que oculta su brillo, yo no tuve nunca brillo, nadie me eclipsó: yo me difundí en el silencio ligeramente salpicado por encomios de algunas mentes prestigiosas— yo, con mi desprevenida franqueza de buena Juanita o tal vez de Juana la lista —mis tipos ancestrales eran esos universalmente creados como paradigmas de la mujer cabezuda— con mi sencillez y seguridad —mi seguridad era inmensa, ¿en mí misma, en mi personalidad en mis valores?... No, en mi vocación, que sobrepasaba en mucho a lo que se llama vocación profesional. La mía era vocación vital, esencial, a la que me había consagrado en mis primeros años, a raíz de otro éxtasis tan irracional como el que había de conmoverme cincuenta años más tarde ante la vida atemorizada de las bestias. Lo irracional en aquella primera visión tengo que decir —se posesionó de mi mente, de las tres potencias de mi alma (el hecho está suficientemente narrado en mi autobiografía) con tal firmeza de invasión como para ocupar el ámbito entero y no dejar jamás entrada al enemigo— bien claro está que se trata del enemigo esencial... Temo que esto no esté claro, pero no logro comprimirlo más, temo no poder salvarlo de la pesadez, de la enfática prosopopeya, temo decir claro —con el temor que acomete, que corta la voz al pronunciar el nombre del ser amado— temo decir claro que así como el terror de las bestias me hizo ver —visión de la evidencia misma, vida— presencia angustiada por la carga de la existencia —del mismo modo, ante la visión del Apolo— ya está dicho —vi la vida del hombre liberada de la



III

Si penetrar las palabras  
 quiere decir habitarlas  
 hace tanto que hablo del silencio.  
 Qué es el cuerpo  
 si no una forma distinta de tocar lo mismo.  
 Si la palabra es una promesa de luz  
 ya perdí la esperanza de iluminar tu sueño  
 porque el cuerpo es la única ilusión  
 que nunca atravesamos.  
 De qué valió decir lo que no pudo escribirse.  
 Somos esclavos de nuestro propio abandono.

## Leonardo

La figura desliza en sus líneas  
 tonos de luz que dan vida.

Rasgos oscuros hienden la intimidad  
 vuelta sobre sí  
 y simulan un contorno, una historia, detalles nimios.  
 La ilusa dimensión se oculta  
 ahonda los sentidos  
 y al pensarla despliega vana plenitud.  
 Ahí color, forma, suave gesto irónico  
 y en un sueño leve  
 se desmenuza  
 la minuciosa luz que seduce.



## Fuera de lente

Oscar Scopa

I

Todas esas manchas de colores.

Tantas, pero tantas veces  
 m' he 'nculado con mi dios,  
 le he dicho sino.

—Calma, todo será devastado.

¿Prerrogativas injustas,  
 dádivas que inquietan,  
 cansancio en la excitación?

(TORQUEMADA) ¡Acabarán sangre!

Todas esas manchas de colores,  
 y una generación de putos  
 llenos de expectativas.

II

Nunca creí en ángeles,  
 un poco en los magos.  
 Bastaba la duda. ¡Vasta!  
 Y ahora, desierto por delante,  
 ignoro si mí vencerá  
 a la caricia amable

(los invitados siempre llegan al banquete)

¿conoces  
 al  
 anfitrión?

III

Todas esas figuras, colores  
 Moviéndose, cayendo.  
 Y este tono de mi voz  
 tan desprovisto,  
 tan a la espera.

# Fuera de lente

Oscar Scopa

## I

Todas esas manchas de colores.

Tantas, pero tantas veces  
m' he 'nclado con mi dios,  
le he dicho sino.

—Calma, todo será devastado.

¿Prerrogativas injustas,  
dádivas que inquietan,  
cansancio en la excitación?

(TORQUEMADA) ¡Acabarán sangre!

Todas esas manchas de colores,  
y una generación de putos  
lentos de expectativas.

## II

Nunca creí en ángeles,  
un poco en los magos.  
Bastaba la duda. ¡Vasta!  
Y ahora, desierto por delante,  
ignoro si mí vencerá  
a la caricia amable

(los invitados siempre llegan al banquete)

¿conoces  
al  
anfitrión?

## III

Todas esas figuras, colores  
Moviéndose, cayendo.  
Y este tono de mi voz  
tan desprovisto,  
tan a la espera.

# Intrromisiones

Los críticos olvidan, con demasiada frecuencia, que una cosa es cacarear, otra poner el huevo

Oliverio Gironde

Miguel Briante, *Ley de Juego*. Relatos. Buenos Aires, Folios, 1983.

La recopilación también es un género, a veces antológico, como sucede en este caso. Reunidos bajo el título de uno de sus relatos: *Ley de juego*, recopila textos de *Las hamacas voladoras* y *Hombre en la orilla*. Han transcurrido casi veinte años entre ese primer relato de 1962 y el que cierra el volumen y que es de 1981; sin embargo, parece que no hubiera sido posible el uno sin el otro. Reduplicando la temática que aparece en sus relatos, este libro que hoy se publica, parece que hubiera esperado todos estos años, como un personaje más, esas sombras que vagan por los textos de Briante, para poder publicarse. Marcados por una fecha puesta al final de cada uno de ellos, producen el efecto de una unidad que no necesariamente se encuentra allí.

Porque esa primera persona que surge líricamente definitiva en los primeros va cediendo paso a una subjetividad que se confunde con el relato y el paisaje hasta borrarse en esa tercera persona cada vez más lejana y ausente. Movimiento que acompaña todo el libro, porque cada uno de los títulos va acompañando esta fuga a lo largo de esa calle que va al río, de más lejos, hasta aproximarse para salir a mirar las sombras, porque el círculo está ahí esperando, porque no hay quizás nada más platónico que un pueblo de la provincia de Buenos Aires.

Destino inexorable que parece cumplirse en los relatos de Briante. Desde la primera palabra ya se sabe lo que va a suceder, porque la fatalidad es un elemento más al servicio del destino. Esta lógica implacable está escrita como esos números que se pueden leer en la camiseta del loco y que por estar ahí señalan que irremediablemente va a volver a su lugar de origen. Si se sigue, el relato se cerrará, el infierno está esperando. Basta tener paciencia, cada sombra encontrará su lugar. Por supuesto que esto se demora. Es en ese punto que surge esa manera de contar que va suspendiendo las escenas y el duelo siempre a punto de realizarse, pendiente de esa eterna mirada, es uno de los puntos que otorga suspenso al relato. Al amparo de una teatralidad vaga don-

de el paisaje se confunde con los parlamentos y esos brazos que se cruzan en el aire son una mera anécdota, una pura fatalidad del acontecimiento.

Se podría decir que los personajes de Briante están ahí esperando, desde la eternidad; por eso, cierta impaciencia que los consume, que los impulsa a la acción. Un tiempo mítico que por eso mismo impide que su manera de hablar resulte anacrónica. Ese lugar donde el mito y la genealogía se funden. Pero no reside en esto la originalidad de Briante, sino en el procedimiento que utiliza para contar sus relatos, porque es este procedimiento el que rompe el círculo, el que se hace extraño a cualquier arquetipo.

Pero para dar cuenta de este procedimiento es necesario volver al comienzo. A esas escenas que aparecen en las primeras páginas del libro y que son ellas mismas su eterno retorno. Como en esas representaciones barrocas donde el palacio forma parte del decorado extendiéndose la escena hasta confundirse en esa frase en que el mundo es un teatro y el teatro es un mundo; en los relatos de Briante sucede algo semejante. El pueblo forma parte del relato pero se va apoderando de él hasta convertirse en el relato. Es por eso que las escenas cobran sentido en esa representación final en el teatro español donde actúan todas las personas del pueblo como personajes. De manera tal que esa actuación tendrá efectos reales sobre su vida: literalmente le costará la muerte. Pero este espacio que se extiende, no por ello es necesariamente abierto. Se entra y se sale de la escena, pero siempre dentro del mismo ámbito. El teatro, el pueblo, el relato, el destino. Se puede salir a escena, pero no salir de escena; eso significa la muerte.

La ley de juego consiste en no salir del relato-pueblo. Es en ese lugar donde se producen los intercambios: mujeres, palabras, cosas. Pero este mundo cerrado es absolutamente precario. Siempre está expuesto a la llegada de un forastero que puede romper el equilibrio. La ficción clausurada se ve siempre amenazada por la presencia de lo extraño. Ni bien aparece este personaje, provoca efectos fatales, el azar irrumpe con él. Se lleva las mujeres, o ellas se marchan con él. Esta invasión es como una enfermedad sagrada, se ex-

pande, sacraliza, marca, delimita territorios.

Este nuevo elemento produce una manera particular de contar el relato. ¿A quién pertenece esa voz que se apodera del relato y se vuelve indefinida y, por lo tanto, inquietante? Tal vez es la del loco, lugar puntual de la memoria del pueblo: "Eso habló. Tuvimos varias impresiones. Una que no era el loquito el que nos hablaba, sino Herrera: otra que el hermano de Elena no hablaba para nosotros, sino que pensaba en voz alta y nada más. Advertimos que ya antes habían asomado cosas raras en el relato." Pero en qué consiste esta rareza que va adquiriendo el relato. Simplemente, en que Herrera nunca va a contar nada, porque es forastero y en que esa lengua extraña, ese estilo, es necesario que esté mediado por otro, por alguien del lugar.

Esto es así, ya que cuando alguien se va del pueblo, cuando regresa ya no habla de la misma manera. Es el caso de Elena. O al revés, cuando llegan los forasteros no sabe cómo hablarles.

Los personajes aparecen y desaparecen, porque el sistema del relato tampoco depende del argumento; se anticipa lo que va a pasar, incluso se lo recuerda. Se retoma una historia de la cual se conoce el desenlace. Es porque la lógica narrativa se regula por la aparición o ausencia de un elemento extraño al relato-pueblo. El que regresa es obligado a escuchar qué sucedió durante su ausencia. Si, cuando alguien se va, el relato queda detenido, basta que regrese para prestar cuerpo a ese relato detenido, para que éste se ponga nuevamente en movimiento. Es así que después de muchos años alguien guarda una valija insignificante para ese otro que volverá después de muchos años a buscarla, lo que motivará un relato acerca de esa valija. La narración se ha puesto otra vez en movimiento. Es necesario recordar y que lo recuerden. Si no ¿qué es lo que quedará cuando la naturaleza o el progreso no dejen ninguna marca y arrasen con esos bultos fantasmales en que se han transformado los jinetes o esos puntos borrosos que son los ranchos en la llanura? Solamente un relato.

Es por eso que a esa especie de pulpería que es el negocio de Don Arispe llega el forastero para decir: "Es

acá donde uno viene, cuenta una historia y se la escucha". Lugar en que Don Arispe se hace llamar "traductor". El relato como pasaje, entre esa lengua extraña, forastera, que viene a contaminar, a corromper quizá, el estilo del relato. Esa sombra en que se ha convertido esa tercera persona que, como el paisaje, se va diluyendo. Esa lengua que, al juntarse con esa voz, otorga a la narración esa peculiaridad que le impide ubicarse en cierto género campestre. El relato se abre, se desvía, se marcha hacia otro lugar. Seguramente el riesgo pase necesariamente por esa extraterritorialidad tematizada en la locura, el ostracismo o la muerte, digna de algo que con razón pretende ser literatura.

LUIS GUSMAN

Marta Lynch, *Informe bajo llave*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

*Informe bajo llave* puede, según considero, dividirse en tres partes: las páginas preliminares, la *novela propiamente dicha* y el epílogo. En las páginas preliminares, o presentación, la autora narra el encuentro que tuviera con su ex-psiquiatra en compañía de una paciente perseguida, la persecución de un personaje "el sentido de mi profesión —bastante ruin por cierto— me hizo pensar que podía extraer de allí un personaje de ficción". Esta "novela histórica", relatada en primera persona, quiere tener por "fuente" los apuntes de una paciente que escribe lo que denomina su "síndrome" (la locura como "una herida abierta y maloliente") que su psiquiatra infidente, con el corazón destrozado seguramente, "contrariando su ética", le proporciona para que juntos y piadosos en su afán indeclinable de "servir a los demás" confeccionaran "no tanto como hecho literario sino como una suprema responsabilidad frente a circunstancias tenebrosas" para donar al mundo justicieramente.

En la novela, como en un *après coup* sin precedente, allí mismo donde la autora declara "tener que empezar en alguna forma" nos dice: "Acabamos de tomar contacto con una zona oscura del poder y de la jerarquía, una orla del poder nos había rozado con un alambicado pretexto de libros publicados y de premios". "Usted sabe que pertenezco al pequeño grupo de los escritores, y sabe también que en eso pasé buena parte de los años interiores..."

Deberíamos poder seguir el conse-

jo de Marta Lynch que teme "dejar-se aplastar por el peso de los nombres" para que el asombro se deje mirar en nuestros rostros ante la impunidad con que esta novela irrumpe tan afortunadamente, tan oportunamente en Buenos Aires en 1983. ¡Tan histórica!

La novela es la persecución recíproca aunque no isomórfica de Adela G. y Vargas; en lo que a Adela hace, su búsqueda, su pasión, su frenesí que dice van precipitándola en el desequilibrio, se mantiene infinitamente en una caída en la cual nunca transpone cierta altura, se mantiene a una distancia razonable de la Razón en un coqueteo con el vértigo que el tono de la novela desdice permanentemente y no le permite desplegar, con la ayuda de la feliz conciencia de su autora, preocupada por un real concreto que deja correr su letra sin que el pánico que anuncia la alcance, sin que el horror y el terror tan recurrente y realísticamente desencadenados le permitan ni un párrafo alcanzar la ficción allí mismo en el punto de su persecución inútil.

Informe redactado a pedido del terapeuta, informa de su ausencia (Psiquiatra inoperante) y de la de Vargas, pero sobre todo de la temida ausencia de lectores a los cuales pide complicidad: "El sueño más apetecible de cualquier escritor es convertir a su lector en cómplice. Yo estoy tratando de hacer eso con usted; de ponerlo de mi lado para que borre ese matiz de incredulidad con que sigue mi historia". De escritores y escribidores, lector descreído, sopapeado en su incredulidad por las crueldades que Hay que Saber de este país en el cual suceden cosas tales como que una escritora (Adela) persiga hasta el mismísimo Madrid, pasando por todos los reductos paquetes de esta Capital, la tierna sonrisa, el gesto conmovido de un príncipe de las altas esferas "encaramado en el cogote argentino" manejando el poder político y económico, que hace desaparecer sus ilusiones ilimitadamente. Vargas "el Mandamás" que le hace comparar su angustia cuando la "deja plantada" en un hotel, con la que deben sentir, ella sabe, los familiares de los desaparecidos (del amor de Vargas, tan poco consecuente, tan macho al fin). Porque, "qué proceso corresponde a quien asesina a una mujer con fe" debería haber una ley que las proteja de los que usan una Colonia así.

Esta escritora joven, "ostentosa-mente sexual", que oscila entre ser escritora y pintar *batik*, está enferma "estaba sentada junto a la picana eléctrica del teléfono" pero actualizada hasta sus últimas consecuencias,

esto es que a lo largo y a lo ancho de la novela nadie podría confundirla con una poetisa de provincia, pudorosa o timorata, "Debe, pues, cargar con su aburrimiento, lector" Adela G. sabe todas las obscenidades que un moderado feminismo debe escribir; aprende, porque tres años de estar por volverse loca siempre en el mismo revival pueden enseñar, se puede aprender y ella muestra maestra todas las lozanías de su joven y febril cuerpo en analogía con el país.

En su búsqueda inútil del perseguidor, Adela recorre todos los caminos que lamentablemente esta excepcional vez conducen a Avenida del Libertador, por pasillos (alfombrados, claro, en rojo claro). En este seguimiento desesperado Adela reflexiona, sobre la política, la economía, la existencia, la locura, el psicoanálisis, la literatura, "esa doliente frustración que arrastramos quienes tenemos el vicio de escribir". Por supuesto, Borges no podía faltar: "Mi adorado Borges, cuánto me fastidia usted con sus historias de sueños y apariciones". Mimosa.

Esta "tranquila ciudadana de ideas progresistas" no debe caer. En determinado punto este relato, que se propone, entre otras cosas, ser el "diario de una loca", está por lograr su propósito al surgir una alucinación, que sin embargo también desaparece, sin dejar rastros ni en ella ni en el relato; la locura que se intenta abordar realista y analógicamente es algo que en el texto no se resuelve tal como una novela con estas características debería, para ser coherente consigo misma. (Verdad, verosimilitud, documento).

En estos encuentros furtivos que se repiten en desintegraciones, desmoronamientos, descomposturas, imposibilidad, terrores, horrores, de una fidelidad escandalosa, esta Wanda Sacher Masoch que no puede ser, se fascina con todas las formas del poder. Todas las formas de la servidumbre resultan valiosas y reivindicadas si por su intermedio se puede alcanzar el rostro de la gloria "Hay que saber lo que es vivir y sufrir la humillación de un país destruido". Heridas para mostrar como condecoraciones. Ser europeo en Europa o hacer literatura siendo Borges, ¡qué gracia! Hay que saber el "síndrome" de la reiteración, como lo saben "quienes escribimos en un país latinoamericano, en un país inexistente, etéreo y fantasmal, no ganamos demasiado". Sí, ¿Hay que Saber? Y, claro, no hay nada como la erudiscencia. Debe ser por eso que el personaje devora pastillas de colores (psicofármacos) mientras Vargas devora caviar, hay que saber atragantarse mientras "mi verdugo era un ser hu-

mano amable y seductor que se muere por jugar al poker, al tenis, o por salir de cacería y aunque dijo condolerse de los agudos problemas de quienes pasan hambre, el hambre estaba lejos de él".

Dos mundos (como un bazar), él, en un mundo Coca Cola, ella en una debacle porteña en la cual "después de todo he podido comprobar lo relativo de la palabra escrita". Se toma su tiempo: 300 páginas de confusión, no se trata de dos mundos, se trata de su único y propio mundo en el cual debe ajustarse a la letra a la realidad, a lo verosímil, porque si no "me ocurrirá lo mismo que a esos pobres artistas cuyas obras incomprendidas yacen durante mucho tiempo bajo el signo del rechazo. Lo que se llama público no distinguirá ni la tragedia ni el encanto del relato". Adela no es ninguna cabecita de novia a pesar de lo mucho que se ilusiona, Ella Sabe. Sabe que no hace literatura porque no quiere, para no fastidiar al lector como Borges la fastidia a ella, "tratemos de ordenar esta tediosa historia: el amor es una enfermedad. La literatura suele tener mucho que ver con el amor. ¿Es otra enfermedad?" En ese caso este saludable relato concluye cuando por fin Adela consigue hacerse desaparecer.

Y aquí no ha pasado nada.

NORMA GENTILI

Osmán Lins, *Avalovara*. Barcelona, Seix Barral, 1975.

Con el auxilio de la geometría y la solución de un enigma Lins construye el plan de su novela en un giro continuo de varios centros ilusorios.

Doscientos años antes de Cristo, en Pompeya, un comerciante especula sobre lo incomprendible y sostiene interminables conversaciones con uno de sus siervos —Loreius— a quien promete su libertad si descubre una frase significativa que pueda leerse también en sentido vertical; desde el ángulo izquierdo superior o desde el inferior derecho, deberá permanecer idéntica a sí misma representando la movilidad del mundo y la inmutabilidad de lo divino. El siervo decide la extensión de la sentencia: cinco palabras, número que abraza significados cabalísticos. Escoge primero la palabra central: TENET, por tratar-se de un verbo indicativo de posesión, importante factor para un esclavo, y por el diseño en T, princi-

pio y fin del vocablo, diseño en cruz, instrumento con el que se flagela a los esclavos fugitivos. Con esta cruz central formada por un verbo que recuerda los puntos cardinales intenta ponerle un límite, un margen a las palabras. Al cabo de varios meses de reflexión, Loreius encuentra resuelto el problema al despertar, pero calla. Su libertad depende de un simple gesto, y un placer superior al de la libertad hasta entonces concebida se apodera de él. Ya no se siente esclavo y sólo revelará el secreto en la hora de su muerte, ordenando que las cinco palabras señalen su sepultura: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS —El labrador mantiene cuidadosamente el arado en los surcos, o El labrador sostiene cuidadosamente el mundo—.

Avalovara se estructura sobre la base del cuadrado y la espiral. Es el cuadrado el recinto de la obra que contiene a la vez veinte y cinco cuadrados, uno para cada letra. Las ocho letras que no se repiten constituirán los temas de la novela, y la espiral, la frase, imagen que retorna con extremos inconcebibles que tienden a unirse —ambiguo rostro de Jano y de las escaleras helicoidales—, la frase, de carácter inmutable, abrirá los sonidos en el tema de cada letra.

En la doble escalera del castillo de Chambord está escrito, o tal vez esbozado, el destino de muchos; dos personas que suban al mismo tiempo podrán verse pero no se encontrarán jamás. Esto escribe Abel a Roos, mujer a la cual sigue por diferentes países intentando seducirla, sobreponiéndose a sucesivas evasiones y rechazos, buscándola y perdiéndola en ciudades y estaciones. Le hablará también de la muerte, de los sentidos, del desmembramiento del arte y de los artistas, de los mapas y del viaje, le hablará y persistirá —en su ausencia— en un creciente monólogo alterado por breves encuentros.

"Hay innumerables maneras de amar y yo jamás conseguiría darle una idea del modo como la amo, un amor mezclado con lo inalcanzable y la geometría. (¿Se mueve en mi boca el instrumento extraño? Sí, léxico y sintaxis, dóciles, me obedecen y se convierten, asociados, en un mapa menos rasurado y más preciso). Entretanto, Roos, cuando yo escribo que la amo, expreso la sustancia y la naturaleza de lo que usted desencadena en mí. ¿No se parece a los mapas? Lo que digo es algo incompleto y erróneo. Pero usted llega a puerto. Con estas palabras se orienta y llega a la comprensión de aquello que quiero decir. Se puede mentir. En este caso, se trata de un mapa engañoso. El mapa de un continen-

te irreal, no un mapa imperfecto". "Por lo menos en dos puntos llevo ventajas sobre el infortunado héroe de Melville: ciudades son mayores que ballenas y no nadan con la misma rapidez. En la mayor parte de los casos, permanecen donde las sitúan en los mapas".

Como en la tragedia moderna, la desesperación de un personaje que avanza a tientas se expresa en términos de espacio. En el camino del desorden que presuponen los pasos, el propio paso es la perspectiva, el movimiento, el resultado de un recorrido que va del caos a la luz. Para apropiarse del mundo el protagonista abandona su contacto inmediato a fin de poder encontrarlo en la huída. También como en la tragedia moderna, en Avalovara el tiempo es un universo equívoco donde el orden está siempre expuesto a la ruptura, trama compleja que Lins trabaja mediante una metáfora, la referencia a la creación del reloj de Julius Heckerthorn —matemático alemán, clavicordista, gran conocedor de Mozart—.

Aparentemente es un reloj como los otros, sólo un poco más alto en su género que el prototipo, pero cuando suenan las horas —un número incongruente de notas—, los sonidos, diferentes a los que oímos en general, sorprenden. Aumenta nuestra extrañeza al advertir que no se repiten, por el contrario, varían en las horas siguientes, sin que podamos alcanzar a comprender la ley que rige sus cambios. La intención es representar lo que hay de aleatorio en la existencia; obedeciendo a un sistema riguroso se introduce el principio de lo imprevisto. La novedad del reloj reside en la ejecución de una frase de la Sonata en Fa Menor de Domenico Scarlatti, capaz de ser oída entera en un lapso comprendido entre los ciento veinte y cinco días y los seiscientos veinte y cinco días y quince horas. Observación no concretada por nadie, tampoco por Heckerthorn, quien huye del tiempo de la época, del orden del Fuehrer, hablado por el siguiente sueño:

"Los señaladores serán de piel humana; los péndulos, los columpios de la muerte; sangre, en lugar de aceite, lubricará los ejes y los piñones, y las agujas girarán hacia atrás".

La historia de la novela en su conjunto nace como un eco de las escenas iniciales, se repite y avanza por el eco que se propaga expandiendo la narración sobre sí misma o por el mundo de los objetos y personajes que en ella se desdoblán y multiplican. Pocos textos presentan una alegoría tan nítida del creador y de la creación.

LILLIANA HEER

Luis Gusmán, *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

1. La literatura de Luis Gusmán obra como esas superficies límpidas que seducen por su brillo, pero que en virtud de un ciego resplandor impiden precisar la imagen que reflejan. Podría decirse que en el ámbito de la literatura argentina su posición es excéntrica y, dramatizando la circunstancia, Gusmán haría suyas las palabras del viajero en la noche europea: "Y esa certeza suya de que nadie en el futuro comprendería su experiencia, ni siquiera se interesaría por ella, constituía la mejor confirmación de la esencia misma de la experiencia, que era la soledad" ("La noche en Aix", cuento de J.R. Wilcock).<sup>1</sup> La soledad de la obra comulga con la soledad del lector; este acto es quizá intransferible e indeterminable. Entretanto vemos la obra solitaria, iluminada violentamente en su contorno, sobre un desolado escenario sin decorados, rechazada por repugnancia o aceptada por fascinación.

2. La soledad relativa de la literatura de Gusmán constituye, sin embargo, un espejismo, producido por considerar la obra un hecho único y aislado. Una mirada al conjunto de la narrativa escrita desde la década de 1970 la situaría junto a ciertas experiencias coetáneas (O. Lamborghini, Germán L. García, Piglia, Laiseca), cuyas relaciones omitimos referir aquí. Y no sólo ocupa un obvio lugar en el presente literario, sino también guarda vínculos con el pasado. Tinianov estimó acertadamente que toda sucesión literaria comporta una batalla, es decir, un conjunto de obras modifica la tradición o sucesión literaria, pero, además, aguja la percepción de ciertas obras anteriores. Al respecto, Borges escribió: "Wakefield prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica y afina la lectura de Wakefield".<sup>2</sup> Como en un tapiz la literatura de Gusmán acentúa ciertas líneas y ciertos colores del conjunto. Los narradores de 1970, por ejemplo, problematizan la encrucijada de dos nombres: Arlt y Borges.

3. Arlt. Probablemente desde los ensayos críticos aparecidos en *Contorno* y, específicamente, desde la lectura de Masotta, Arlt es otro. Es decir, Arlt se revela como superador de las premisas estéticas del grupo de Boedo y esencialmente distinto de la literatura practicada entre el 20 y el

30 por el grupo de Florida. "Arlt —escribe Masotta— embarca a sus personajes en empresas imposibles, instaura un desacomodo entre lo que quieren ser y lo que pueden ser".<sup>3</sup> Podemos afirmar que este desacomodo, esta fisura, engendra el grotesco. Con perspicacia, David Viñas apunta que, en sus límites, el grotesco llega a un dilema: "la reiteración del héroe frustrado o su disolución. (...) La alternativa de disolución hubiera requerido el clochardismo de *Rayuela* (o la desintegración de *Malone o Fin de partida*)".<sup>4</sup> Agotada la experiencia de *Rayuela*, Gusmán prefiere desintegrar al héroe, asimilando el gesto de Beckett pero, en verdad, llevando al extremo la "fantasmática" prevista por Arlt. Los personajes de Arlt son "fabricantes de fantasmas"; Gusmán elude una instancia: sus personajes son fantasmas. Son voces, voces que narran el horror y también el goce del texto. *En el corazón de junio*, podría definirse como un texto de goce, según la acepción de Barthes: incomoda, perturba, aburre, pone en crisis el gusto literario, aterra, seduce.

4. Borges. Aspectos de una poética insita en las ficciones borgianas son puestos en práctica por Gusmán: la disolución del personaje (algunos vieron la disolución de la personalidad en ese procedimiento borgiano), que siempre es otro y es el mismo; las secuencias del relato únicas y autosuficientes, eliminando la causalidad del relato tradicional y reemplazándola por relaciones analógicas; la relativización del concepto de autor personal y de originalidad, acentuada por la irrupción en la novela de citas "ajenas" que se mimetizan en el texto propio (*En el corazón de junio* alberga veladas referencias a Céline, Chaucer, Salinger, Hawthorne, entre otros, al margen de las evidentes: Joyce y Conrad, Tolstoi y Dostoievski, Flaubert y J.R. Wilcock). Por otra parte a través de Borges lector, hay una relación tendenciosa con otros dos escritores nacidos en junio: Macedonio Fernández y Leopoldo Lugones. Del primero, hallamos la actitud burlona, irrisoria, hacia la novela tradicional; del segundo, el culto de la imagen y de la metáfora, la fetichización de la palabra (en cierto modo, la palabra luna articula el *Lunario sentimental* como la palabra corazón articula *En el corazón de junio*), el gusto por nombrar telas, joyas, oropeles con sentido erótico

(gusto más patente en *Brillos*), la afición por el ocultismo (Arlt también escribió un opúsculo llamado *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*).

5. *Corazón y junio*, dos palabras estructurantes por repercusión y por simetría. Como en un caleidoscopio, un mismo elemento, una palabra, conforma nuevas figuras, nuevas secuencias. Un hombre a quien transplantan un corazón ajeno lee "Un corazón simple", de Flaubert, *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, *Corazón débil*, de Dostoievski; lee, además, la noticia de la muerte de un escritor y traductor, Wilcock, víctima de una afección cardíaca; Wilcock ha consultado libros sobre el corazón y ha visitado a la viuda de Stanislaus Joyce, que murió en el '55 a causa de una enfermedad cardíaca. ("Larga repercusión tienen las palabras" escribió Borges). Circunstancias distintas son alineadas simétricamente por una fecha: 16 de junio. *Ulises*, de Joyce, ocurre un 16 de junio (*Bloomday*); Stanislaus Joyce —memora Richard Ellman— "murió el 16 de junio de 1955, Día de las flores, el día en que su hermano se había hecho famoso. Stanislaus estaba acostumbrado a celebrar el aniversario con una reunión. El azar colaboró para unir a los hermanos en la muerte, como lo habían estado en vida",<sup>5</sup> como una sombra abominable que desbarata la ficción con el horror colectivo, paralelo a otro horror semejante y más cercano a nosotros, el 16 de junio de 1955 fuerzas opositoras al peronismo bombardean la Plaza de Mayo, muriendo muchos civiles inocentes. ("A la realidad le gustan las simetrías", escribió Borges).

6. Dos símiles: homeopatía y espiritismo. En la primera sección de la novela, el hombre de los gansos (*¿Goose man* o Gusmán?) recibe el corazón de otro hombre y cree que, además, recibe un pecado o, mejor, la culpa que arrastra ese pecado. Cree en la magia homeopática: la posesión de un órgano ajeno conlleva la fuerza o la debilidad de su antiguo poseedor. Imposibilitado de hallar la razón de ese pecado en el mundo, el hombre de los gansos la buscará en los libros: "Un corazón simple", *El corazón de las tinieblas*, *Corazón débil*; en un film; en videncias. También una superstición homeopática hallamos en la literatura de Gusmán. Si en homeopatía lo semejante cura lo semejante, en la ficción de Gusmán sólo la ficción juega un rol. Los corazones

ficticios son corazones delatores. Como en las novelas policiales, el enigma de la vida de Flores, el hombre de los gansos, busca ser revelado en los hechos que las novelas leídas o el film contemplado ocultan. La lectura de Flores permite reescribir, por ejemplo, "Un corazón simple", de Flaubert, constituyendo la narración a partir de lo que Flaubert diría entre líneas o privilegiando situaciones, por supuesto, traicionando, mediante esa lectura sospechosa, el primigenio texto de Flaubert. También Conrad y Dostoievski son traicionados. Hacia el final, el manuscrito de Stanislaus Joyce escrito el 16 de junio, también muestra una busca, la resolución de un enigma en obras de Tolstoi. El otro símil: el espiritismo. La novela está contrapunteada por videncias, preciencias, palabras de adivinos, difuntos. Para el espiritismo, los seres materiales constituyen el mundo visible y los inmateriales el invisible o espiritista; *En el corazón de junio* muestra un plano visible: la novela misma y un plano invisible: el de los textos literarios, cuyos "médiuns" son las relecturas, las citas, las interpolaciones. La perifrasis literaria es un procedimiento caro al barroco. Un tipo de perifrasis, la alusión, vincula una palabra a un sistema fijo de referencias. En la novela de Gusmán, la palabra va acompañada a menudo por una alusión literaria y la referencia no siempre es la misma.

7. No sólo las palabras repercuten y son simétricas las circunstancias, sino que los personajes de *En el corazón de junio* se desdoblán, como en el juego de espejos, o conforman las hipóstasis de una sola voz narrante (Flores-Soler-Wilcock). Todos ellos, o esa única voz, buscan resolver un enigma preciso que se diluye en oscuras apreciaciones. Esa lenta peripécia de la ignorancia se eslabona, de una a otra parte, por medio de ciertas palabras clave, repetición de escenas en videncia, analogías. *Darkness*, el río Liffey, Dublin, el *Ulises* y el *Finnegans Wake*, hechos de sangre presentidos, animales degollados, damas desaparecidas o sombrías, bombardeos, desesperadas lecturas.

8. No fue la crítica sino la novela de Gusmán la que recuerda un libro singular y marginal de la literatura argentina: *El caos*, de Juan Rodolfo Wilcock, cuya categoría solitaria puede equipararse a *La muerte y su traje*, de Santiago Dabove o a las novelas de Juan Filloy. Wilcock, hombre de la generación del 40, vinculado al polo de poetas neorrománticos, se exilia en Italia en la década del 50 y muere allí en 1978. Traductor, sigue escribiendo en un exilio mayor: en lengua

italiana ("...la lengua de Dante no ha sido ajena para mí, ni tampoco cruel", dice Wilcock en el final de *En el corazón de junio*). En relación a su poesía anterior, *El caos* debió ser fruto de un extrañamiento. Gusmán incluye citas y referencias de varios cuentos de ese libro: "La noche en Aix", "Los donguis", "El hundimiento", "La casa". Tanto en *El caos* como en el personaje de Wilcock pervive un estado, un aire que Gusmán aprovecha: la condición de extranjero. En la novela, Wilcock es extranjero en Dublín, en Trieste. Extranjero con respecto al libro que traduce (el *Finnegans Wake*) es asaltado por la inanidad de la escritura y por la nada de la muerte: "A los libros he confiado la memoria de mi cuerpo. Esa traducción, ese río que corre, será mi testamento", dice Wilcock. Y luego: "Una búsqueda inútil, una vanidad del artificio, una ilusión del traductor". A través de esa voz, el texto declara su culpa.

9. Animales y videncias. El corazón, el corazón del mal y de las tinieblas que acarrea Flores y que luego enhebrará la novela, es el corazón de un muerto: "Mi corazón late por el difunto cuando diviso su carne íntima". Flores, además, describe ese corazón como a un animal: "Sabe, es como si llevara dentro de mí un extraño animal que me ahoga". Hay entre el muerto y el hombre algún punto aterrador en el que coinciden, una intersección abismal entre la existencia y la nada; hay entre el hombre y el animal ciertos gestos, cierta disposición caricaturesca en donde lo humano y lo bestial no difieren. El conocimiento de estas vinculaciones causa horror, el horror sagrado de las mitologías que divinizaron animales e hicieron un culto de los muertos. *En el corazón de junio* multiplica alucinatoria, obsesivamente, el comercio con los animales y los muertos. Si en los *Cuentos de la selva*, de Quiroga, todo se humaniza, en la novela de Gusmán todo se animaliza; los difuntos, complicada su ausencia corporal por abigarrados crespones, bronce, óleos, mármoles, obran lentamente bajo el agua negra de las acciones como un limo ominoso. Alrededor de 1970, Salvador Dalí explicó un procedimiento pictórico llamado paranoico-crítico. Consistía en utilizar acumulaciones de una sola imagen obsesiva para obtener una estructura alucinógena capaz de provocar en el espectador cualquier imagen concreta. El procedimiento literario de Gusmán es análogo: repite imágenes y motivos obsesivamente y provoca en el lector una perturbación concreta. No comprendemos cabalmente el significado de esas imágenes pe-

ro sí su significancia. ¿Qué es la significancia?. Barthes responde: "Es el sentido en cuanto es producido sensualmente".<sup>6</sup>

10. Las mujeres y el padre ausente. En la novela de Gusmán las mujeres traicionan, dominan, hacen el mal, son portadoras de enigmas. En videncia aparece una mujer que, atravesando un camino de pétalos blancos, se dirige hacia una iglesia para hacer un mal. Las mujeres se padecen, pero al padre se lo busca, se lo recuerda, se lo menta. *En el corazón de junio* reitera una obsesión presente en otras novelas de Gusmán: la ausencia del padre. Como en *Hamlet*, también el espectro del padre muerto aparece señalando una traición. Por momentos, hasta la sintaxis de *En el corazón de junio* recuerda al otro padre: Joyce. A su modo, también Gusmán tiene un padre místico del que sólo queda un espectro, unos nombres.

11. En Buenos Aires, cuenta Borges, no hay ruiseñores ni tejados, pero sí los hay en un soneto de Enrique Banchs. Nada de eso existe, pero en el poema hay algo que nos pertenece: nuestro pudor, el pudor argentino. Parfraseando, todo es ficticio en la novela de Gusmán, pero compartimos una pasión que la domina: el miedo, nuestro miedo. Otra vez Barthes: "Proximidad (¿identidad?) del goce y del miedo".<sup>7</sup>

12. Nacida en el instante en que la novela se publica, conviviendo en su presente, nuestra crítica está condenada a homologar el texto, no a dialogar con él. No puede escapar de su órbita significante. Ignorando, inocentes a fuerza de hartura literaria, sólo nos queda una lectura impresionista: *En el corazón de junio* en una conjuración del horror y un sarcasmo del miedo.

<sup>6</sup> Barthes, Roland. *El placer del texto*. Traducción de Nicolás Rosa. 2a. ed. México, 1978; p.78.

<sup>7</sup> *Ibid.*; p. 62.

JORGE MONTELEONE

Oswaldo Soriano, *Cuarteles de Invierno*. Madrid, Bruguera, 1982.

Va donc, eh, faux artiste, faux peintre, faux...tographie!  
Degas

Humor: —¿Pensás volver al país?

O.S.: —Claro que pienso volver... Me han invitado a ir a la Feria del Libro, en abril...

<sup>1</sup> Wilcock, Juan Rodolfo. *El caos*. Buenos Aires, 1974; p. 114.

<sup>2</sup> Borges, Jorge Luis. *Otras inquietudes*. (En: *Obras completas*. 5a. impresión. Buenos Aires, 1976; p. 678.

<sup>3</sup> Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, 1982; p. 14.

<sup>4</sup> Viñas, David. *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires, 1973; p. 134.

<sup>5</sup> Joyce, Stanislaus. *Mi hermano James Joyce*. Introducción de Richard Ellman. Buenos Aires, 1961; p. 25.

Monsieur Soriano reaparece en el mercado del libro y de la literatura al amparo de una escritura seca y directa, sin muchos adjetivos, y nada de psicologismos (¡que él intenta, oh!), y del, nosotros los narradores latinoamericanos, después de haber descubierto que los argentinos somos feroces y competitivos, que carecemos de la infinita bondad de Italo Calvino. El tercer mundo es un *treasure island* para ciertos europeos inquietos y vagabundos. Los comienzos de este escritor se registran en el periodismo, como Hemingway. Pero, Soriano, le lleva una ventaja, es heroico y Franco. Entre todos los olímpicos, él emerge del fondo de los setenta, clípeo y aguerrido, gatuno y chandleriano, para darnos una interpretación ("yo que viví siete años en democracia"), "aún a través de las formas más alejadas de lo real", de esta sociedad argentina, a nosotros, los lelos, los amodorrados, los domesticados, *petit Prince*? Entonces... a caballo del periodismo para desbocarse en la novela, novelas con un contenido que trasciendan nuestro encierro, nuestro provincialismo. El mundo es mi aldea. Otro intento universalista. Y el amor. También el amor. Nos enteramos que M. Soriano tiene un amor loco (*l'amour fou*) por nuestra gente.

La novela argentina se va llenando de propuestas y deberes, pero faltaba una tan almirada como ésta. Descomprimir la excesiva intelectualización ¿no? Frases cortas. Estilo punzante. Diálogos justos. Un arte: el de narrar. La bendita, la santa, la anhelada narración. Otra cruzada. Junto a la lucha por la lengua argentina, o a la recuperación de la tradición o a su superación. Modestia a grititos y chafalonerías. Homenajes a Ph. Marlowe, a Salinger o a Chaplin, llantos por Marilyn. ¡Todos tan homogéneos y obedientes! La publicación de las novelas de M. Soriano —que arrancaron tantos aplausos— enriquece esta contribución a la muerte del estilo. El lector en un transatlántico para contarle una historia (y además —para qué están los reportajes— el esfuerzo que les cuesta esta "cosa" de la literatura, el sudor, el sudor que provoca esta elocuencia natural o las frases retorcidas o hacer que se entienda lo que uno cuenta.)

La lucha por ser un mandarín es ardua y sacrificada, exige un interés genuino y esforzado por la comunicación y por la política cultural. Digamos, estar en la época, bien adentro, en su tono, colaborar con el cine y la televisión, con la prensa y la fotografía y... contar historias, muchas y variadas historias, muchas ideas y mensajes. Y todos a la len-

gua... argentina. Este apache en el centro de la pampa hizo su primer intento dirigiendo los dardos de su ironía o de su estilo "que como el hígado no se puede transferir", con una novela que denuncia la maquinaria hollywoodense (la implacable) y cuenta cómo ella aplastó a Laurel y Hardy, lo bueno que es Ph. Marlowe, y lo malo que es Charles Chaplin. Trama y suspenso. Mucho. Contar y contar. Marlon Brando fue más sutil: "(Chaplin) trató de hacerme alguna porquería. Pero yo le dije: 'No me hable en ese tono'. Un día llegué tarde y me armó un escándalo. Entonces le dije que agarrase su película y se la metiese en el culo, con marco y todo..." La *Ammerican Conexion* ¿se puede?, monsieur Soriano. Pero hizo *Tiempos Modernos*. Así es el arte. Un miserable como Rimbaud se alzó con una *Temporada en el infierno* y un ensayista tan aburrido como Eliot escribió *La tierra baldía* y *Los Cuatro Cuartetos*. La literatura es inhumana. No tiene nada de particular que a usted le guste más San Lorenzo que la literatura. Pero no hay boutade que encubra la falta de talento. Y la *showmanship*, como diría su citado Bertold Brecht, sólo es interesante si se la desarrolla hasta convertirla en un elemento estético. Luego vino no habrá *Ni penas ni olvidos* y por último (y por ahora) estos *Cuarteles de invierno* escrito al abrigo de San Francois ("cuando Mitterand ganó las elecciones no te diré que fue como en mayo del setenta y tres en la Argentina, pero es cierto que abrí una botella de champagne y salí a gritar al balcón"), libres del detestable Giscard. ¡Qué cosmopolita! no hay como unas largas vacaciones para escribir novelas... que resultarían magníficos argumentos para una novela de Tuis. La cultura nacional en manos de esta *troupe*: el Sr. Aquiles Fabregat del mismo quinquenario que *Monsieur* desarrolla así sus inquietudes antropológicas: "Si se computara el nivel intelectual de los concurrentes a un recital de Luis Aguilé, se obtendría un coeficiente de inteligencia equivalente al de un canguro; con perdón del marsupial. Si la misma prueba se efectuara en una representación de Joan Manuel Serrat, el resultado sería totalmente distinto". Así es esta familia, lloran las desgracias de la pobre huérfana. Vuelven a casa muy afligidos y despiden a la criada porque está embarazada. Los iguala el fervor y los bríos. La pasión por la reeducación y por la canción melódica internacional. La humorada y la moral. El odio por la singularidad y la excepción. En su lucha, ya casi están por ponerse a pergeñar

"el tipo fascista en forma metódica", sólo tienen que pedir los cuestionarios a New York. O quizás puedan encontrarlos en alguna cueva de Francfort. Y no es poco para esta investigación haber descubierto "el fascista interior". Nos vamos llenando de personajes simpáticos y aestéticos. Escritores que trabajan en la inmediación documental. Discursos llanos y normativos. Novelas apegadas a la trama. Sensacionalismo temático. Un lenguaje sencillo y funcional que descarta cualquier agitación lingüística. Representación y virilidad. La unidad de identidad. Para Soriano la gestión es más importante que la invención. En *Cuarteles de invierno* no hay descripciones morosas o ambigüedades, esos personajes tan charlatanes están ahí para recordarle al lector su propia experiencia, para ahogarlo con la voz chata y monocorde del diálogo novelesco. Todo para la ilustración. Para volverlos más familiares, más "reales". El diálogo, el pobre, trabaja para el cine. Soriano no sabe nada del rumor o del ruido. Pretende hablar de la muerte y del terror recurriendo al gastado y anodino recurso de guardar las proporciones con lo que se relata, con el *motivo* elegido. "Si un escritor vive de vacaciones o como diletante, sólo escribe diversas maneras de la masturbación". Contar e interpretar. Desechar la condenada marca de irracionalidad. Escribir lejos del sistema nervioso y de la sensibilidad. Entrar en los libros a través de las teorías elaboradas para leerlos. Emocionarse con lo que hay que emocionarse. Cultos y populistas. Manuales de lectura. Volvemos a los grititos. La estúpida idea de inmortalidad los va apresando, a los populistas y a los cultores de la tersa prosa de calidad; la cola entre las piernas, van preparando su ingreso a la historia de la literatura. Coagulación de marcas representativas, o a lo sumo la estética del autor y algunas sensaciones. Sin tensiones o interferencias. La realidad y su inmensa galería de prototipos y el objeto literario que los reflejará y recuperará y "no habrá más nada que envidiar a nadie". Así son los escritores colombófilos. Buscan gallinas para echarles perlas vitéreas. Quieren Indios bajo su poder (Gadda).

Soriano, que nunca podrá suscribir el "me abruma el tema y la lengua me falla", tan cuidadoso de sus deberes sociales, piensa que Puig ha perdido la mano. Está bien. Es difícil para un hijo de la ilustración aceptar obras maestras como *Maldición eterna...* y *Sangre de amor correspondido*. Novelas que no se quitan la palabra una a la otra. Y además, la sensualidad de

la obra de Puig.

Así son algunos caminos. Soriano eligió esta manera de hacerse reconocer por el grupo sociohistórico al que pertenece: elevarse a la categoría de escritor, en la especialidad novelas y lograr patentarse en la Francia de Mitterand (escritor-presidente, presidente-escritor) con el auspicio del polifacético Julio Cortázar y de Italo Calvino.

HUGO SAVINO

Diego Angelino, *Recordando en el viento*. Buenos Aires, Editorial Celta, 1983.

La prosa de Angelino es precisa, no sobria, ritualística. Acaso necesite menos ser descrita que ser relacionada, pero es tan fácil equivocarse. Proviene probablemente de rigores estilísticos anacrónicos, vale decir, de rigores estilísticos que volverán a actualizarse cuando un grupo afligido por la literatura —e influyente— se tome el trabajo de revisarlos. Estos reparos se hacen a costa de los desplazamientos que las particularidades de *Recordando en el viento* permitirían intentar, sobre todo si se tiene en cuenta que la ausencia de autoridades referenciales prácticamente solicita una "presentación". En fin, otra ausencia (la de espacio) nos salva esta vez.

La prosa de Angelino es ritualística, se decía al comienzo. Repite con variable efecto, sus recursos. Es más, los hace tan visibles que no se puede ver más que cierta complacencia ritual en esa repetición. Pasa, por ejemplo, de la anécdota al símil generalizador con una facilidad y una frecuencia que da gusto citar: "Y fue así como, por no tener nada más a mano, se aferró al recuerdo que comedidamente había aparecido, de la misma desesperada manera como dos viejos conocidos, al encontrarse al cabo de años, olvidados casi de sus nombres y de sus respectivos orígenes, se apoderan de la única anécdota que les ha sobrevivido..." (pág. 13); "Y de ahí en más cerró el capítulo de la ganadería en el volumen de su vida, como quien cierra un libro que ha terminado a contrapelo" (pág. 137). Esa curiosa mecánica "promete" el estilo; felizmente, las historias que se cuentan en *Recordando en el viento* borrajean otras direcciones, y se puede pasar de uno a otro capítulo sin que la severidad vigilante del que lee incline a contrapelo una verborrea a veces excesivamente "burocrática".

Otra cosa, claro está, es la precisión poética que amplifica a la novela. Las

historias que se cuentan en *Recordando en el viento* bien podrían ser como la que "Altamirano había elegido para fijar en la pared del cuarto de su memoria, y que no le importaba repetir como si lo esencial no fuera el argumento sino las cambiantes adherencias que la narración arrastraba consigo": episodios laterales cuyos desenlaces han sido planeados con tranquila intención novelística pero que importan más por ese carácter migratorio, como si ese viento en el que se recuerda —el viento constante de la Patagonia— soplara, con su bíblico albedrío, en la memoria de los personajes. Lo que utiliza más el artificio es que sobre el filo de estas historias se proyecta, sombría o sonriente, la historia con mayúscula que aquí se omitirá.

Angelino en trece capítulos cuenta una historia descompuesta en otras que resulta tan sesgada respecto de la historia con mayúscula como aquellos motivos (el chisme trivial, la hueca habladuría), que indirectamente, podrían extenderla y no la extienden. De este modo, la saga se reduce a una geometría de historias estáticas que, por provenir de espacios distanciados, causan el efecto de una tensa movilidad. Sólo se consiente, con torpeza a veces, que un saber común idealizado, que una cierta sabiduría popular, suplante ese saber de nadie de la novela, banalice en fórmulas conformistas lo que bien podía detentar la novela como ambigüedad pertinente.

Autor de algunos cuentos ejemplares, cuentos que seducen por motivos bien distintos que sus novelas, vale decir, que invitan a aceptar como pertinente la separación en géneros literarios; cuentos donde la voz del narrador, envuelta en el ritmo de la narración, produce un torbellino de incertidumbres fulgurantes (quien quiera corroborarlo puede somarse a *Con otro sol* y a un cuento que alienta distintas posibilidades épicas, *Otra orilla del río*), Angelino defiende en *Recordando en el viento* la felicidad y la cautela de un oficio austero, abocado a dar cuenta de la historia con fragmentos ajenos a su prolija codificación, atento a una geografía que resulta determinante.

Un rasgo final, anotado de paso, protege una vez más la figura distante del narrador, habla bien del discreto acuerdo con las criaturas de su novela. "¡Entonces conocí cómo trabaja el tiempo!", exclamará Amparo, una de las matronas de *Recordando en el viento*, y habrá visto sus estragos. El tiempo, esa riesgosa encrucijada que se olvida en la riqueza vernacular de quienes la exaltan, "intrusos en el polvo" de su sueño, es

también (desde el título) uno de los insalvables personajes de la novela, y los testigos puestos a recordar, recordados, se resignan a creer que concen sus arrebatos como si se tratara de un recalitrante dios impío. Angelino no.

LUIS CHITARRONI

Ariès P., *La muerte en Occidente*. Argos-Vergara, Madrid, 1982.

Philippe Ariès publica en 1975 un pequeño libro denominado "*Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*" que aparece ahora en castellano bajo el nombre de *La muerte en Occidente* y que es el esbozo de un imponente desarrollo ulterior<sup>1</sup> que abarca un período milenario de la historia de las relaciones que el hombre de Occidente ha mantenido y mantiene con la muerte.

Este recorrido "biográfico" de la muerte está armado sobre una doble convergencia: todo el *corpus* documental (literario, litúrgico, testamentario, epigráfico e iconográfico) ha sido interrogado simultáneamente según una hipótesis —ya propuesta por Edgar Morin<sup>2</sup>— de que existiría una relación entre la actitud ante la muerte y la conciencia de sí, de su grado de ser, o más simplemente, de su individualidad. A su vez las variaciones en la conciencia de lo propio y de lo ajeno sufrirían los efectos de la interpretación del destino: individual o gran destino colectivo.

Pero en esta trayectoria, Ariès se inspira no en el análisis de la historia sino en el de sus residuos, eso que se ha dado en llamar en la nueva historiografía francesa *la historia de las mentalidades*<sup>3</sup>. Historia no de los fenómenos "objetivos", sino de la representación de los mismos, los his-

<sup>1</sup> Ariès P. *L'Homme devant la mort*. Ed. du Seuil. París 1977.

<sup>2</sup> Morin E. *L'Homme et la Mort dans l'Histoire*. Ed. Corrêa. París. 1951.

<sup>3</sup> "Salida en buena parte de una reacción contra el imperialismo de la historia económica, la historia de las mentalidades no tiene que ser ni el renacimiento de un espiritualismo superado —que se ocultaría por ejemplo bajo las vagas apariencias de una indefinible *psyché* colectiva— ni en el esfuerzo de supervivencia de un marxismo vulgar que buscaría en ella la definición barata de superestructuras nacidas mecánicamente de las infraestructuras socioeconómicas. La mentalidad no es reflejo."

toridores de las mentalidades se alimentan naturalmente de los documentos de lo imaginario. Todo es fuente para ellos.

"Cada cuerpo me remitía a otro", afirma Ariès y, en efecto, el recorrido incansable de los testamentos a lo largo de los siglos lo conducen del ritual religioso a las tumbas, y de éstas al cúmulo de iglesias que en la cristiandad latina son modelos vivos de la inscripción personal, de la lápida y del retrato.

Antropólogo de la muerte sitiada en un topos geográfico o en el espacio iconográfico en que pueden apresarse las representaciones de un Memling, un Van Eyck o un Bosch, P. Ariès no será menos un viajero literario. Los Caballeros de la Tabla Redonda o Rolando darán testimonio de la Edad Media, Ivan Ilitch pronunciará el "morimos Todos", Potocki ejemplificará las "sepulturas malditas" y en los textos bíblicos rastreará la idea del destino. La hermosa muerte de Lamartine será replicada por la fea muerte de Madame Bovary y de la mano de las hermanas Brontë recorrerá el Romanticismo.

Este bricolage de testimonios se complementa con algunos textos que mezclan la brujería con las supersticiones populares. Y los vapores pestilentes de la muerte ponen en relación los ruidos que emitían ciertas tumbas como presagios de peste. Y esos difuntos enterrados que devoraban su mortaja lanzando un chillido semejante al de los cerdos sólo podían ser acallados con un golpe de azada que, seccionando la cabeza del cadáver tragón, pusiera fin a la muerte que se avecinaba.

Ariès divide la primera parte de su libro en cuatro secciones: La Muerte amaestrada o prevista; la muerte propia; la muerte ajena; la muerte invertida o prohibida. Esboza allí lo que en su texto posterior desarrollará exhaustivamente entrecruzándolos —como en un cuadro de doble entrada— con lo que llama cuatro "parámetros psicológicos": la conciencia de sí, la defensa de la sociedad frente a la muerte, la idea de la supervivencia y la creencia en la existencia del mal.

Frente a la muerte actual, temible, extranjera e innominable, la muerte amaestrada es familiar, cercana y atenuada. Lanzarote, herido y extraviado, comprende que va a morir y hace los gestos rituales: se despoja de sus armas, se tiende en el suelo con serenidad y abre sus brazos en

J. Le Goff. Las Mentalidades. Una historia ambigua. en *Hacer la Historia*. Vol. III. Ed. Laia. Barcelona. 1980.

cruz. El hombre de la Edad Media está avisado de su muerte: dispone su adiós, su duelo, sus bienes y su sepultura. La muerte no es un drama personal, del mismo modo que la vida no es un mero acto individual sino que marca la continuidad entre el pasado y el futuro de la especie.

Así la ritualización de la muerte es un caso particular de la estrategia global del hombre contra la naturaleza, hecha de prohibiciones y concesiones. La muerte no puede ser una aventura solitaria. Aprisionada en ceremonias, deviene espectáculo comprometiendo a la comunidad entera.

En el modelo de la Edad Media, la muerte era esencialmente una espera en la paz y el reposo de aquello que sería, según la promesa de la Iglesia, el verdadero fin de la vida: la resurrección en la gloria. Esto tenía efectos en la sepultura. No había "morada propia". El cuerpo era confiado a la Iglesia y no importaba el sitio que ésta le diera mientras lo conservara en recinto sagrado. Lo importante era estar lo más próximo a los santos (ad sanctos) y en esta proximidad se medía el prestigio.

Aun amaestrada, la muerte aparecía como una mala hora. Las palabras de las viejas lenguas latinas que expresan el duelo, la pena, la falta, el castigo, se expresan todas por palabras derivadas de *malum*. Luego se separan los sentidos, pero en el origen había un solo mal: el sufrimiento, el pecado y la muerte que el cristianismo sintetiza en una sola palabra: el pecado original. Sentimiento de la presencia constante del mal, pero a la vez un mal inseparable del hombre.

La muerte propia se corresponde al sentido dramático y personal de la muerte en la segunda mitad de la Edad Media, opuesta a la antigua familiaridad. La escatología de los primeros siglos del Cristianismo proponía el Apocalipsis en que la resurrección de Cristo era acompañada por la resurrección de los vivos en el Paraíso, lo cual excluía toda responsabilidad individual, todo recuento de buenas y malas acciones. Pero desde el siglo XIII, el Juicio Final va unido a la biografía individual. *La conclusión se escribe en el momento de la muerte*. Cada individuo posee una biografía y puede influir hasta el postrer instante sobre ella. El hombre colonizará entonces el Más Allá como las Nuevas Indias, a fuerza de misas y fundaciones piadosas. Función central del testamento, mediante el cual se investirá el cielo y se conseguirá una "buena muerte".

"Individualismo" de la muerte, pero aún no la muerte solitaria del ermitaño o la muerte patética de los románticos. La muerte no se aban-

dona a la Naturaleza, la ritualización persiste: los cortejos, los servicios en la iglesia y especialmente el escamoteo del cadáver, su visión oculta por el sudario o el catafalco.

Hecho paradójico sin embargo que, frente a la desaparición del cadáver las artes iconográficas retomen en ese "otoño de la Edad Media" lo que se dio en llamar las "artes macabras", aquellas que intentaban representar la corrupción subterránea de los cuerpos. Pero para Ariès la descomposición no está en relación a la muerte misma sino que es como un signo, una alegoría del fracaso del hombre. No en el sentido contemporáneo de fracaso personal sino que el hombre de la Edad Media sabe que es un muerto a plazo fijo; el fracaso es confundido con la mortalidad: una pasión de ser, una inquietud de no ser lo suficiente.

Con el Romanticismo, la muerte se vuelve "ajena" y los cuatro parámetros varían fundamentalmente. Entre el *morimos todos* y la *muerte propia*, aparece *tu muerte*. El temor de la muerte que apareció en la fantasmagoría de los siglos XVII y XVIII es desviado de sí mismo al otro, al ser amado. La afectividad antes difusa se concentra y la posibilidad de la separación de los cuerpos desencadena una crisis dramática. La ceremonia del adiós es reitualizada como la expresión de la pena de los sobrevivientes. La gente se aferra a los despojos: la visita a la tumba era un hecho ignorado hasta entonces, para lo cual el muerto debía tener morada propia. Las ornamentaciones de las tumbas perpetuarán el recuerdo en una especie de neobarroquismo romántico, muy diferente de la expresión reformadora y ejemplificadora del gran barroco de los siglos XVII y XVIII.

La familia aparecerá sustituyendo a la comunidad y al individuo y así la *privacidad* se opondrá al individualismo. El testamento no será más el lugar de las cláusulas pías sino que devendrá un acto de derecho privado para la transmisión de la herencia.

Pero lo que se deplora es la separación física y no el hecho de morir. La muerte ha cesado de ser triste, al contrario, se la exalta como deseable. Esta muerte romántica asocia la muerte al amor y ahí está *Cumbres Borrascosas* para demostrarlo. Erótico-macabros o aún morbosos, estos testimonios literarios encuentran una síntesis precisa en el relato sadiano: la muerte como ruptura.

Pero la muerte no habría podido aparecer bajo los rasgos de la Suprema Belleza si no hubiera dejado de estar asociada al mal. En el siglo

XVIII cesó la creencia en el Infierno. El Purgatorio como lugar de purificación aseguraba que, mediante la piadosa solicitud de los sobrevivientes, el ser querido saldría de allí rumbo al cielo. Pero también el Cielo había cambiado: será desde entonces el lugar de reencuentro de aquellos que la muerte ha separado. La barroca unión de los amantes en la sepultura de los Capuletos será evidencia de un amor que —más allá de los cuerpos— será unión mística en el Más Allá.

En el siglo XX, la *mentira de amor* devendrá metáfora del momento en que el hombre queda definitivamente ajeno a la muerte, aún a la propia: *la muerte prohibida*. Se protege al moribundo ocultándole hasta el final la gravedad de su estado.

Tristán, de cara a la muralla, morirá afirmando: "Ya no puedo retener mi vida por más tiempo", pero esta iniciativa del moribundo que ya antes había pasado a la familia, pertenece ahora al médico y al equipo clínico. Hay también un cambio de lugar, la gente muere en el hospital y a solas.

La gran acción dramática de la muerte se fragmenta y se mediatiza: es un fenómeno técnico obtenido por una interrupción de la asistencia, por una decisión más o menos confesada del médico y el equipo clínico. La breve aunque tormentosa agonía de Mme. Bovary se opone a la indefinida muerte-vida de Karen Ann Quinlan.

Consecuencia de la retracción definitiva del Mal, el progreso general de la ciencia, la organización del "vigilar

y castigar" conducirán dulcemente a la felicidad. Pero si bien la muerte ha persistido en el discurso literario, la sociedad de masas ha necesitado hacer como si no existiera: no horror sino vergüenza.

El hedor de la muerte produce repugnancia y de ahí que hasta su mención se haya omitido. La muerte se vuelve "sucio". Morir, y aun matar, dejan de tener una inscripción ética: la espada justiciera de Lancelote atravesaba con orgullo el cuerpo de su enemigo. Y aun la muerte es exilada del lenguaje. "La única evidencia de ella —dice Ariès— se cifra en la desaparición de personas, de las que nadie habla y de las que quizá se hablará más tarde cuando ya hayamos olvidado que han muerto".

BEATRIZ CASTILLO.



# Paraísos naturales

Marcela Solá

La decisión que me cabe tomar es de aquellas que no dejan a un hombre intacto. Inocente es lo que precede a la vida y yo pertenezco a ella. ¿Dónde más podría situarme? Busco por lo tanto que tenga todas las implicancias necesarias, pero ninguna más. Quiero que concuerde, si es posible, con el orden natural de las cosas. ¿Y si no lo hay? ¿A qué reglas deberé ajustarme? Es lo que tengo que averiguar.

Hace años que tuvo lugar el acontecimiento al que ahora procuro hacer justicia. Hace exactamente cinco años, una noche fría, fui arrancado de mi cama por un llamado tardío a la puerta. Al abrirla se presentó delante de mí el hombre que ahora tengo encerrado en el sótano de mi casa. Venía acompañado de otras tres personas que, sin mediar palabra, me forzaron a acompañarlas. Con los ojos vendados, salí para no volver nunca más, puesto que cuando pude hacerlo, preferí evitar todo contacto con aquellos que podrían reconocerme. El que me dieran por muerto habría de facilitar la tarea que me había impuesto.

De esto último que relato, inferirán que hace cinco años, una madrugada, perdí todo lo que tenía.

Como ya he dicho, no regresé a mi antigua vida. Me busqué pacientemente un trabajo, lo que no resultó fácil, porque al no tener más historia, carecía de antecedentes. Pero lo encontré. Cuando se vive para una obsesión, los obstáculos tarde o temprano se allanan.

Me procuré también una casita en un suburbio alejado, bien precaria por cierto, y como sola condición para encontrarla me impuse la de que tuviera un sótano. En ese sótano finalmente construí con mis propias manos todo lo que habría de necesitar tiempo después. Resulta curioso que jamás dudara de que el huésped adecuado llegaría a su debido momento.

En esa hora tardía de la noche, hace cinco años, se inició para mí un destierro que tal vez no tenga fin. Fui extraído por la fuerza de lo que siempre consideré como la luz y el orden natural de las cosas, tanto, que jamás me pregunté si existía verdaderamente fuera de mi cabeza. De esa manera, aunque no fui expulsado del paraíso, lo perdí. Y me parece ahora que cualquiera ha perdido, al menos una vez, el paraíso.

Lo que siguió a mi secuestro (no sé qué otro nombre darle) fue un período de interminable oscuridad. El horror de no saber qué tortura vendría después, superaba el sufrimiento del momento. Jamás me dirigieron la palabra, pero yo escuchaba las órdenes del que tengo ahora frente a mí, los gritos de todos, sus jadeos y hasta orgasmos. Sin embargo no quiero que las pasiones violentas que todo esto me provocó interfirieran con mi decisión a tomar. Debo de ser estrictamente justo. Por eso me he instalado a vivir en el sótano y lo miro, encadenado a la pared, miro su cara permanentemente.

Debo añadir que un día, sin ninguna explicación y de la misma manera en que entraron a mi vida, me sacaron de aquel lugar sin esperanza y después de circular largamente en automóvil, me obligaron a bajar de él.

—Caminá cincuenta pasos, contá hasta cien y sacáte la capucha recién entonces. Y no mirés antes porque no contás el cuento.

La tranquila aparición de las cosas ante mis ojos significó a su manera una fiesta y una exaltación. Desde entonces la vida resultaría cotidiana sólo para los demás. Pero esta maravilla no me hizo olvidar la cara del hombre aparecido en medio de mi vida, a mitad de la noche. Yo lo miro, lo oigo, lo veo sufrir. A través de él conoceré si existe verdaderamente algún orden en este mundo, que no sea el de lo subjetivo. Me propongo ejecutar con él un acto justo. Por eso paso mi tiempo sentado aquí abajo, contemplándolo. Esta fue la cara que tomó mi vida hace cinco años. Allí donde acaban sus pómulos, donde se desvanece su mentón en fuga, donde su pelo negro le pone borde, se ha establecido el límite del campo en que me moveré.

Y me sorprende al mirarlo que su cara no se aparte de lo que se califica como normal. Se supone que alguien capaz de dirigir una operación semejante, con la eficiencia y dedicación con que él la llevó a cabo, carece de rasgos que lo asimilen a la especie humana. Y bien, no. Resulta corriente.

Cinco años le seguí el rastro hasta que lo encontré. El no me reconoció, supongo que porque fui uno entre multitudes. Pero ahora que lo tengo aquí, me invade un desgano, como siempre que se obtiene lo que tanto se ansió. Pensé también que lo odiaría más y más a medida que lo viera, pero sólo siento un inmenso hastío. El acto justo me parece más lejano que nunca. Ni ganas tengo de pensar sobre su posibilidad. Los recuerdos de aquel período me entristecen, pero resultan lejanos, igual que el llanto que me invade y del que sólo percibo un alejado rumor interno.

—Por qué tendría que acompañarlos —les había dicho—, soy un hombre correcto.

—Lo que es o no correcto lo decido yo—, me contestó el que estoy mirando.

Ahora, cinco años después, lo dispongo yo.

El instrumental eléctrico está listo para ser usado y dispuesto sobre la mesa. La mesa está dentro de la visión del hombre. El hombre la mira. Yo lo miro a él. En esa relación están dispuestas las cosas en el mundo que se desarrolla aquí. En esta relación tendrá que ser pensada la justicia. ¿Haré uso o no de los objetos que pacientemente construí?

Ya en el aparecer de las cosas, en el presentarse como son, existe una cierta ética. Porque esa es su función. Es lo que debe ser. Al menos así lo pensé hace años, cuando el mundo volvió a aparecer ante mis ojos, después de haber permanecido encapuchado durante tanto tiempo. ¿Cómo ligar esto a la aparición de este hombre tal cual es? ¿Qué hay de ético en el hecho de ser un hombre, así, sin más?

También sus ojos me observan, nos observamos. Por más que se encuentre encadenado y no ofrezca peligro para mí, su presencia me resulta amenazadora y siento miedo. ¿De qué? Me dan por muerto, nada de lo que suceda aquí tendrá consecuencias, porque no se sabrá. Y por otra parte, ¿cómo puede algo tener consecuencias, si ya no hay para mí un mundo en el cual transcurren las cosas? He perdido la relación con mis semejantes, con lo razonable, con todo lo anterior que tal vez por eso existe en mi memoria como un paraíso. Aun si yo quisiera retomar aunque más no fuese una apariencia de normalidad, sé irreversiblemente que la vida no es razonable, que no concuerda con las cosas, que es enemiga de sí misma. He perdido el mundo por lo tanto, y no deseo reco-

brarlo. Por eso estoy aquí, encerrado con este hombre y lo miro y él me mira y de ese intercambio nace un nuevo mundo que odio y en el que odio y que es el único que me resulta familiar y que no exige lo imposible: una serenidad de conciencia.

Una mosca vuela y se detiene sobre la nariz de mi prisionero. Se la espanta con un movimiento de la cabeza. La mosca sigue su vuelo y viene a detenerse en mi frente, me la espanto con la mano. Me invade repentinamente una desgraciada sensación: yo tengo con ese individuo algo que me une. ¿Por cuál costado vulnerable se ha instalado ese hombre dentro de mí?

Entre él y yo están dispuestos ahora los instrumentos delicadamente contruidos por mi tesón y mi paciencia, por mis propias manos. A nuestro alrededor las paredes desnudas, blanqueadas a la cal, el piso de cemento alisado y la mosca, destacándose sobre el blanco de la cal, sobre su cara, sobre la mía, único otro habitante del mundo que se gasta en el sótano de una casa y habrá de reemplazar al perdido.

El hombre no habla, ¿se imagina? ¿trata desesperadamente de saber qué habrá de sucederle? Yo tampoco hablo. La incertidumbre agrega a su sufrimiento. También en eso hemos comenzado a parecernos. Mi sueño de liberación está condenado al fracaso. Me doy cuenta ahora de que eso y no el acto justo era lo que yo buscaba. ¿Cómo pude hablar de un orden natural de las cosas? El hecho mismo de la existencia del hombre es la prueba de que no existe y por lo tanto no hay justicia posible. Yo sólo quería desesperadamente volver a ser lo que era antes de que él me contaminara, introduciéndome en su existencia. Ya no es posible. Me pongo de pie y tomo uno de los instrumentos que están sobre la mesa. El hombre da vuelta la cara, pero no sabe que he abandonado ya la idea de hacer uso de todo lo que preparé durante cinco pacientes años. Nada hay que pueda reparar el daño hecho. El desequilibrio producido es tan grande que no hay con qué equiparlo. Si algo resulta tan importante como el daño infligido, eso es mi propia vida. Rocío el sótano con nafta, el hombre comprende mis intenciones y por primera vez habla, pide perdón, no sabe de qué, no recuerda quién soy, pero intuye que yo correspondo a su vida. Pide perdón una y otra vez, pero no sabe cuáles son todas mis intenciones. Se las comunico. Le digo que por lo que ha hecho merece morir, pero que yo lo acompaño. Después me siento, veo subir las llamas y experimento en estos momentos por él algo casi parecido a la solidaridad. Algo que seguramente va en contra de la justicia, sí, algo parecido al amor. Estoy de vuelta en el paraíso.



# Salambó

## Mercedes Roffé

Hécuba: *Esta ropa que te pongo sea, niño, por la ostentosa vestidura que debías haber portado en tus bodas con una princesa asiática.*  
Y tú, glorioso escudo, triunfante y progenitor de tantos trofeos, recibe al menos esta guirnalda. No morirá tu gloria, pero tú mueres al ir como féretro de un muerto. Más, mucho más que las armas del astuto y falaz Ulises, mereces esta corona.

Eurípides, *Las Troyanas*

Hécuba: *Arma de acero bruñido, deslumbrante al sol, que protegía la vida de un héroe, te hundirás en las tinieblas de la tierra y serás para siempre negro ataúd de un niño.*

Sartre, J.P., *Las Troyanas*

Desde 1842 Flaubert se instala en la mansión de su padre, en Croisset, víctima de una total postración nerviosa. Silencio, aislamiento, tal la consigna bajo la cual compone su primera *Educación Sentimental*. No obstante, los sucesos de 1848 que reinstaurarían la República en Francia lo sorprenden en París. Flaubert vive de cerca el levantamiento y la *utilización* que de dicho levantamiento hace la burguesía. En 1851, un viaje por el Norte de Africa proporcionará un marco casi legendario a la historia contemporánea.

Emma Bovary había llegado lejos en sus ensañaciones, no obstante nunca llegó a fantasearse Reina de Cartago. Pero "Emma c'est moi" dice Flaubert y como desde los oscuros claustros del Liceo oye una voz que brama: "En cuanto a vos, oh Tirios, un hijo de mi futura estirpe...", y en su maldición, en su profecía, Dido funda en las páginas de la Eneida, —como el viejo Anquises al nombrarla funda Roma antes de que Eneas llegue al Lacio— su estirpe de reina deshonrada, su estirpe de vengadores y su estirpe de sacerdotisas, funda a Amílcar Barca y funda a Salambó,

la sacerdotisa de Tanit y funda en Cartago la Francia del Segundo Imperio.

En 1857 Flaubert comienza la composición de una novela cuyo título original era *Cartago*. En 1858 se traslada a Túnez y a la costa cartaginesa donde estudia los restos de la civilización púnica. Pero el supuesto realismo de Flaubert lo lleva a abocarse a otro tipo aun de indagaciones: Herodoto, Plinio, Estrabón, Suetonio, *la palabra histórica*.

¿Pero es acaso de esa palabra histórica de donde nace la verosimilitud de Salambó? Si así fuera esa verosimilitud tendría que ver directamente con la articulación de motivos representativos de una realidad, que sería la realidad del Cartago de Amílcar y sus descendientes, tres siglos antes de Cristo. De ahí la necesidad del aporte de un saber, digamos, arqueológico.

Una novela como *Salambó*, basada exclusivamente en este tipo de saber, o predominantemente en él, daría por resultado una novela del género llamado histórico. Así se la consideró durante el siglo pasado, y como tal, se le criticó se-

veramente su falta de rigor en la "reconstrucción", y el anacronismo de algunos de sus datos.

Otra de las posibilidades es que la verosimilitud de *Salambó* se deba a la adecuación de sus motivos a los motivos tradicionales del sistema literario en el cual se inscribe. "— ¡Maldición sobre tí que has robado a Tanit! ¡Odio, venganza, destrozo y dolor! ¡Que Gurzil, dios de las batallas, te despedace! ¡Que Mastimán, dios de los muertos, te ahogue, y que el Otro, aquel que no se debe nombrar, te abraze!" Salambó responde fielmente a la tradición que le ha tocado en suerte: las reinas de Cartago deben amar y maldecir a sus amados. Y para maldecir con ciencia deben ser sacerdotisas, y para fracasar, su culto debe estar en decadencia. Salambó es Dido por deshonrada, Casandra por pitonisa doméstica desoída, Antígona por adalid de un culto que no cuenta con la fuerza de las armas.

Y así como Salambó retoma y sintetiza varios arquetipos de los que la tradición clásica ha destinado a sus heroínas, los héroes, — quizá con la única excepción de Amílcar— resultan también de una refundición y reelaboración semejante. Espendio es más el heleno astuto que hace entrar en Troya el caballo de madera que el héroe de la Odisea. Matho es más el caballero enamorado de las sagas medievales que el inflexible príncipe griego o latino que va dejando esposas desfallecientes en su camino por cumplir el mandato de los dioses. Todos los personajes de Flaubert —no en vano pasó el Romanticismo— actúan sobredeterminados por razones entre las cuales los afectos no resultan tampoco desdeñados. Ni mucho menos: sólo después de haber apartado al guerrero de su tienda para conjurar tácitamente a su amada, sólo después de escribir "La hija de Amílcar no prolongaba ya con el fervor de antes sus ayunos", sólo después de hacer morir a la heroína frente al cadáver del vencido, Flaubert podía ironizar; "Así murió la hija de Amílcar, por haber tocado el manto de Tanit".

¿Es ésa, entonces, la verosimilitud de la epopeya? *Salambó* reúne elementos anacrónicos que la invalidan como novela histórica; pero tiene también una muerte de amor de la reina del pueblo victorioso: tampoco resulta una epopeya clásica. ¿Estamos tal vez en el dominio de la literatura fantástica? El velo de Tanit hace invulnerable a Matho tanto como la *Tarnkappe* vuelve invisible a Sigfrido y le otorga la fuerza de doce guerreros, tanto como la varita mágica hace de una calabaza un suntuoso carruaje. Sí, entonces Flaubert ha escrito un relato fantástico. Pero la determinación de los momentos nodales vuelve a poner todo en cuestión: el velo no hace invulnerable a Matho por magia ninguna. Cartago no

puede echarse contra el enemigo porque el enemigo va envuelto en un manto que para Cartago es sagrado. Entonces estamos ante un nuevo género, y ante un elemento fundamental de muchos *best-sellers* del siglo XX: en una novela de las llamadas "de guerra" la función que en *Salambó* cumple el velo sagrado de Tanit estaría a cargo de unos cuantos diplomáticos en poder del enemigo.

Durante el Segundo Imperio, durante la Guerra de Crimea, Gustave Flaubert vivía en el *apartamento* de la mansión de su padre en Croisset, *refugiado* en su trabajo creador: no participó de los levantamientos de París, no hizo arengas, curiosamente no fue —*avant la lettre*— un "intelectual comprometido". ¿Compuso el regreso de Amílcar como buscaba en los anales más antiguos un incienso adecuado a las abluciones de Salambó? ¿Compuso "Moloch" y "El desfiladero del Hacha" como quien juega a la batalla naval? Curiosamente también había de ser Sartre quien un siglo más tarde dedicara a su obra el estudio más esclarecedor.

A nadie le costó mucho relacionar la versión sartaana de *Las Troyanas* de Eurípides con la guerra de Argelia. *Las Troyanas* se presentó en Buenos Aires y ya no alcanzó Argelia: todo el Tercer Mundo moriría si Astiánax moría, el último descendiente de la estirpe troyana. Astiánax recibió las honras fúnebres y fue enterrado en el *escudo* de guerra de su padre. El único descendiente varón de Amílcar, en cambio, fue salvado de la ira de Moloch: pero Flaubert lo refugió precisamente "sobre un escabel, cerca de los *escudos* de oro". ¡Pero, oh, Suffeta, tan preocupado por preservar a quien pudiera seguir blandiendo tus armas, mal puedes derrocar el imperio del Sol si lo que tienes en palacio es la Luna!

Si nos ubicamos dentro de la tradición lírica, Salambó no sobrevive a Matho, el Amado, y el velo sagrado no es más que las *dulces exuviae* —las dulces prendas— que une y separa a los enamorados. Si preferimos una lectura alegórica, tal como la entendían los románticos, nos hallamos frente a un conflicto religioso en el cual la religión nocturnal, matriarcal en cierto modo, no sobrevive a la religión solar, como en la Antigüedad la ley de la sangre que pretende defender Antígona sucumbe ante el mandato de la ley civil; entonces el velo de Tanit no sería —como el polvo para el insepulto— más que el objeto ritual. Pero si leemos Salambó como una novela de conflicto bélico, en la cual el velo de Tanit no cumple sino la función que desempeña un rehén en un relato contemporáneo, de qué se trata si no de la lucha entre dos potencias —Salambó y Matho, Cartago y los Mercenarios, o la Luna y el Sol—, una de las cuales depende precisamente de la otra.

### Sobre el punto de vista en las artes

En 1967 Roland Barthes dedica unas breves páginas al estudio de la frase en Flaubert. Luego de analizar los dos tipos de correcciones posibles —la corrección por sustitución y la corrección por expansión— concluye: "esta frase se da siempre como objeto separado, acabado, se podría decir que casi transportable", "la frase de Flaubert es una *cosa*".

Esta frase como *cosa* acabada, separable del conjunto y como desmontable, esta frase-objeto —trabajada como se esculpe— remite a la óptica del arte renacentista, a la estética del punto de vista desplazable que da por resultado un montaje de múltiples primeros planos. Es la técnica del quattrocento. Es la técnica también del tapiz y del mosaico.

Corre el año 1848. Flaubert está en París. En Londres, dos jóvenes acaban de conocerse. Son Dante Gabriel Rossetti y William Holman Hunt: la *Pre-Raphaelite Brotherhood* queda fundada. Flaubert mantiene una regular correspondencia con su amigo Théophile Gautier. En 1851, París recibe a los nuevos académicos ingleses: la Hermandad Prerrafaelista asiste a la Exposición Universal en París. Si en Londres la palabra de Ruskin los respaldaba, en París conquistan la admiración de Gautier, padre del Parnaso. En 1852 Gautier publica su *Emaux et camées*: "Sculpte, lime, cisèle; / Que ton rêve flottant / se scelle / Dans le bloc résistant!" La consigna es la misma a los dos lados del Canal.

1857: La Hermandad sigue produciendo sus trabajos más representativos. Flaubert sale sobreseído del juicio por *Madame Bovary*. Baudelaire es condenado por *Las flores del Mal*. Flaubert comienza a trabajar en *Salambó*. La termina el mismo año en que la *Pre-Raphaelite Brotherhood* se disuelve.

### Del discreto encanto de la decadencia

"Esculpe, lima, cincela", decía en su *Arte Poética* Théophile Gautier. Y en *L'Atelier D'Albertus*: "un mundo fantástico / donde todo habla a la mirada, donde todo es poético / donde el arte moderno brilla junto al antiguo; / lo bello de cada época y de cada comarca".

Precisamente, en 1860, en Munich, una palabra tradicional cobrará una acepción que le valdrá la adopción por casi todas las otras lenguas europeas: *kitsch*.

*Kitsch* es lo falso que se hace pasar por auténtico, *kitsch* es el gato que se vende por liebre,

*kitsch* son las cadenas de lata y los ceniceros de escayola, el Moisés de plástico para los turistas, las vírgenes fosforescentes de Lourdes y Luján; y el emporio del *kitsch* son los rastros, los mercados de pulgas y las casas de antigüedades. *Kitsch* es *mal gusto*, pero también tiene que ver con *bricolage* y tiene que ver con *pastiche*.

El auge de la cultura *kitsch* coincidió en la mayoría de los países europeos con el momento en que la burguesía se asume como opulenta, excesivamente poderosa, con alto poder adquisitivo y pocas necesidades. Ese desequilibrio entre poder y necesidad tiene como consecuencia el advenimiento de los llamados "nuevos ricos", los *parvenus*, y su debilidad por lo que caracterizaría la cultura *kitsch* —el amontonamiento; —la confusión y mezcla de estilos; —los objetos suntuosos hechos con materiales baratos.

Es la década de 1860. Flaubert está en plena composición de la original *Cartago*. Salambó desciende al festín de los Mercenarios. Va "de negro". ¿De negro? "La cabellera, empolvada con arena morada... Trenzas de perlas... Cubría su pecho tal conjunto de piedras luminosas que imitaban por su abigarrado aspecto las escamas de las murenas. Los brazos adornados de diamantes... su túnica de fondo estrellado de flores rojas... en los tobillos una cadenita de oro... y el manto púrpura oscuro hecho de tela desconocida..." Salambó viaja largos días para llegar a la tienda de Matho, deben pedir refugio y alimentos en el camino, no obstante al llegar, de sus pendientes todavía caen gotas de perfume hasta los hombros. Salambó se adorna el pelo con perlas y polvo de oro. Salambó, el día de su boda, debe ser asistida por dos púberes negros porque no puede soportar el peso de sus joyas.

Dido —la asociación se impone— celebraba una cacería con el príncipe de Troya cuando la diosa le tendió una trampa. Sólo la ataviaba una "clámide sidonia" y apenas una hebilla exaltaba su belleza. Pero eso era la Antigüedad Clásica.

En la Francia de Flaubert "con la desaparición de la buena sociedad, la cultura francesa sufre una crisis más grave que cuando padeció su primera conmoción... Para los nuevos adinerados, que son lo bastante ricos para brillar, pero no lo bastante antiguos para brillar sin ostentación, no hay nada demasiado caro ni pomposo" (Hauser). Y Salambó y el palacio de Amílcar Barca parecen tener más que ver con la ostentación y más con la riqueza que con la antigüedad. Salambó está más cerca de esa aparatosidad de la burguesía en ascenso que con la distinción de la reina de la tradición clásica.

De ahí la saturación de su tocador, la saturación de sus abluciones, la saturación que hace de Salambó un antecedente inmediato de la vam-

piresa del decadentismo. Wilde la retomaría en su *Salomé* y Beardsley tomaría de Schahabarim el modelo de su cohorte de eunucos y bosquejos fetales, y de la propia Salomé sus ilustraciones de Salomé y su descripción del tocador de Venus. De ahí también el inacabable trabajo de Flaubert sobre la frase. Amontonamiento, digresión, expansión, saturación: "la frase es un objeto y hay en ella una finitud fascinante análoga a la que regla la maduración métrica del verso; pero al mismo tiempo, por el mecanismo de expansión, toda frase es imposible de saturar, no se dispone de ninguna razón estructural para detenerla en tal lugar antes que en otro" (R.B.). En-

tonces Flaubert entra en el vértigo de la construcción, en la gran muñeca rusa de la frase, y agrega, junta, expande, trata de saturar el océano mismo y va hasta la fantasía con Madame Bovary, hasta la especulación metafísica con Federico, hasta el delirio místico de *La tentación...* como una cámara que registra todo, que proyecta todo y cuando parece que calla, que silencia, que omite, es simplemente porque esa misma saturación ha dado una vuelta más sobre su eje y se resuelve por su negativo. Entonces Flaubert ironiza: "Así murió la hija de Amílcar, por haber tocado el manto de Tanit."



Hugo Savino

## Una mujer desafortunada

Uno tiene que buscar una mujer desafortunada  
no con los ojos cansados  
o el escepticismo en el alma, desafortunada  
porque no pudo elegir  
una bella de infortunio que al fin del camino  
sepa cuidar el alma de un duque en tweed  
una lady con la sed apagada para causar  
la desdicha de los surrealistas de las cantantes melódicas y de las vanguardias  
muy cogida y al fin virgen en mis brazos  
for ever  
monogama despegada de la locura universitaria  
una nena del estilo hola muñeca  
¿eres mía?  
que no huela a semen de otros con mano de seda  
y el pasado amoroso liquidado  
me caigo en tus ojos muñeca del porvenir  
mía si me das tus brazos sólo mía si me das tus brazos  
anhelada para la siesta  
un momento de descanso no es el fascismo  
es su derrota  
una chuchi que no hable de amor que no recite poemas de Eluard sobre todo  
de Eluard sobre todo de Aragon  
frágil y temblorosa  
cayéndose de mi lado  
cansada muy cansada  
sedentaria y tetona  
anquitas rumberas  
mis ojos color de miel espérame.  
Huye de Lancôme y de la capital de Toscana  
Manfredo es un eunuco y te hará feminista  
una conchita de látex.  
Las ofensas hechas con poca prudencia son recibidas con mucho odio  
pagadas al centavo  
con carne de poetisa joven muy sensible al oprobio.

# Piano preparado

En ascuas el aparecido  
bigotito fino  
¡Quem ay Michel!  
decide detenerse en el ocio  
para preguntarse si uno debe hablar pronto o tarde  
si hay un hablar cansino o cansino.  
Va a escuchar a la balzaciana y está pletórico.  
En esta frase alegre: todos somos hermafroditas,  
Oh César te perdono el gran prix de Long Beach  
es una especie de burla y de injuria pero me gustó.  
Decir hasta luego es una forma de decir querida hija de mi amigo,  
tienes razón y eso es no tener nada que decir.  
Sé que más bien es algo muy triste  
y los dos estamos hartos de acusar y maldecir  
pero tanto ruido sobre la alegría en esta vida sin sentido  
tanta celebración tanto desprecio por los corazones que sangran  
tanto amor por los chicos heavy  
todo el bla bla sobre el adulterio (mi dolor amargo)  
¿de dónde?  
vuelvo un ojo sobre el pasado  
¿soy un mantequita si me pregunto cuál es la única alegría que persiste?  
¿Un niño?  
¿Un estúpido?  
Quiero una interpretación, una cualquiera  
a caballo del caramelo o de una lámpara  
una cualquiera, que soy homosexual o  
profesor o eso,  
una, mis amadas presencias ya lejanas para siempre  
estúpidas almitas sigan cultivando el cuerpo o la mente  
creyendo que nada cambió en el fondo de mi corazón  
sigan creyendo que son los ángeles pensativos  
en Versailles o en Nueva York  
mirando la lámpara la lámpara.  
¿Mi pecado fue dejar que se derrumbara la casa?  
Oh Mónica, tu carita era tan dulce y yo no era tu esclavo  
ardo  
ardo en el recuerdo  
en la madrèpora  
pero no era tu esclavo  
y me arrojé en la vilipendiada vanguardia  
la blusa de linaza duerme en el estante

un vaporoso recuerdo  
en la noche oscura se introduce el árbol de la calle  
una ronda de pasión inunda de eros la sala, tan pobre de muebles,  
mezclada con la noche fresca, sin neblina.  
¡Qué pobreza!  
¡Qué sabor a anís!  
Se oyen los pitazos del tren,  
espaciado, como un piano preparado  
manchas flotantes  
todo en el tiempo  
sobrevolando el espacio  
en la noche inmovilizada, todo en el tiempo  
fuera del cuerpo  
lejos de las manos  
del reino del mag.  
¿Nunca vi lo que vi?  
no estaba en el centro de la casa  
era un estúpido del deseo  
un caramelo envuelto  
pura presencia acabada  
una pobre manzana en el centro de la tela  
todo armonía, trabajado por mi biografía  
amor de los amores  
sus ojos de miel corren a mi encuentro  
siempre corren hacia mí,  
nada se borra  
la insistencia de la pérfida varilla doblada,  
sonidos sin pocos armónicos,  
detectar, detectar, detectar indicios  
o las cosas nimias del recuerdo que arman tu figura.  
¡Te quiero quieta!  
mía  
es tan aburrido mencionar todo en las cartas  
y esta cuestión no se resuelve con conversaciones  
con intenciones.  
Captar una imagen, sí,  
hay que resignarse, estamos tan lejos de la tradición  
el pasado está solo y se basta a sí mismo  
se me alejan tus formas, tu boca nunca fue tu boca  
¿Y entonces qué historia cuento?  
La vanidad me salva.  
¡No más dilación! ¡La mujer siempre es voluble!  
Ve. Camina. Aléjate.  
Todo en el tiempo  
En el poema amoroso

# daisy

Néstor Perlongher

el titilar de esas monedas en los boleros de estrellita  
: en los tajos del corte, las hamacas, y majas que halan, entre tules  
"batón" y un follaje de sombras: junto a ese velador, que apagas,  
y dejas caer la cadena de plata en una palangana: la lavandina de esas  
velas con que sobas el tajo:

¿no hay un corte? en esos (boton-  
citos) nacarados, ¿no hay una navaja que se lima, y mondada  
se lame? o ese corte, ¿no es el de la "heridilla" (humo de follo)?: si al  
follaje ebrio lames, ¿no es ese rouge que dejas pringar en el  
pescuezo, como una boa nacarada? ¿no es eso que drapea lo que a la  
almendra dado, tasca en el cuello del que baja, volcando el velador? ¿no  
es el

volado el que rasguña su lengua de insignificantes llagas (llamadas  
"heridillas" en la foto): la escena del que mama, el cuarto de  
esa escena sobre un neón de nomeolvides, y la ebriedad de la  
que baja, y el descangallamiento de esos tacos en las escalerillas  
de azulejos, y ese soutien que tironea  
hosco el lamé?

¿hala de ese bretel el hombro erguido el barro de ese hombro?



# Interior de río

Noemí Ulla

Cuando la mujer entró, yo ya había escuchado su voz y pensé que me iba a saltar encima como lo haría un animal. Entonces me contraje —estaba medio sentada sobre un diván— y me apoyé con más decisión en los almohadones, que eran muchos y distintos. La mujer que iba a saltarme se sentó en el mismo diván y la que la custodiaba, en un sillón. Me di cuenta de que la cuidadora era la "sana" porque la saltarina no se apoyaba del todo en los otros almohadones que tenía el diván en el extremo opuesto. Ella se había sentado como yo antes de que entrara ella. Tomé un libro para leer en la semioscuridad: tenía miedo del animal. De vez en cuando vi que me miraba y empecé a animarme a levantar la vista y a hacerle un poco de frente. Como veía muy mal en la penumbra, también empecé a desinteresarme del libro que tenía en las manos y la mujer me preguntó algo ingenuo, como para no estar sola, porque la cuidadora seguía en silencio. Advertí que debía contestarle con afecto: había dejado de ser un animal dispuesto a saltarme encima y ya era una criatura a quien la vida había disfrazado de mujer. Saqué de mí las palabras como caricias, intenté tranquilizarla respondiéndole también cosas ingenuas que imaginaba irían a parar a la cartera que llevaba la cuidadora, y continué el diálogo con la mujer que se achicaba y se agrandaba. Pensé en los chicles que no me gustaba masticar y saqué un sobrecito de caramelos. Las dos aceptaron como si hubiera sido lo que esperaban que alguien les diera allí.

Del otro lado del silencio apareció él acompañado del que yo siempre encontraba. Cuando a mí me tocaba entrar, el otro salía siempre medio risueño. Esta vez el risueño se fue solo, sin que él le abriera la puerta, porque estaba ocupado en decirme que ya podía entrar. Ahora me tocaba a mí enfrentarme con el silencio. Salí de la salita despavorida porque de nuevo se me ocurrió que la "enferma" podía llegar a saltarme como lo había intentado antes. El me pidió que lo esperara un poco. Qué más quería yo, que llevaba el cuerpo molido de viajar por la ciudad en colectivos repletos, donde nunca se conseguía un asiento, que tirarme un rato en el diván verdadero para recuperarme del todo. En un florero había un ramo de jazmines y por la ventana entraba el aire viciado de la tarde, con su smog. Traté de pensar en cosas felices y me encontré con el almohadón de los otros lugares. Pintado, tenía un motivo donde una parejita de chicos miraba como espiando a través de los árboles. Yo me interné con ellos y sentí una gran frescura, dispuesta a cortar las flores que encontrara por el camino. Cuando cortaba la última margarita apareció él, se veía que volvía de hablar con las alimañas. Me quedé un rato sentada con los chicos para despedirme hasta otro día y después decidí atreverme a oír lo que me diría el silencio.

¿Tengo que decir ahora por qué estoy aquí? ¿Acaso hay que decirlo una vez más? Podría continuar enunciando preguntas hasta agotar las variaciones de este estilo, sin responder jamás. Sé que hace tiempo que ando de visitas por los consultorios y que con el capital invertido ahí tendría cosas que no tengo. Nadie quiere o puede sacarme de mi pasión; no saldré. Tampoco nadie puede absolverme de mi crimen. He matado a una mujer y me he convertido en su doble silencioso: la que nunca hablará. Ando recolectando algunas cosas para saber, cada vez con menos sentido, que olvidé otras. Que olvidé a otra, a la que maté. Es imposible resucitarla, es imposible dejarla que viva esta vida imaginaria que vivo a causa de ella. Un grabador sobre el escritorio —no sé si graba o no— me recuerda dónde estoy y puedo volverme con la pareja de chicos que siguen mirando asombrados porque ya deben haber descubierto algo que antes era sólo una sombra lejana. Puedo escribir los versos más tristes esta noche. Escribir, por ejemplo, escribir sin ejemplos. No hay viento, sólo el recuerdo vago de un crimen que quiero olvidar porque no sé cuándo lo urdí. El verdadero crimen está en su trama, digo, no en su realización. Qué efectos causa lo imaginario: todos los efectos que andan en el aire y en el agua con la pasión del que está cautivo. Han colgado una pila de ladrillos en las esquinitas de un balcón y se me pueden caer en la cabeza como todo lo que está haciéndose; la obra le dicen a ese edificio que será. Las hormigas invadieron los rosales y me quedaré sin comer pétalos. Puede ser que en otros canteros las rosas no tengan hormigas y los pétalos sean ricos y jugosos. Afuera los yuyales esconden mi búsqueda y el andar tranquilo de un hombre que pasa con la pala al hombro. Los chicos no deben andar por ahí, los chicos no deben, no deben. No deben. ¿Y cómo esos chicos andan y vuelven del río y los siguen los perros y se ríen y corren? El río es traicionero, lleva gente, y los chicos no conocen dónde está el peligro, por eso no deben. No deben. No deben.

No veo el Aleph desde aquí. Puedo ensayar alguna de las escenas preferidas y conseguir así un poco de paz interior, como le dicen. De nuevo vuelvo a seguir el efecto de los jazmines y a necesitar que las palabras, una detrás de la otra, ocupen algún lugar. La frase sale sola. La pasión sale sola, a buscar sus obsesiones sin que nadie la dirija ni acompañe. A veces, la pasión desmerece todo lo que encuentra y vuelve como desligada de las cosas, de sus cambiantes obsesiones. Otras, encuentra que las cosas a su alrededor cambian la temperatura del silencio. La sombra lejana se descuida. La observo. El ha abierto la puerta a la sombra para que entre sin miedo y se enfrente conmigo. Al final, ella, tan sólo es una sombra que tiene su sentido cuando no se la deja pasar, si no no tiene cuerpo y es la sombra. Sola.

Pero yo estoy cautiva y juego a ver de qué. Ser o estar cautiva. Le verbe être no tiene estos matices que aquí se complican; al sonar igual, todo es del sentido. Soy cautiva, estoy cautiva: suenan y difieren. Púrrame una jarra d'agua. Quiero seguir comiéndome los pétalos de las rosas, andar descalza por el patio, rodar por la barranca todo el día, hablar con las plantas sin ser vista ni escuchada. Toda una historia tienen ellas que los demás no conocen y no entenderían nuestros diálogos. No se puede pasar volando el alambrado ni divisar si hay gente en la isla. En esta hora todos duermen y dormirán después como ahora. En este silencio estoy cautiva, en el filo de la vida que sueña en los otros un sueño que no es el mío. Aprovecho este silencio para pensar cosas que después olvidaré. Todavía me queda un cachito de tiempo para seguir pensando. Cuando haya terminado de subir la escalera alguna voz me llamará preguntándome dónde estaba y qué hacía. Qué le voy a responder: la misma respuesta, pero cambiando el tono de la voz, para que parezca diferente. Que estaba jugando. Si digo

que pienso, o que miro, que es lo mismo, empezarán a buscarme recuerdos y a alarmarse. Debo aparecer como una tontita, como una buena nena que siempre está obedeciendo y diciendo que sí a todo. Esa es la manera de quedarme en libertad. Me cuesta horrores cumplir este programa. Cada mañana cuando me levanto me propongo la tontería, y me disgusto conmigo misma cuando cualquier pequeño desliz me aparta de ella. Es como si mi cuerpo quisiera ir para un lado y el otro cuerpo mío me llevara a los empujones para el otro. Cuando los dos se juntan, es un esfuerzo titánico. Titán, Titán, llamaban a un perro. Quiero ir para el lado de la barranca a rodar y el cuerpo me pelea las intenciones y me vence los pasos hasta llevarme junto al portón; rompí su llave ayer y quién sabe si se podrá abrir ahora o nos quedaremos todos aquí cautivos. Afuera la gente pasa y mira sabiendo la cautividad de este lugar. Pasan religiosos, con los ojos llenos de esto que ven aquí y me gustaría seguirlos hasta donde van y ver cómo es la vida de despiertos que hay en los otros. La que pasa es gente que tiene el asombro en la mano y lo suelta a cada rato. Aquí la gente no tiene asombros y si los tiene —esto lo observo bien— no los suelta hasta que se les transformen en relato de asombro. Dicen: "No se debe decir que eso es lindo a cada rato. Todo no es lindo. Hay que saber distinguir porque parece que pidieras que te dieran todo lo que ves." Esa es la manera con que me dicen calláte. Veo que otros hablan mucho de lo lindas que son las cosas y nadie piensa en dárselas, nadie cree que se las están pidiendo. Debe ser una forma de vida de otros sueños. Ya voy llegando al último descanso y aquí vive una de las plantas amigas, hoy no la saludé porque no había pasado todavía por aquí ante el terror de la colmena. La colmena está abajo, pero el palo borracho amigo mío puede tener abejas volando y picando. Desde que anda la colmena, no ando por aquí, o paso rápido para que no me vea, es un modo que inventé de ser transparente: me confunden con el aire y la luz, esta luz que cae sobre las cosas de esa manera violenta y clara, la que también cae sobre mí y me diluye. Ahora que llegué, me voy a sentar en el banco largo a pensar un ratito. Ese es mi lugar de pensar. Los otros días hicieron aquí un asado y yo pensé que se me volarían todos los pensamientos. Ahora me sentaré a juntar otra vez pedacitos de cosas que se me ocurren, hasta que alguien se despierte y me llame y deba decir: ¿Qué? Estoy aquí, mirando.

Esta es más o menos, la cosa que a una le viene dando vueltas y vueltas. Arriba está la parra y enfrente el río, con lanchitas. El río que tengo en los ojos me sale ahora para afuera y está ahí, y es el que vi y es el que veo y es y no es el mismo. Qué hermoso es verlo, mirar las lanchitas blancas quietas de la orilla, mecidas por las olas, esa grande que pasa cerca de las islas. En realidad, es un barco. Suena una voz llamándome desde lo alto de la barranca, no es la voz que pensaba, es otra, alegre, que me invita a ver pasar el barco sin preguntarme qué estoy haciendo. Voy. En esa piedra creció un pastito desparejo, y le queda bien a la piedra, es su madre, la madre del pastito. La voz de él vuelve a llamarme cuando ya estoy llegando y me extiende un largavista. Difícilmente me olvide de esta escena que ahora evoco. Este es un lugar de privilegio, y me ha tocado a mí pasar por él, gozar y herirme los sentimientos de la pobreza. Sé desde ahora que crecí como el barco visto con el largavista, de mentira de aumento. Los pies descalzos se aferran al césped y vivir en la luz es lo que más me gusta. Esta luz clara de la mañana que hoy me sirve para escribir esto, es y no es la luz de esa atmósfera de la costa. Veo, con placer, que el perfume de los jazmines es como la luz, por él y por su blancura. Quien pueda procurarse la luz, está más cerca del lado del cuerpo que le pertenece. Sin tironeos. Trato de que uno de los lados de mi cuerpo vaya para donde va el otro de los lados, quiero decir que ambos lados vayan juntos, para donde quieran.

# Fatiga de combate

Héctor Grisafi

Se decía que en la guerra había sido artillero. Días ardientes en el norte de África durante los que no conoció el silencio y olvidó el sonido de las voces. Los largos meses de convivencia con el estampido le obligaron a abandonar su cuerpo a la exigente gimnasia de vivir en el trueno.

Nunca vio al enemigo hasta el día en que, ensordecido, cruzó las líneas y se entregó prisionero. Lo tomaron por un desertor algo loco, la opinión de los médicos fue terminante: fatiga de combate, y lo enviaron a Canadá donde permaneció hasta el fin de la guerra. Las vastas soledades heladas y silenciosas mitigaron sólo en parte su aturdimiento.

Cuando regresó a su pueblo lo encontró destruido. Los que no habían muerto estaban dispersos por países alejados, los que permanecían no deseaban sino emigrar a regiones más prósperas. Con su hermano, próximo a partir, tejió planes para encontrarse en América cuando éste, una vez instalado, le enviara noticias y algún dinero.

Lo contempló alejarse una mañana temprano, la escarcha aún no se había derretido y cubría el camino. Raffaele perdió de vista a su hermano antes de que se dejaran de oír sus pasos quebrando el hielo.

Endurecido por los años pasados en cautiverio pudo soportar la escasez de ese invierno. En la primavera abandonaron el pueblo sus últimos vecinos y el verano amenazó secar el agua de la fuente.

Años más tarde volvieron a reunirse. Raffaele encontró a su hermano al frente de una familia que crecía con rapidez y en la que mi padre hacía tiempo era el primogénito. Este solía sorprenderme cuando aseguraba que en aquel tiempo lo escuchó pronunciar algunas palabras, sólo unas pocas y en dialecto. Después las palabras fueron siendo más escasas, menos frecuentes las charlas entre mi abuelo y Raffaele, hasta que dejó de hablar por completo. Mucho antes de mi nacimiento se retiró hacia los fondos de la casa, una habitación separada del resto por lo que entonces era el gallinero y más tarde fue un patio embaldosado, y en aquellas lejanías vivió en silencio y sin ser molestado.

Ocasionalmente se asomaba a la puerta de su habitación, observaba el tiempo o el picoteo interminable de las gallinas. En verano se lo podía ver más a menudo. Al atardecer, cuando los habitantes de la casa comenzaban a reunirse bajo la higuera, solían encontrar a Raffaele todavía frente a su pieza después de haber pasado la tarde sentado al sol.

—Raffaele, ¿no tenés calor?

Decían elevando la voz, resignados a no obtener jamás respuesta. Ese saludo no correspondido se extendió a los demás miembros de la familia. Cuando alguien era sorprendido con la mirada perdida en vaguedades, envuelto en ensoñaciones, se lo llamaba a la vigilia entonando el: "Raffaele, ¿no tenés calor?". El distraído volvía en sí y todo se resolvía en sonrisas.

Los parientes distantes que nos visitaban solían interesarse brevemente por él. Despertaba curiosidad ese ser discreto que vivía con la lentitud de los vegetales y que parecía indiferente a los movimientos de la casa.

—Recuerda... se les respondía habitualmente, cerrando así el paso a toda consideración. El incesante interés en la memoria era su rasgo venerable, aquél que lo situaba más allá de nuestras preocupaciones cotidianas.

Durante las horas calurosas y lentas de la tarde me aventuraba hasta sus dominios acompañado por mis primos. La serenidad sólo era rota por algún higo maduro que se abría paso entre las hojas y se estrella contra el suelo. Llegábamos sigilosos, la habitación en la que vivía generalmente estaba cerrada y silenciosa, pocas veces pudimos ver a través de la puerta entornada la pared desnuda contra la que había arrinconado su cama. Dormía sin quitarse los pesados zapatos negros. Con gestos cautelosos nos recomendábamos silencio al sentarnos en círculo sobre el piso de tierra. Permanecíamos susurrando lo que creíamos saber sobre él, palabras oídas al azar y restos de frases entrelazadas reconstruían una historia en la que el remordimiento y la muerte no estaban ausentes. Hasta que nos llamaban imperativos desde el otro lado de la casa.

En Navidad mi abuelo cruzaba la tierra de nadie en su búsqueda. Sólo él era capaz de convencerlo a abandonar su destierro para pasar unas horas con nosotros. No parecía costarle demasiado trabajo, al poco tiempo de haber partido volvían tomados del brazo como si regresaran de un largo paseo. Raffaele, imperturbable, se dejaba conducir por su hermano quien finalmente lo sentaba a la mesa junto a sí.

Estábamos acostumbrados a esa presencia esquiva y distante. Sólo una cosa parecía alterarlo: los ruidos estridentes. La caída de un plato, el golpe de una puerta cerrada por el viento, el arranque repentino de un motor lo estremecían de tal forma que, durante esas visitas excepcionales, procurábamos evitar todo estrépito imprevisto. Cuando estaba con nosotros nos deslizábamos por la casa subrepticamente y nuestras charlas eran delicados murmullos que apenas si se oían a la hora de la siesta.

Una tarde, después del almuerzo, la familia dormitaba debajo de la higuera. Aun las voces más suaves habían cesado. Quienes permanecían con los ojos abiertos observaban distraídos el movimiento leve de las hojas o el vuelo de las moscas sobre los restos de comida que oscurecían en los platos. Una de las mujeres, vencida por el sopor, se había abandonado sobre el sillón de mimbre; con la cabeza inclinada sobre el hombro, dormía con la boca abierta. Raffaele mismo dormitaba plácido con las manos entrelazadas.

De pronto, los que seguían despiertos, a pesar de la modorra escucharon un sonido que les era familiar: un higo maduro, produciendo ruidos de hojas agitadas, caía como un obús en la boca abierta.

El higo y el grito desesperado fueron escupidos al mismo tiempo con una violencia no sospechada en esa mujer naturalmente apacible.

Raffaele de un salto se arrojó contra el suelo.

Cubriéndose la cabeza con las manos movía el cuerpo como una serpiente queriendo enterrarse en las baldosas del patio. Enceguecido reptaba buscando lo que el instinto le indicaba como lugar seguro. Su empeño silencioso le impedía emitir ningún sonido, apenas un jadeo acelerado impuesto por el esfuerzo.

Los hombres acudieron en su auxilio pero él los rechazó con movimientos feroces. Desconocía las voces familiares que le rogaban cordura. Alguien recordó que el agua atempera los ánimos, en la emergencia se utilizó el resto de líquido que quedaba en los vasos. No era fácil

acertar, el cuerpo zigzagueante eludía casi todos los tiros. El blanco preferido era la cabeza, pero también el más difícil.

Su energía en aquel momento aún es recordada. Algunos no olvidaron las heridas que recibieron al intentar contenerlo y las reverencian exagerando su magnitud.

Debieron pasar minutos interminables antes que la fatiga comenzara a vencerlo, todavía entonces fue necesaria la intervención de todos los hombres para arrastrarlo hasta la farmacia de la que nunca volvió.



## Destiempo

El ensayo de Martín Heidegger sobre la poesía de G. Trakl sorprende; y en qué consiste esa sorpresa sino en que el texto cumple con aquello mismo que promete. La práctica de un método intelectual capaz de poner en evidencia en la poesía de Trakl, sus repeticiones, sus relaciones con la lengua, hasta poder localizar uno de los lugares en que ella se ha hecho posible. Devolviendo a la etimología, a través de su escritura, a un sitio olvidado: el de la lectura y el estilo. El método, minucioso en su despliegue, no lo es en sus fines porque no se trata de develar un sentido en una explicación en que la materia poética cedería lugar al modelo. Sin embargo, después de la *localización* heideggeriana ya no se podría leer a Trakl de la misma manera.

### Georg Trakl, una localización de su poesía

#### Martín Heidegger

Localizar significa en este artículo: mostrar el lugar. Quiere decir, además, reparar en el lugar. Ambas cosas, mostrar el lugar y reparar en el lugar, son los pasos preparatorios de una localización<sup>1</sup>. Ya es mucha osadía que nos conformemos, en lo que sigue, con los pasos preparatorios. La localización termina, como corresponde a todo método intelectual, en la interrogación que pregunta por la ubicación del lugar.

La localización habla de Georg Trakl sólo en la medida en que medita en el lugar de su poesía. Una época interesada histórica, biográfica, psicoanalítica, sociológicamente en la muda expresión tiene a tal procedimiento por una manifiesta parcialidad, si no por un extravío. La localización medita en el lugar.

Originariamente la palabra *Ort* (lugar) significa la punta de la lanza. En ella todo confluye. Es hacia lo supremo y distante que la punta congrega. Lo que congrega<sup>2</sup> penetra y transmina todo.

<sup>1</sup> El término *Erörterung*, que aquí traducimos por el poco elegante *localización*, en el lenguaje corriente significa *discusión*. Pero es evidente que Heidegger no lo emplea en este último sentido, sino en su significación etimológica proveniente de *Ort*, lugar. En el opúsculo titulado *Aus der Erfahrung des Denkens*, escrito en 1947 y publicado en 1954, dice Heidegger en la página 23: *Aber das denkende Dichten ist in der Wahrheit die Topologie des Seyns* (Pero el poetizar pensante es en verdad la topología del ser). El término *Topologie* (de *topos*, lugar, y *logos*, lectura, teoría) nos ha decidido a emplear el término *localización* (de *locus*, lugar y el sufijo *izar*) que creemos mantiene la etimología del *Erörterung* de Heidegger.

<sup>2</sup> El verbo *versammeln* y sus derivados lo hemos tradu-

El lugar, es decir, lo congregante, incorpora y custodia lo incorporado, pero no al modo de una cápsula cerrada, sino de tal suerte que brilla y resuena a través de lo congregado y únicamente por esto lo libera en su ser propio.

Ahora se trata de localizar aquel lugar que congrega en su poesía, lugar de la poesía, el decir poético de Trakl.

Todo gran poeta poetiza a partir de una única poesía. Su grandeza se mide por el grado de fidelidad a ella, manteniendo su decir poético puramente en ella.

La poesía de un poeta queda inexpressada. Ninguna de sus poesías, ni siquiera la totalidad de ellas, lo dice todo. Y sin embargo, cada poema habla desde la plenitud de una poesía única, y es ésta a la que siempre expresa. Del lugar de la poesía procede la onda que siempre mueve a que el decir sea poético. Mas la onda en modo alguno abandona el lugar de la poesía, de suerte que al producirse hace replegar todo el movimiento del decir a su origen cada vez más encubierto. El lugar de la poesía como fuente de la onda impulsora, oculta la esencia encubierta de lo que al modo metafísico-estético de pensar puede aparecer como ritmo.

Puesto que la poesía única queda inexpressada, sólo podemos localizar su lugar en la medida en que tratemos de mostrarlo partiendo de lo expresado en algunas de sus otras poesías. Para esto toda poesía particular necesita de una

—  
cido por *congregar* y sus derivados. E. Estiú (en la traducción de la *Introducción a la metafísica*, Nova, 1956) opta por traducirlo por *reunir* y sus derivados.

aclaración que provoque un primer destello del elemento puro que resplandece a través de todo lo dicho poéticamente.

Es fácil advertir que una auténtica aclaración presupone ya la localización. Las poesías particulares sólo alumbran y resuenan desde el lugar de la poesía. Inversamente, una localización de la poesía reclama un transitar pre-cursor mediante una primera aclaración de poesías particulares.

En torno de esta referencia mutua entre localización y aclaración gira todo coloquio intelectual del pensamiento con la poesía de un poeta.

El auténtico coloquio con la poesía de un poeta es el coloquio poético: el diálogo poético entre poetas. Mas es posible, y a veces necesario, un coloquio del pensar con el poetizar, justamente porque a ambos les es propia una señalada, aunque siempre distinta, relación con el habla.

El diálogo del pensar con el poetizar está enderezado a reclamar por la esencia (*Wesen*) del habla, a fin de que los mortales aprendan a morir nuevamente en ella.

Largo es el coloquio del pensar con el poetizar. No expone ni el modo de ver las cosas de un poeta, ni hurga su taller. Ante todo, una localización de la poesía jamás puede reemplazar el hecho de oír las poesías, y menos de guiarlo. A lo sumo, tal localización realizada por el pensar puede examinar la audición y, en el mejor de los casos, tornarla más reflexiva.

En vista de estas limitaciones trataremos de mostrar, en primer término, el lugar inexpressado de la poesía. Para esto las poesías expresadas nos servirán de punto de partida. La pregunta queda en pie: ¿de cuáles partir? El hecho de que cada una de las poesías de Trakl, todas por igual, aunque no en igual forma, señale el lugar de la poesía, es testimonio de la armonía única de su mundo poético fundado en la nota fundamental de su poesía.

Este intento de señalar su lugar ha de valerse de una selección de unas pocas estrofas, versos y frases. Es inevitable que demos la impresión de estar procediendo arbitrariamente. Sin embargo, en la selección nos ha guiado el intento de dirigir nuestra atención, como por un solo haz de luz, al lugar de la poesía.

## I

### *Es el alma un extraño en la tierra.*

dice una de sus poesías. Sin que lo advirtamos, ante esta frase nos encontramos con una interpretación corriente. Según ella, nos representa-

mos la tierra como algo terrenal en el sentido de lo caduco. En cambio, el alma es tenida por algo imperecedero, supraterranal. Desde la doctrina de Platón el alma pertenece a lo suprasensible. Si aparece en lo sensible, es sólo porque está extraviada en él. "En la tierra" no pertenece a la estirpe propia del alma. El alma no pertenece a la tierra. Es aquí "un extraño". El cuerpo es prisión del alma, aunque no del todo mala. De modo que, al parecer, no queda al alma otra perspectiva que abandonar lo más pronto posible el reino de lo sensible, el cual, desde el punto de vista platónico, es el ente no auténtico, es decir, lo corrupto.

Sin embargo, de qué manera notable la frase

### *Es el alma un extraño en la tierra*

nos habla en una poesía que lleva por título "Primavera del alma".

En este poema no se hace mención a una patria supraterranal del alma inmortal. Conviene prestar suma atención al lenguaje del poeta. El alma: "un extraño". En otras poesías Trakl recurre a menudo a otros términos: "un mortal", "un (ser) oscuro", "un solitario", "un difunto", "un enfermo", "un (ser) humano", "un (ser) pálido", "un muerto", "un silente". Este término, si hacemos abstracción de su contenido eventual, no tiene siempre el mismo sentido. "Un (ser) solitario", "un extraño" podría significar algo aislado que unas veces, y por acaso, es "solitario" y, según un sentido especial y determinado, es "extraño". Lo "extraño" de este tipo se puede disponer y derivar del género extraño en general. Así concebida, el alma sería sencillamente un caso entre otros de lo Extraño.

Pero ¿qué significa "extraño"? Comúnmente se entiende por ese término lo que no es familiar, lo que no agrada, de suerte que más bien agobia e intranquiliza. "*Fremd*" (extraño), alto alemán antiguo, "*fram*" significa propiamente "adelante hacia cualquier parte", "de camino a...", opuesto a "detenido en alguna parte". El extraño deambula, mas no erra, falto de destino, desconcertado ante su contorno. El extraño se encamina al lugar donde, en cuanto peregrino, puede morar. El "extraño" sigue el llamado, apenas descubierto, que le conduce a lo que le es propio.

El poeta llama al alma "un extraño en la tierra". Precisamente es a la tierra adonde su peregrinar no podía llegar. El alma busca la tierra, no huye de ella. Buscar la tierra peregrinando, construir poéticamente en ella y habitarla, de modo de poder salvarla en cuanto tierra, colma la esencia del alma. Así pues, en modo alguno el alma es alma y, además, por tal o cual motivo, no perteneciente a la tierra.

La frase:

### *Es el alma un extraño en la tierra*

nombra más bien la esencia de lo que significa "alma". La frase no contiene enunciación alguna sobre el alma cuya esencia ya conociéramos, como si sólo pudiera establecerse merced a un agregado que le sobreviniese como algo que le es inadecuado y, en virtud de esto mismo, extraño, a saber: no hallar en la tierra ni amparo ni confortación. Por el contrario: el alma, en cuanto alma, es, en el núcleo de su esencia, "un extraño en la tierra". Es lo que está de camino y sigue, itinerante, en pos de su esencia. Ahora nos acucia la pregunta: ¿adónde dirige sus pasos lo que en el sentido declarado es "un extraño"? Una estrofa del tercer miembro de la poesía "Sebastián en el sueño", responde:

*¡Oh apacible descenso por el río azul  
pensando en cosas olvidadas, mientras en el  
verde ramaje  
el tordo llamaba algo extraño al ocaso!*

El alma está llamada al ocaso<sup>3</sup>. Podría parecer que el alma debe terminar su peregrinaje terrenal y abandonar la tierra. De esto, sin embargo, no se habla en los versos mencionados. Pero, no obstante, hablan de "ocaso". Es cierto. Mas el ocaso aquí mencionado no es ni catástrofe, ni la simple desaparición en las ruinas. Lo que va al ocaso a lo largo del río azul.

### *Va al ocaso en la paz y el silencio*

¿En qué paz? En la de la muerte. Pero ¿de qué muerte? ¿Y en qué silencio?

### *Es el alma un extraño en la tierra*

El verso a que pertenece esta frase prosigue:

*Sagrado  
anochece el azul sobre el bosque talado...*

Antes de esto se nombra al sol. Los pasos del extraño se alejan hacia el crepúsculo. "Hacerse crepúsculo" significa tornarse oscuro. "El azul surge en el crepúsculo". ¿Acaso se oscurece el azul del día de sol? ¿Desaparece en el atardecer

<sup>3</sup> *Untergang* significa ocaso, pero ocaso, en español significa también *occidente*. En alemán *Abendland* no proviene como se verá, de morir, como nuestros *ocaso* y *occidente* (de *occido*, morir). En esta acepción, y sólo en ésta, nos parece que el español se adecua más al pensamiento de Heidegger.

que precede a la noche? "Crepúsculo" no significa un mero ocaso del día, entendido como desaparición de su claridad en la tiniebla. Crepúsculo no significa necesariamente ocaso. También la mañana tiene crepúsculo. Con él asoma el día. Crepúsculo es al mismo tiempo asomar. El azul surge en el crepúsculo sobre el bosque "talado", sobre el bosque infranqueable, derribado. El azul de la noche asoma en el atardecer.

"De modo sagrado" el azul surge en el crepúsculo. Lo "sagrado" caracteriza al crepúsculo. Tendremos que meditar en lo que significa este "sagrado" (*geistlich*) tantas veces mentado<sup>4</sup>. El crepúsculo es el declinar de la marcha del sol. En esto estriba: el crepúsculo tanto es el declinar del día como el declinar del año. La última estrofa de una poesía titulada "Declinar del verano" canta:

*El verde verano se ha tornado  
tan leve, y resuenan los pasos  
del extranjero en la noche de plata.  
¡Meditara un venado azul en su sendero  
en la armonía de sus años sagrados!*

Siempre torna en la poesía de Trakl este "muy suave". Opinamos que "leve" significa lo apenas perceptible al oído. En este sentido lo nombrado se refiere a nuestra representación. Pero "leise" (leve) significa *langsam* (lento); *ge-lisian* significa "*gleiten*" (deslizarse). *Das leise* (lo suave) es lo *Entgleitende* (lo que se desliza). El verano se desliza en el otoño, el atardecer del año.

*...y resuenan los pasos  
del extranjero en la noche de plata.*

¿Quién es este extranjero? ¿Cuáles son los senderos que debiera recordar el venado azul? Recordar significa "pensar lo olvidado",

*...mientras en el verde ramaje  
el tordo llamaba algo extraño al ocaso.*

¿En qué medida "el venado azul" debe meditar en el ocaso? ¿El venado recibe su azul de aquel "azul" que de modo sagrado se hace crepúsculo y cuando asoma la noche? Sin duda la noche es oscura, pero la oscuridad no es forzosamente tinieblas. En otra poesía invoca a la noche con las palabras:

<sup>4</sup> El término *geistlich* proviene de *Geist*, espíritu. Sin embargo, nuestro *espiritual*, en este artículo, debe quedar reservado para traducir a *geistig*, traduciendo en cambio, a *geistlich* por *sagrado*. Nos reservamos el término *santo* para *heilig*.

¡Oh, dulce manojito de centaureas de la noche!

Un manojito de centaureas es la noche, manojito suave. Conforme a esto el venado azul significa también el "venado asustadizo", el "animal suave". El manojito, partiendo del azul, congrega en el fondo de su ramillete la hondura de lo santo. Desde el azul ilumina, pero al mismo tiempo, se encubre en virtud de su propia oscuridad. Lo santo permanece, mientras se sustrae. Otorga su llegada, mientras se resguarda en la evasión que permanece. La claridad oculta en la oscuridad es el azul. *Hell* (claro), es decir, *hallend* (estri-dente como el clarín) es primitivamente el sonido que desde las entrañas de lo suave llama y, así, se ilumina. El azul, mientras retumba, resue-na en su claridad. En su claridad sonora ilumina la oscuridad del azul.

Los pasos del extranjero resuenan en la argentea diafanidad de la noche. Otra poesía canta:

*Y en el sagrado azul resuenan los pasos  
luminosos*

En otra parte dice del azul:

*...lo sagrado de las flores azules  
conmueve al que contempla*

En otra poesía dice:

*un rostro de animal  
pasmado ante la santidad del azul.*

El azul no es ninguna imagen para ilustrar lo santo. El azul mismo es lo santo en virtud de su hondura congregante que sólo brilla al encubrirse. Ante el azul y, al mismo tiempo, llevado a mantenerse en sí mismo por el resonar del azul, el rostro del animal se pasma mudándose en el semblante del venado.

La rigidez del rostro del animal no es la del muerto. Al pasmarse se estremece el rostro del animal. Su semblante se reconcentra para que, manteniéndose en sí mismo, vea ante lo santo "el espejo de la verdad". Ver (*Anschauung*)<sup>5</sup> significa: ingresar en el silencio

*poderoso es el silencio en la piedra.*

expresa el verso que sigue de inmediato. La piedra es la custodia del dolor. La roca, en su pétreo custodia, congrega lo que suaviza, como aquello que aplaca el dolor en lo esencial. "Ante el azul" enmudece el dolor. A la vista del

<sup>5</sup> *Anschauung* y sus derivados lo traducimos por *visión* y no por *intuición* que es término técnico de filosofía.

azul el semblante del venado se contrae en lo suave. Pues *Sanfte* (suave) es, etimológicamente, *Sammelnde*, lo que congrega suavemente. Muda la discordia al calmar en el dolor aplacado lo hiriente y abrasador de lo agreste.

¿Quién es este venado azul al que el poeta reclama que conserve el recuerdo del extranjero? ¿Un animal? Por cierto. ¿Pero sólo un animal? De ningún modo, pues debe recordar. Su rostro debe escrutar y no perder de vista al extranjero. El venado azul es un animal cuya animalidad probablemente no consiste en lo brutal, sino en aquella visionaria rememoración por la que clama el poeta. Todavía se está lejos de divisar esa animalidad. Así la animalidad del animal aquí mentado fluctúa en lo indeterminado. Todavía no ha ingresado en su esencia. Este animal, conviene saber, el pensante, el *animal rationale*, el hombre, según la expresión de Nietzsche, todavía no está constituido.

Esta declaración en modo alguno significa que el hombre, en cuanto hecho, no haya sido comprobado. Sería demasiado categórica. La expresión significa: la animalidad de ese animal todavía no ha logrado establecerse, es decir no ha llegado "a su morada", a las entrañas de su esencia encubierta. Por esta constitución lucha la metafísica occidental europea desde Platón. Quizás luche en vano. Quizás la senda en que está "de camino" no se halla expedita. El animal aún no constituido en su esencia es el hombre actual.

Con el nombre poético de "venado azul", Trakl invoca aquel ser humano cuya cara (la mirada que se enfrenta), al pensar en los pasos del extranjero, es avistada por el azul de la noche, y, de esa manera, es bañada por el resplandor de lo santo. El término "venado azul" designa a los mortales que debieran recordar al extranjero y peregrinar con él hacia las entrañas del ser humano.

¿Quiénes son los que inician semejante peregrinaje? Probablemente sean pocos y desconocidos, si es que lo esencial acaece en la paz inesperada y rara vez. El poeta alude a ese peregrinar en la poesía "Un atardecer de invierno", cuya segunda estrofa comienza:

*Algunos, en su peregrinación,  
llegan a la puerta por senderos oscuros.*

El venado azul, donde y cuando se esencia (*west*), ha hecho abandono de la figura actual del ser humano. El hombre actual se degrada en cuanto pierde su esencia, es decir, desnaturaliza su esencia (*verwest*)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> *Verwesen*, cuya traducción correcta es *corromper*, sig-

"Canto de la muerte a siete voces" llama Trakl a una de sus poesías. Siete es el número santo. La canción canta lo santo de la muerte. No se representa aquí a la muerte de manera indeterminada y en general como terminación de la vida terrenal. "La muerte" significa poéticamente aquel "ocaso" a que es llamado "un extraño". De aquí que el extraño, llamado de esa manera, se llama también "un muerto". Su muerte no es la corrupción, sino el abandono de la forma corrompida del hombre. Dice del hombre. Dice así la penúltima estrofa de la poesía "Canto de la muerte a siete voces":

*Oh forma corrompida del hombre montada en  
fríos mentales,  
noche y espanto de bosques derribados  
y la abrasadora ferocidad del animal;  
quieto el aire del alma.*

La forma corrompida del hombre está entregada al martirio de lo abrasador y a lo punzante de la espina. Su rusticidad no transluce el azul. El alma de esta figura humana no está a merced del santo viento. No tiene itinerario. El viento mismo, el de Dios, permanece solitario. Una poesía menciona al venado azul, que apenas puede liberarse de los "Zarzales", concluye con los versos:

*Siempre resuena  
en los negros muros del viento solitario de Dios.*

"Siempre" significa: en tanto el año y el curso solar todavía se aferran a lo sombrío del invierno y nadie conserva el recuerdo del sendero en que los "pasos que resuenan" del extranjero transitan por la noche. La noche misma sólo es el encubrimiento protector de la marcha del sol. "Gehen" (marchar), *iéval*, significa en la lengua indogermánica: *ier-, das Jahr* (el año).

*Meditara un venado azul en su sendero,  
en la armonía de sus años sagrados.*

Lo sagrado del año está determinado por el azul de la noche que de modo sagrado surge en el crepúsculo.

*... ¡Oh, cuán grave es el rostro de jacinto del  
crepúsculo!*  
De Camino

nifica literalmente perder la esencia, el ser. Ortega y Gasset en *Historia como sistema* forja el gerundio "des-siendo". Nosotros hemos preferido el ortodoxo *corromper*.

El Crepúsculo sagrado reviste tal importancia que el poeta, de intento, titula una de sus poesías "Crepúsculo sagrado". También en ella se encuentra no el venado azul, pero un venado oscuro. Su fiereza va en pos de la tiniebla y tiende al pacífico azul. Sin embargo, el poeta mismo recorre en "negra nube" el "estanque nocturno del cielo estrellado".

La poesía dice así:

*Tranquilo sale al encuentro, en la linde del  
bosque  
un venado oscuro;  
en la colina cesa suavemente el viento del  
atardecer,  
enmudece el lamento del mirlo,  
y las dulces flautas del otoño  
callan en las cañas.  
Sobre la negra nube  
navegas tú, ebrio de amapolas  
por el estanque nocturno  
el cielo estrellado.  
Siempre suena la voz lunar de la hermana  
en la noche sagrada.*

Crepúsculo Sagrado.

Se representa el cielo estrellado en la imagen poética del estanque nocturno. Así lo hace nuestra manera común de representar. Pero, en la verdad de su esencia, el cielo nocturno es este estanque. Por el contrario, lo que llamamos noche sólo es la imagen pálida y desvaída de su esencia. Torna a menudo en las poesías del poeta el estanque y el espejo del estanque. Las aguas, ya negras, ya azules, muestran al hombre su propia faz, su mirada reflejada. En el estanque nocturno del cielo estrellado aparece el azul de la noche sagrada que surge en el crepúsculo. Su brillo es fresco.

La luz fresca nace del brillo de la luna *σελάνα*. En torno de su resplandor palidecen y se refrescan las estrellas, como dicen los versos de la antigua Grecia. Todo "se hará luna". El extraño que recorre la noche es "el lunar". Es la voz "lunar" de la hermana, que siempre resuena en la noche sagrada, la que oye el hermano cuando en su barca aún negra y apenas iluminada por la dorada del extranjero, trata de seguirla en su travesía nocturna por el estanque.

Si los mortales siguen el peregrinar del "extraño" llamado al ocaso, es decir, ahora al extranjero, ellos mismos llegan a lo extraño, tornándose también extranjeros y solitarios.

Durante el viaje por el estanque nocturno de estrellas, que es el cielo sobre la tierra, el alma experimenta la tierra en cuanto tierra de "fresca savia". El alma se desliza en el azul del año sagrado que surge en el crepúsculo vespertino. Se con-

vierte en el "alma otoñal" y viene a ser como ésta, "alma azul".

Las pocas estrofas y versos hasta ahora mencionadas muestran el crepúsculo sagrado, llevan al sendero del extranjero, señalan el modo y la ruta a aquellos que, meditando en sí mismos, le siguen al ocaso. Por el tiempo de "Declinar del estío" el extraño, en su peregrinar, se torna otoñal y oscuro.

"Alma otoñal" llama Trakl a una poesía cuya penúltima estrofa canta:

*Ya se deslizan el pez y el venado.  
Alma azul, oscuro peregrinar,  
nos alejó ya de los amados, de los otros.  
El atardecer cambia el sentido y la imagen.*

Los viajeros que siguen al extranjero, se ven al punto apartados<sup>7</sup> del "amor", que, para ellos, son los "otros". Los otros constituyen la estirpe de la corrupta figura del hombre.

Nuestro idioma (alemán) llama *Geschlecht*<sup>8</sup> (género), a la condición humana acuñada de un golpe (*Schlag*), la cual logra su carácter específico a raíz de ese golpe (*verschlagen*). La palabra designa tanto el género humano, en el sentido de humanidad, como las estirpes en el sentido de linajes, grupos y familias, todo a su vez acuñado en la duplicidad de los géneros. Género de la "corrupta figura" del hombre llama el poeta al género "que se corrompe". Ese género se ha apartado de su esencia específica y por tanto se ha tornado el género enajenado.

De qué modo este género ha sido sacudido, es decir golpeado por una plaga. Plaga se dice en griego *πληγή*, que corresponde a nuestro término "*Schlag*" (golpe). La plaga del género corrompido consiste en que este viejo género está hendido a golpes (*auseinanderschlagen*) en la discordia de la especie. Por ella cada uno de los dos géneros tiende a la rebelión del siempre aislado y mero salvajismo del venado. No la duplicidad en cuanto tal, sino la discordia es la plaga. Partiendo de la rebelión del ciego salvajismo, esta discordancia lleva el género a la desarmonía asesándole un mal golpe (*verschlagt*) que lo sume en

el desamparo. Por tanto, inarmónico y quebrantado (*zerschlagen*) "el género corrupto" ya no puede encontrar por sí mismo el golpe exacto. Pero el exacto golpe sólo se da en aquel género cuya duplicidad, apartándose de la discordia, se anticipa en el viaje a la suavidad de una candorosa dualidad, el cual, de esta manera, es un "extraño" y sigue, por esto, al extranjero.

Con relación a ese extranjero todos los descendientes de la raza corrupta son los otros. Sin embargo, el amor y la veneración dependen de ellos. El oscuro peregrinar en pos del extranjero conduce, no obstante, al azul de la noche de ellos. El alma peregrina se hace "alma azul".

Pero al mismo tiempo se aparta. ¿Hacia dónde? Hacia allí donde va el extranjero que, a veces, es nombrado poéticamente con el demostrativo "*Jener*" (aquél). En el antiguo idioma *Jener* (aquel) suena "*ener*" y significa *der "andere"* (el otro). "*Enert dem Bach*" es el otro lado del arroyo. "*Jener*" es el extranjero, es el otro para los otros, es decir, para el género corrupto. Aquél es el que es llamado a apartarse de los otros. El extranjero, es el apartado.

¿Hacia dónde apunta aquel que asume la esencia del extraño, esto es, el preceder peregrinando? ¿Adónde es llamado el extraño? Al ocaso, que es el perderse el crepúsculo sagrado del azul. Acontece en el declinar hacia el año sagrado. Cuando tal declinar tiene que pasar a través de lo desolador del próximo invierno, es decir, pasar a través de noviembre, aquel perderse no significa precipitarse en lo inconsistente y en la extinción. Perderse (*sich verlieren*) significa más bien, según el sentido literal: desprenderse y deslizarse lentamente. El que se pierde desaparece en la destrucción, mas no por eso desaparece en la de noviembre. Se desliza a través de ella hacia el crepúsculo sagrado del azul, "hacia las vísperas", esto es, el atardecer.

*En la tarde se pierde el extranjero en la negra  
destrucción de noviembre,  
entre ramajes pútridos junto a muros llenos  
de lepra,  
donde antaño llegó el hermano santo,  
sumido en la dulce música de su delirio.*

Helián

El atardecer es el declinar del día del año sagrado. El atardecer consume un cambio. El atardecer que declina en lo sagrado, hace ver otra cosa, da otro sentido.

*El atardecer cambia el sentido y la imagen.*

Lo que brilla, cuyas imágenes cantan los poetas, por obra del atardecer aparece de otra manera.

Lo que se esencia, en cuya invisibilidad reflexionan los pensadores, por obra de este atardecer adviene a una nueva palabra. Desde otra imagen y otro sentido el atardecer cambia el decir del poeta y del pensador, y el coloquio de ambos. Tiene este poder sólo porque él mismo cambia. A través de él el día va hacia una declinación que no es un término, sino que tiende solamente a preparar aquel ocaso por donde el extranjero ingresa en el comienzo de su peregrinaje. El atardecer cambia su propia imagen y su propio sentido. En esta mutación se oculta un apartarse del orden hasta ahora predominante de los días y las estaciones.

Pero ¿hacia dónde el atardecer conduce el oscuro peregrinar del alma azul? Hacia allí donde todo está reunido de otra manera, oculto y custodiado para otro levante.

Las estrofas y versos anteriormente mencionados nos muestran una congregación, esto es, un lugar. ¿De qué tipo es este lugar? ¿Cómo debemos llamarlo? Tenemos que ajustarnos al habla del poeta. Todo el decir de las poesías de Georg Trakl se concentra en el extranjero peregrino. El es y se llama "el apartado". Por obra suya, y en torno a él, el decir poético se temple de conformidad con la tónica de un único canto. Puesto que las poesías de este poeta se reúnen en la canción del apartado, llamamos al lugar de su poesía el *apartamento*.

La localización, mediante un segundo paso, se dispone ahora a considerar el lugar hasta el presente sólo indicado.

## II

¿Puede el apartamento, en cuanto lugar de la poesía, elevarse aún más, hasta convertirse en tema de reflexión? Conviene ahora que sigamos con ojo más lúcido el sendero del extranjero y preguntemos: ¿quién es el apartado? ¿Cuál es la región de sus senderos?

Corren por el azul de la noche. La luz que alumbra sus pasos es fresca. La frase final de una poesía que expresamente se llama "El apartado", nombra "los senderos lunares de los apartados". Nosotros llamamos apartados también a los muertos. Pero ¿de qué muerte está muerto el extranjero? En el poema "Salmo" dice Trakl:

*El delirante ha muerto.*

La estrofa siguiente dice:

*Se entierra al extraño.*

En la "Canción de la muerte a siete voces" habla del "blanco extranjero". La última estrofa de la poesía "Salmo" dice:

*En su tumba juega el blanco mago con sus  
serpientes.*

El muerto vive en su tumba. Vive en su aposento tan tranquilo y ensimismado que juega con sus serpientes. Estas nada pueden contra él. No están sofocadas, pero su mal se ha metamorfoseado. A su vez, en la poesía "Los malditos" dice:

*Un nido de serpientes escarlatas  
se revuelve en su agitado seno.*

El muerto es el delirante. ¿Alude esto a una enfermedad mental? No. *Wahnsinn*<sup>9</sup> (delirio) no indica ese género de fantasías a que se entrega el insensato. "*Wann*" pertenece al alto alemán antiguo *wana* y significa: sin. El delirante apunta a un sentido mejor que ningún otro. Pero se encuentra sin el sentido de los otros. Tiene otro sentido. "*Sinnan*" significa originalmente: viajar, tender hacia...tomar una dirección; la raíz indogermánica *sent* y *set* significa camino.

El apartado es el delirante, porque está de camino hacia otra parte. De ahí que su delirio debe llamarse "suave", pues tiene puesto el sentido en la paz más profunda. Una poesía que habla del extranjero simplemente como de "aquél", el "otro", canta:

*Pero aquél descendió las gradas pedregosas  
del Mönchberg  
una sonrisa azul en el semblante y extraña-  
mente envuelto  
en el capullo de su más apacible infancia,  
y murió;*

La poesía lleva por título "A uno que murió en la aurora"<sup>10</sup>. El apartado, de camino, ha muerto

<sup>9</sup> Todo este pasaje es muy difícil de verter en castellano. El autor se vale del sustantivo *Sinn*, sentido, pero el verbo que de él deriva, *sinnen*, así como la voz *Wahnsinn*, cuya traducción literal sería el neologismo "sinsentido", son difíciles de verter. Nosotros hemos preferido la voz *delirio* que tiene, entre otras, la ventaja de su curiosa etimología. En efecto, delirio proviene del término latino *delirare*, compuesto de *de* y *lirare* que literalmente significan: salirse del surco, que es un modo de adoptar otra dirección o sentido.

<sup>10</sup> La palabra *Frühe* que hemos traducido por *aurora*, significa también temprano, mañana. El término *aurora* tiene más resonancia en la mística española y, además, está cronológicamente más delimitado que *mañana*, *Frühe*, término caro a Heidegger, podría también tradu-

en la aurora. Por eso es el "tierno difunto", envuelto en aquella niñez que preserva, en la mayor placidez, todo lo ardiente y abrasador de la espesura. Así, el que ha muerto en la aurora aparece como "el rostro oscuro del frescor". De ella canta el poema titulado "Al pie del Mönshberg":

*Siempre sigue el caminante el rostro oscuro  
del frescor,  
por la descarnada senda, la voz de jacinto del  
adolescente  
diciendo muy quedo la olvidada leyenda del  
bosque...*

"El rostro oscuro del frescor" no va tras el caminante: lo precede, mientras la voz azul del adolescente resucita lo olvidado y lo sugiere.

¿Quién es este joven muerto en el albor de la vida? ¿Quién es este joven cuya

*...frente sangra dulcemente  
antiguísimas leyendas  
y el augurio sombrío del vuelo de las aves?*

¿Quién es este muerto que marcha por un sendero descarnado? El poeta lo invoca con la frase:

*¡Oh, cuánto hace, Elis, que estás muerto!*

Elis es el extranjero llamado al ocaso. Elis en modo alguno es la figura con la que Trakl alude a sí mismo. Elis se distingue tan esencialmente del poeta como del pensador Nietzsche la figura de Zarathustra. Pero ambos personajes coinciden en que su ser y peregrinar comienza con el ocaso. El ocaso de Elis se dirige hacia la antigua aurora, que es más antigua que el género corrupto que se ha hecho también antiguo; más antigua porque cavila con más sentido; más cavilosa porque es más pacífica; más pacífica porque ella misma es más pacificadora.

En la figura del adolescente Elis la adolescencia del joven no consiste en oponerse a la adolescencia de la jovencita. Tal condición humana es la aparición de la más pacífica infancia, que alberga y resguarda en sí misma la tierna duplicidad de los géneros, tanto del joven como el de la "dorada figura de la jovencita".

Elis no es un difunto que se corrompa en la consunción. Elis es el muerto cuyo ser está destinado (*entwest*) a la aurora. El extranjero despliega el ser humano hacia adelante, hacia el comienzo de lo aún incumplido (alto alemán antiguo, *giberan*). El poeta llama inengendrado al incum-

plido, que descansa con más sosiego y, por tanto, más pacíficamente.

plido, que descansa con más sosiego y, por tanto, más pacíficamente.

El extranjero muerto en la aurora es el aún no nacido. La expresión "un no nacido" y "un extraño" dicen lo mismo. En la poesía "Serena primavera", se encuentra el verso

*Y el no nacido vela por su propia paz.*

Cuida y protege la niñez más pacífica ante el inminente despertar del género humano. Así, en paz, vive el que ha muerto en la aurora. El apartado no es el difunto en el sentido del privado de vida. Al contrario, el apartado prevé en el azul de la noche sagrada. Los blancos párpados que amparan su visión relucen en el adorno nupcial que promete la delicada duplicidad del género.

*En paz florece el mirto sobre los blancos  
párpados del muerto.*

Este verso pertenece a la misma poesía que dice:

*Es el alma un extraño en la tierra.*

Ambos pasajes están en estrecha conexión. El "muerto" es el apartado, el extraño, el no nacido.

Pero todavía más:

*...la senda del no nacido  
que pasa por sórdidas aldeas, estíos solitarios*  
Canción de las horas.

Su camino pasa a lo largo de lo que no lo acoge como huésped, pero ya no lo atraviesa más. En verdad, también el viaje del apartado es solitario, pero su soledad es la del "estanque nocturno del cielo estrellado". El delirante recorre este estanque, no sobre "negras nubes", sino en una barca dorada. ¿Qué es esto de dorado? La poesía "Winkel am Wald" responde con el verso:

*También se muestra a veces al suave delirio  
lo dorado, lo verdadero.*

El sendero del extranjero conduce a través de los "años sagrados" cuyos días se encaminan al verdadero comienzo, a partir del cual están regidos, es decir, son justos. El año de su alma está congregado en torno a lo justo.

*¡Oh, Elis, cuán justos son todos tus días!*

canta la poesía "Elis". Este clamor sólo es el eco del ya oído

*¡Oh, Elis, cuánto hace que estás muerto!*

La aurora en que ha muerto el extranjero encubre la justicia que concierne esencialmente con el no nacido. Esta aurora es un tiempo *sui generis*, el tiempo de los "años sagrados".

Trakl tituló a unas de sus poesías escuetamente con las palabras "Año". Comienza así: "Oscura paz de la infancia". Ante ésta, la aurora en que el apartado fue al ocaso no es otra que la más clara infancia —más clara, porque es aún más pacífica y, por tanto, es otra infancia. El verso final de la misma poesía llama comienzo a la pacífica infancia.

*Ojo dorado del comienzo, paciencia oscura  
del fin.*

El fin no es aquí la continuación y la extinción del comienzo. El fin, esto es, el fin del género corrupto, precede al comienzo del género aún no nacido. Sin embargo, el comienzo, en cuanto aurora más temprana, se adelanta ya al fin.

La aurora custodia la esencia siempre oculta y original del tiempo. Este permanece escondido al pensar vigente, tanto que desde Aristóteles se mantiene en vigor la representación oficial del tiempo. De conformidad con ella el tiempo, representémoslo mecánica o dinámicamente o como caída de átomos, es la dimensión de la medida cuantitativa o cualitativa de la duración que corre en sentido sucesivo.

Pero el verdadero tiempo es advenimiento de lo sido. Este no es el pasado, sino el congregar lo que es, el cual precede a todo advenimiento futuro, al par que, en cuanto congregación, torna a lo que siempre le es anterior. Al fin y a su cumplimiento corresponde la "oscura paciencia" que lleva al encuentro de su verdad. Lo que soporta conduce todo al ocaso en el azul de la noche sagrada. Al comienzo, sin embargo, corresponde un mirar y un meditar que resplandece con brillo áureo, porque lo baña lo "dorado, lo verdadero" que se refleja en el nocturno estanque estrellado, cuando Elis, en su viaje, abre el corazón de la noche:

*Una barca dorada,  
mece tu corazón, Elis, en el cielo solitario.*

La barca del extranjero se balancea, pero por juego, no "angustiosamente" como la barca de los descendientes de la aurora que se limitan a seguir al extranjero. La barca de estos últimos no llega aún a la altura del espejo del estanque. Naufraga. ¿Pero dónde? ¿En la caída? ¿En la vacía nada? En modo alguno. Una de las últimas poesías, "Lamento", termina con los versos;

*Hermana de tempestuosa tristeza  
mira cómo se hunde una barca espantada  
bajo las estrellas,  
el rostro callado de la noche.*

¿Qué esconde este callar de la noche, callar que se enfrenta desde el resplandor de las estrellas? ¿Dónde se encuentra la correspondencia que guarda con la noche? En el apartamiento que no se agota en su mero estado, el de estar muerto en que vive Elis, el adolescente.

Al apartamiento pertenece la aurora de la más pacífica infancia, pertenece a la noche azul, pertenecen los senderos nocturnos del extranjero, pertenece el nocturno aleteo del alma, pertenece ya el crepúsculo como portal del ocaso.

El apartamiento congrega todo esto que le pertenece, pero no con posterioridad, sino de modo tal que se despliega en su congregar que ya se va imponiendo.

Al crepúsculo, la noche, el año del extranjero, a sus senderos, a todo esto llama el poeta "sagrado". El apartamiento es "sagrado". ¿Qué indica esta palabra? Su significación y su uso son antiguos. "Sagrado" significa lo que está en el orden del espíritu, lo que surge de él y sigue su esencia. El lenguaje corriente ha restringido lo "sagrado" a la relación con la condición "sagrada" de los sacerdotes y su iglesia. Por lo menos al oído superficial pareciera que Trakl alude a esta relación cuando la poesía "En Hellbrunn" dice:

*...Con hábito sagrado verdecen  
las encinas sobre los olvidados senderos de los  
muertos.*

Antes se mencionan "las sombras de los príncipes de la iglesia y las de nobles damas", "las sombras de los muertos de antaño" que parecen flotar sobre el "estanque de primavera". Pero el poeta, que aquí canta "nuevamente el azul lamento del atardecer", no piensa en esa "condición sagrada" cuando para él las encinas "con hábito sagrado verdecen". Medita en la aurora del que ha muerto hace tiempo, que promete la "primavera del alma". No otra cosa canta la poesía cronológicamente anterior "Canción sagrada", si bien lo hace aún más encubierta e intrínsecamente. El espíritu de esta "Canción sagrada", que juega con rara ambigüedad, se hace más claro a lo largo de la última estrofa, en las palabras:

*El mendigo allí en la vieja piedra  
parece muerto en oración,  
dulcemente un pastor descende la colina  
y un ángel canta en el bosque,*

en la cercanía del bosque,  
para los que ingresan en el sueño.

Pero el poeta —dado que no alude a lo “sagrado” de la condición eclesiástica— pudo sencilla y llanamente llamar espiritual (*Geistige*) a lo que está en relación con el espíritu y, de ese modo, hablar del crepúsculo espiritual, de noche espiritual. ¿Por qué evita la palabra “*geistig*” (espiritual)? Porque “*Geistige*” designa lo opuesto a material, oposición que representa la heterogeneidad de ambos dominios y expresa, platónica y occidentalmente hablando, el abismo entre lo supersensible (*νοητόν*) y lo sensible (*αἰσθητόν*).

Lo espiritual, entendido en este último sentido, que a través del tiempo se convirtió en lo *rationale*, en lo intelectual e ideológico, pertenece, junto con sus contrarios, al modo de ver las cosas del género corrupto. De esto se aparta el “oscuro peregrinar” del “alma azul”. Al crepúsculo vespertino, en que perece el extraño, lo mismo que al sendero del extranjero, no puede llamárselo “espiritual”. El apartarse es sagrado, es decir, condicionado por el espíritu, pero no espiritual en sentido metafísico.

Pero, entonces, ¿qué es el espíritu? Trakl, en su última poesía, “Grotek”, habla de la ardiente “llama del espíritu”. El espíritu es flamífero y sólo en cuanto tal quizás sea un soplo. Trakl no entiende, en primer lugar, al espíritu como *pneuma*, es decir como *spiritus*, sino como llama que inflama, impulsa, transporta, libera. La llama es el encendido iluminar. Lo llameante es lo que, al estar fuera de sí, ilumina y hace brillar, pero también es lo que puede seguir devorando y consumiéndolo todo hasta la blancura de la ceniza.

“La llama es el hermano de lo más pálido”, se dice en la poesía “Metamorfosis del mal”. Trakl ve la esencia del espíritu según lo nombra la significación originaria de la palabra “*Geist*” (espíritu); pues significa *gheis*, estar abierto, transportado fuera de sí.

El espíritu así entendido esencia (*west*) en el poder de lo suave y de lo destructor. Lo suave en modo alguno abate aquel estar fuera de sí de lo que inflama, sino que lo mantiene congregado en el sosiego de lo amistoso. Lo destructor procede de lo desenfrenado, el cual se consume en su propia rebelión y, así, da origen a lo malo. Lo malo es siempre la maldad de un espíritu. Lo malo y su maldad no es lo sensible, lo material. Tampoco es de naturaleza meramente “espiritual”. Lo malo es sagrado en cuanto rebelión de lo aterrador —el cual se consume ciegamente trasladando a la dispersión de lo no-santo y amenaza quemar el despuntar de lo suave.

Pero ¿en qué reside lo congregante de lo

suave? ¿Cuáles son sus frenos? ¿Qué espíritu los sujeta? ¿Cómo el ser humano es y llega a ser “sagrado”?

En tanto la esencia del espíritu consiste en inflammar, abre la ruta, la alumbrada y pone en camino. En cuanto llama, el espíritu es la tempestad “que fuerza al cielo” y “asalta a Dios”. El espíritu persigue al alma en aquel ir de camino por donde transita el viaje anticipador. El espíritu se trasplanta a lo extraño. “Es el alma un extraño en la tierra”. El espíritu es lo dotado de alma. Es lo que anima. Pero el alma, a su vez, ampara al espíritu, y de modo tan esencial, que el espíritu sin el alma probablemente no podría ser espíritu. El alma “alimenta” al espíritu. ¿De qué modo? ¿De qué otro sino prestando al espíritu la llama peculiar de su esencia? Esta llama es el ardor de la tristeza profunda, “la suavidad del alma solitaria”.

Lo solitario no queda aislado en aquella dispersión a merced de la cual se encuentra el simple abandono. Lo solitario lleva el alma ante lo único, la congrega en lo uno e impulsa así su esencia al peregrinaje. En cuanto alma solitaria es alma viajera. Al ardor de su ánimo es confiado el peso de lo destinado en el viaje, y de ese modo el alma sale al encuentro del espíritu.

*Cede al espíritu tu llama, ardiente tristeza,*

comienza la poesía “A Lucifer”, esto es, al portador de la luz que arroja las sombras del mal (Volumen de escritos póstumos).

La tristeza profunda del alma se enciende sólo cuando el alma, durante el viaje, ingresa a la más dilatada vastedad de su propia, esto es, de su peregrina esencia. Tal cosa ocurre cuando mira de frente el rostro del azul y ve lo que de éste aparece. Así, vidente, el alma es “el alma grande”.

*¡Oh dolor, visión llameante  
del alma grande!*

La Tormenta

La grandeza del alma se mide por el modo como ella es capaz de la visión llameante mediante la cual se familiariza con el dolor. Al dolor pertenece una esencia en sí adversa.

“Llameando” el dolor arrebató. Su arrebató pone al alma itinerante en la disposición (*Fuge*) del tomar por asalto y del atrapar, que, forzando el cielo, querría apoderarse de Dios. Así parece como si el arrebató dominara aquello que arrebató, en lugar de dejarlo imperar en su encubierto iluminar.

Pero esto último es lo que puede hacer la “visión”. No extingue el llameante arrebató, sino

que lo dispone en dócil recepción contempladora. El ver es el arrebató que remonta a la raíz del dolor, a través del cual éste logra mitigarse y, por ello, logra su poder de descubrir y guiar.

El espíritu es llama. La llama ilumina ardiendo, lo cual tiene lugar en la visión instantánea. En tal visión acontece el arribo de lo que brilla en que se presenta (*anwest*) lo que se esencia (*Wesende*). Esta visión llamente es el dolor, cuya esencia no se devela a la opinión que lo representa partiendo de la sensación. La visión llamente condiciona la grandeza del alma.

El espíritu que da un “alma grande” es, en cuanto dolor, lo que anima. El alma así dotada es lo que da vida. Por eso, lo que vive, según el sentido de ella, está siempre dominado por el rasgo fundamental de su propia esencia, el dolor. Todo cuanto vive está aquejado de dolor.

Sólo lo que vive lleno de alma puede colmar su destino esencial. En virtud de este poder sirve al concierto del sufrimiento incesante, a través del cual se hermana todo lo viviente. De acuerdo con esta referencia al servicio que cumple, todo cuanto vive es servicial, es decir, es bueno. Pero lo bueno es dolorosamente bueno.

Lo animado, de conformidad con el rasgo fundamental del alma grande, no sólo es dolorosamente bueno, sino que sólo de este modo es también verdadero; pues en virtud de la “adversidad” propia del dolor, lo viviente permite descubrir, sin privarlo de su ocultamiento —es decir, permite que sea verdadero— lo que se presenta junto con él según el modo en que cada caso es suyo.

La última estrofa de una poesía comienza

*Así dolorosamente bueno y verdadero es  
cuanto vive.*

Podría pensarse que el verso roza sólo superficialmente lo doloroso. En verdad, guía el decir de toda la estrofa que está templada de conformidad con la meditación silenciosa en el dolor. Para escucharla, no debemos pasar por alto, ni en modo alguno alterar la puntuación, que ha sido puesta cuidadosamente. La estrofa continúa:

*Y quedamente te toca una vieja piedra.*

De nuevo suena este “quedamente” que siempre se desliza en los pasajes esenciales. Nuevamente aparece “la piedra” que de ser lícito aquí un recuento estadístico, podría señalarse en más de treinta pasajes de la poesía de Trakl. En la piedra se encubre el dolor que, petrificándose, se preserva en el hermetismo de la roca, en cuyo brillo resplandece el antiquísimo origen que pro-

cede del pacífico ardor de la aurora más temprana, la cual —en cuanto comienzo anticipador— sale al encuentro de todo lo que deviene, peregrina, brindándole el acontecimiento jamás agotable de su esencia.

La antigua roca es el dolor mismo, en tanto contempla terrenalmente a los mortales. Los dos puntos detrás de la palabra “piedra”, al final del verso, muestran que aquí habla la *piedra*. El dolor mismo tiene la palabra. Durante largo tiempo, calladamente, narra a los peregrinos que siguen al extranjero nada menos que su propio poder y perdurar.

*¡En verdad! Estaré siempre con vosotros.*

A esta sentencia del dolor, los peregrinos que escuchan al muerto en la aurora a través del ramaje frondoso, replican con las palabras del verso que sigue a continuación:

*¡Oh boca que estremeces a través del sauce  
plateado!*

Toda la estrofa de esta poesía y el final de la segunda estrofa de otra dedicada “A uno que murió en la aurora” se corresponden:

*Y en el jardín quedó el rostro plateado del  
amigo,  
acechando en el follaje o en las antiguas rocas.*

La estrofa comienza:

*Así dolorosamente bueno y verdadero es  
cuanto vive.*

proporciona el contracanto al comienzo de la tercera parte de la poesía, a la que pertenece:

*¡Cuán enfermo parece sin embargo todo lo  
que está en devenir!*

Lo perturbado, impedido, desgraciado, desesperado; todo lo doloroso de lo vencido, es, en verdad, sólo la apariencia única en que se oculta lo “verdadero”: el dolor que perdura a través de todo. Por eso el dolor no es ni lo contrario ni lo provechoso. El dolor es el atender a lo esencial en lo que se esencia (*Wesende*) La simplicidad de su esencia adversa condiciona el devenir a partir de la aurora más temprana y oculta, y lo templea en la serenidad de las grandes almas.

*Así dolorosamente bueno y verdadero es  
cuanto vive;  
y quedamente te toca una antigua piedra:*

*¡En verdad! estaré siempre con vosotros.  
¡Oh boca que estremeces a través del sauce  
plateado!*

La estrofa es el puro canto del dolor, cantado para completar la tripartita poesía llamada "Serena primavera". La serenidad de la aurora más temprana de la esencia que inicia todo se estremece ante la paz del dolor oculto.

Según el modo común de pensar parece sencillamente contradictorio que la esencia "adversa" del dolor arrebate verdaderamente sólo en cuanto desgarrón que se desgarran a sí mismo. Pero en tal apariencia se oculta la esencial simplicidad del color, que conduce, llameante, hacia lo más vasto, si ella se mantiene con una visión dirigida hacia la intimidad.

Así, el dolor, como rasgo fundamental de grandes almas, se encuentra en pura correspondencia con la santidad del azul. Pues ésta ilumina el rostro del alma mientras se retira a su propia hondura. Lo santo perdura, en caso de que surja, sólo cuando se mantiene en este retiro remitiendo la mirada a lo dócil.

La esencia del dolor, su oculta relación con el azul, a través de la última estrofa de una poesía que se llama "Transfiguración" se torna palabra:

*Flor azul  
que suena quedo en la amarillenta roca.*

La "flor azul" es el "tierno manojito de centaureas" de la noche sagrada. Las palabras cantan el manantial de que se origina el poetizar de Trakl. Son decisivas, aportando al mismo tiempo la "transfiguración". El canto es canción, tragedia y epopeya a la vez. Esta poesía es única entre todas porque en ella la amplitud de la visión, la hondura del pensamiento, la sencillez de la exposición brillan de indescriptible manera, íntimamente y para siempre.

El dolor sólo es verdadero cuando sirve a la llama del espíritu. La última poesía de Trakl se titula "Grodek". Se la ensalza como poesía guerrera. Pero es infinitamente más porque es otra cosa. Sus últimos versos dicen:

*A la ardiente llama del espíritu alimenta hoy  
un dolor inmensurable,  
los nietos no nacidos.*

Los aquí llamados "nietos" en modo alguno son los hijos que quedaron sin ser engendrados de los hijos muertos que procedían de la raza corrupta. Si sólo se tratara de la interrupción en la continuidad del género precedente, el poeta debería rebotar de júbilo ante semejante fin. Pero se sume en honda tristeza; indudablemente

es una "altiva tristeza" que contempla llameante la paz de los no nacidos.

Los no nacidos son los nietos, porque no pueden ser hijos, esto es, descendencia inmediata del género corrupto. Entre ellos y ese género vive otra generación. Es otra porque es heterogénea, conforme a su diferente procedencia esencial de la aurora del no nacido. El "poderoso dolor" es la visión que todo lo inflama, que ve, de antemano, en la aurora que se recoge en sí, al muerto ante el cual murieron "los espíritus" de los tempranamente caídos.

Pero ¿quién ampara este poderoso dolor, a fin de que alimente la ardiente llama del espíritu? Lo que pertenece a la estirpe de este espíritu se llama "sagrado". Por eso el poeta debe llamar "sagrado" antes que a ninguna otra cosa, y exclusivamente, al crepúsculo, la noche, los años. El crepúsculo hace surgir el azul de la noche, lo inflama. La noche llamea como el espejo luminoso del estanque estrellado. El año se inflama cuando pone en su ruta el curso del sol, es decir, en su nacimiento y su ocaso.

¿Cuál es este espíritu del que emana y procede lo "sagrado"? Es aquel espíritu al que, en el poema "A un muerto en la aurora" se llama expresamente "el espíritu del muerto en la aurora". Es el espíritu que expone al mendigo de la "Canción sagrada" al apartamiento, de modo que él, como dice la poesía "En la aldea", es "el pobre" "que muere solo en el espíritu".

El apartamiento se esencia como el espíritu más puro. Es el brillo del azul que descansa en su profundidad, que arde en paz; apartamiento que inflama una niñez más pacífica en el áureo del comienzo. A esta aurora dirige sus miradas el rostro de la figura de Elis. En la mirada que ella devuelve vela por la llama nocturna del espíritu del apartamiento.

Así, pues, el apartamiento no es sólo el estado del muerto en la aurora ni el indeterminado espacio dispuesto para su estada. El apartamiento, en el mismo modo de encenderse, es el espíritu y, como tal, lo congregante. Lo que así congrega reconduce el ser de los mortales a su más pacífica infancia, pone a buen resguardo la especificidad incumplida de ellos que ha de acuñar la raza venidera. Lo congregante del apartamiento conserva lo aún no nacido por encima de lo caduco, en una inminente resurrección del género humano a partir de la aurora. Lo congregante, en cuanto espíritu de lo suave, aplaca al mismo tiempo al espíritu de lo malo. La rebelión de la maldad se eleva a su máxima malignidad cuando se desata en la duplicidad de los géneros e irrumpe en lo fraterno.

Pero también en el más pacífico candor de la infancia se esconde la duplicidad del género hu-

mano reunida allí fraternalmente. En el apartamiento, el espíritu de lo malo no es ni aniquilado, ni negado, ni puesto en libertad, ni afirmado. Lo malo se transfigura. Para que exista tal "transfiguración", el alma debe volverse hacia la grandeza de su esencia. La magnitud de esta "grandeza" está determinada por el espíritu del apartamiento, que es lo congregante, aquello por lo cual el ser humano vuelve a ser resguardado en su más pacífica infancia, y ésta en la aurora de otro comienzo. En cuanto congregante, el apartamiento posee la esencia del lugar.

Ahora bien, ¿hasta qué punto el apartamiento es el lugar de una poesía, de aquella poesía que expresan los poemas de Georg Trakl? ¿El apartamiento, en general y por sí, tiene alguna relación con el poetizar? Y aun cuando esta relación exista, ¿cómo el apartamiento puede asumir un decir poético, en cuanto su lugar, y desde allí determinarlo?

¿No es acaso el apartamiento el silencio majestuoso de la paz profunda? ¿Cómo el apartamiento puede poner en marcha un decir y un cantar? Sin embargo, por apartamiento no entendemos la desolación de lo muerto. En el apartamiento el extranjero mide la distancia que lo aparta de la generación actual. El está de camino en su sendero. ¿De qué tipo es este sendero? El poeta lo dice con suficiente claridad en el verso final, puesto en forma destacada, de la poesía "Declinar del estío".

*¡Meditara un venado azul en su sendero,  
en la armonía de sus años sagrados!*

El sendero del extranjero es la "armonía de sus años sagrados". Los pasos de Elis resuenan. Los pasos que resuenan iluminan durante la noche. ¿Se extingue esta armonía en el vacío? ¿Aquél que ha muerto en la aurora es apartado en el sentido de lo que se desprende o es separado en el sentido de lo escogido, es decir, recogido en una reunión que congrega más suavemente y con más intimidad llama?

La segunda y tercera estrofa del poema "A un muerto en la aurora" da un especial sesgo a nuestra pregunta:

*Pero aquél descendió las gradas pedregosas del  
Mönschberg  
una sonrisa azul en el semblante y  
extrañamente envuelto  
en el capullo de su más apacible infancia, y  
murió;  
y en el jardín quedó el rostro plateado del  
amigo  
acechando en el follaje o en las antiguas  
rocas.*

*El alma cantó la muerte, la verde corrupción  
de la carne*

*y fue el murmullo del bosque  
el ardiente clamor de lo salvaje.  
Siempre tañían desde torres crepusculares las  
campanas azules del atardecer.*

Un amigo escucha al extranjero. Así, escuchando sigue el apartado y, de ese modo, se convierte él mismo en peregrino, en extranjero. El alma del amigo escucha al muerto. El rostro del amigo es "un rostro de muerto". Escucha mientras canta al muerto. Por eso esta voz que canta es "la voz del ave que se asemeja al muerto". Ella corresponde a la muerte del extranjero, a su ocaso en el azul de la noche. Pero con la muerte del apartado él canta, al mismo tiempo, la "verde corrupción de aquel género del que lo "aparta" el oscuro peregrinar.

Cantar significa celebrar, y amparar lo celebrado en el canto. El amigo que escucha es uno de los "pastores celebrantes". Sin embargo, el alma del amigo que "deleitado escucha los blancos cuentos fantásticos", puede imitar, cantando, al apartado, sólo cuando el apartamiento hace vibrar al que sigue, cuando retumba la allí resonante armonía, "cuando" como dice el "Canto del atardecer", "oscura armonía invade el alma".

Ocurrido esto, el espíritu del que ha muerto en la aurora aparece en el brillo matutino. Sus sagrados años son el verdadero tiempo del extranjero y su amigo. En su brillo, la antes negra nube se torna dorada. Se parece ahora a la "dorada barca", en la que el corazón de Elis se balancea en el cielo solitario.

La última estrofa de la poesía "A uno que ha muerto en la aurora" canta:

*Nube dorada y tiempo. En la estancia solitaria  
a menudo convidas al muerto como huésped,  
en íntimo diálogo bajo los olmos, vas  
descendiendo el verde río.*

A la visita armoniosa de los pasos del extranjero responde la invitación al diálogo por parte del amigo, cuyo decir es el peregrinar río abajo, es decir, el ir en pos del ocaso en el azul de la noche que anima el espíritu del muerto en la aurora. En tal diálogo el amigo cantor ve al apartado. Gracias a su visión, donde las miradas se cruzan, se convierte en hermano del extranjero. Peregrinando con el extranjero el hermano alcanza a la más serena estancia de la aurora. Puede exclamar en el "Canto del apartado":

*¡Oh, morar en el animado azul de la noche!*

Pero mientras el amigo que escucha canta el

“Canto del apartado” y de ese modo se hace hermano de aquél, el hermano del extranjero, y a través de éste solamente, se transforma en hermano de su hermana, “cuya voz lunar resuena en la noche sagrada”, según dicen los últimos versos de la poesía “Crepúsculo sagrado”.

El apartamento es el lugar de la poesía, pues la armonía de los pasos resonantes e iluminadores del extranjero inflama el oscuro peregrinar de los que lo siguen en el canto auscultante. El oscuro peregrinar —pues sólo es un peregrinar que va en pos— ilumina sus almas en el azul. La esencia del alma hecha canto es, pues, sólo el presentimiento del azul de la noche que encubre aquella aurora más serena.

*Un instante azul es nada más que alma.*

Así se completa la esencia del apartamento, que es el cumplido lugar de la poesía cuando congrega en sí, como reunión de la más sosegada infancia y como tumba del extranjero, a los que en el ocaso siguen al que ha muerto en la aurora; mientras ellos, escuchándolo, llevan la armonía de su sendero a la sonoridad de lenguaje hablado y se transforman así en los apartados. Su canto es el poetizar. ¿En qué sentido? ¿Qué significa poetizar?

Poetizar significa: volver a decir (*nach-sagen*), a saber: volver a decir la sugerente armonía del espíritu del apartamento. Poetizar, en lugar de ser un decir en el sentido del expresar, la mayoría de las veces sólo es oír. El apartamento incorpora el oír a su armonía, a fin de que esta armonía vibre a través del decir en el cual ella resuena. La frescura lunar del santo azul de la noche sagrada suena y luce a través del ver y decir, cuyo lenguaje torna a decir, se torna expresión poética. Lo dicho en esta expresión ampara la poesía en cuanto lo esencialmente inexpresado. El volver a decir reclamado en el oír se torna de esta manera piadoso, esto es, dócil a la sugestión del sendero, en cuya marcha precede el extranjero desde la oscuridad de la infancia hacia la más sosegada y diáfana aurora. Por eso el poeta que torna a escuchar puede decir:

*Más piadoso conoces tú el sentido de los años  
sombrios  
frescor y otoño en cuartos solitarios.  
y en el sagrado azul resuenan los pasos  
luminosos.  
Infancia.*

El alma, que canta el otoño y la declinación del año, no se desploma en la ruina. Su piedad

está inflamada por la llama del espíritu de la aurora, y por eso es ardiente:

*¡Oh alma que cantaste muy quedo la canción  
del junco amarillento, ardorosa piedad!*

dice la poesía “Sueño y anochecer”. Así como el delirio no es errancia, el aquí llamado anochecer tampoco es mera opacidad del espíritu. La noche que oscurece al hermano cantor del extranjero, es la “noche sagrada” de aquella muerte de que ha muerto el apartado en “los dorados escalofríos” de la aurora. Viendo a este muerto, el amigo auscultante eleva su visión a la frescura de la tranquila infancia. Tal visión es un apartarse del género hace largo tiempo nacido, el cual ha olvidado la más sosegada infancia, en cuanto comienzo aun vigente, y jamás hizo suyo el legado del aún no nacido. La poesía “Anif”, que es el nombre de un castillo rodeado de agua en las inmediaciones de Salzburgo, dice.

*Grande es la culpa de lo nacido. ¡Ay! dorados  
escalofríos de la muerte  
mientras el alma sueña flores más frescas.*

Pero no sólo el apartarse del antiguo género está en el “¡Ay!” del dolor. Este apartarse está oculta-mente decidido en el destino de la partida que clama desde el apartamento. Su peregrinar en la noche es “tormento infinito”. Esto no alude a una pena sin fin. Lo infinito no se ve afectado por ninguna limitación finita ni por ninguna restricción. El “tormento infinito” es el dolor consumado que llega a la plenitud de su esencia. En el peregrinaje por la noche sagrada, la cual se aparta siempre de la no sagrada, se torna puro juego la simplicidad de lo adverso que domina al dolor. La suavidad del espíritu es invocada en el apresar a Dios; su horror ante el asalto del cielo.

En la poesía “La noche” se dice:

*Tormento infinito,  
que apresaras a Dios  
suave espíritu,  
suspirando en las cascadas,  
en los oscilantes pinos.*

El llameante arrebato de este asalto y apresamiento no derriba “la escarpada fortaleza”; no mata lo apresado, sino que lo deja subsistir en la contemplación del espectáculo del cielo, cuya pura frescura encubre a Dios. La reflexión hecha canto de ese peregrinaje pertenece a la frente de un jefe afectada por el dolor consumado. Por eso la poesía “La noche” finaliza con los versos:

*Asalta el cielo  
una cabeza petrificada.*

Con esto se corresponde el final de la poesía “El corazón”:

*La escarpada fortaleza  
¡Oh corazón!  
que resplandece a través de la nieva fresca.*

Como el terceto de las tres poesías tardías “El corazón”, “La tormenta”, “La noche” está afinado de tan secreta manera en la unidad y mis- midad del cantar del apartamento que la ya in- vestigada localización de la poesía queda confir- mada al dejar que las tres mencionadas poesías, sin necesidad de aclaración alguna, difundan el sonido de su canto.

El peregrinaje en el apartamento, la contem- plación del rostro de lo invisible y el dolor con- sumado, se corresponden unos con otros. Al des- garro del dolor se somete el paciente. Sólo él permite perseguir el retorno a la más temprana aurora del género, cuyo destino custodia un vie- jo álbum, en el que el poeta inscribe bajo el tí- tulo “Para un álbum antiguo” la estrofa:

*Humildemente se inclina ante el dolor el  
resignado  
resonante de armonías y de suave delirio  
¡Mira! Anochece ya.*

En tal armonía del decir el poeta hace aparecer los semblantes luminosos, en los que Dios se oculta a la caza delirante.

Por eso es sólo en “Susurrado al atardecer” cuando el poeta canta, en la poesía así titulada:

*La frente de Dios sueña colores  
otea los dulces vuelos del delirio.*

El que poetiza sólo se hace poeta cuando sigue a aquel “delirante” que murió lejos, en la aurora, y que llama desde el apartamento y a través de la armonía de sus pasos, al hermano que lo sigue. Así, el rostro del amigo mira al rostro del extra- ño. El brillo de esta “mirada fugaz” conmueve el decir del oyente. En el conmovedor brillo, que resplandece desde el lugar de la poesía, ondea la onda que impulsa el decir poético a tornarse habla.

¿De qué tipo es, según esto, el habla de la poesía de Trakl? Esta última habla cuando co- rresponde a aquél estar de camino en que el ex- tranjero siempre precede. El sendero que éste ha tomado se desvía del viejo género corrupto. Con- duce hacia el ocaso, hacia la aurora aún vigente de la raza aún no nacida. El habla de la poesía,

cuyo lugar es el apartamento, corresponde al re- torno del género humano aún no nacido al sose- gado comienzo de su esencia más pacífica.

El habla de esta poesía se expresa a partir de la mudanza. Su sendero lleva desde el ocaso de lo caído hacia el ocaso en el crepúsculo azul de lo santo. El habla de la poesía se expresa desde la travesía por y a través del estanque nocturno de la noche sagrada. Esta habla canta el canto del extraviado que desde la tarda corrupción re- torna a la patria en la aurora del más pacífico co- mienzo que todavía no ha sido. Con tal habla se expresa el que está de camino, a través de cuyo brillar aparece iluminada y resonante la armo- nía del año sagrado del extranjero apartado. El “Canto del apartado” canta, según palabras de la poesía “Revelación y ocaso”, “la belleza de un género que retorna”.

Puesto que el habla de esta poesía se expresa desde el estar de camino del apartamento, por eso, al mismo tiempo, expresa lo que abandona en el apartarse y aquello a lo que se dirige al apartarse. El habla de la poesía es esencialmente polivalente, y esto de un modo peculiar. Nada percibiremos del decir de esta poesía si salimos a su encuentro sólo con un romo sentido simplista.

Crepúsculo y noche, ocaso y muerte, delirio y vida agreste, estanque y roca, vuelo de ave y barca, extranjero y hermano, espíritu y Dios, y, del mismo modo, los colores: azul y verde, blanco y negro, rojo y plateado, dorado y os- curo, expresan siempre y constantemente un pensamiento polivalente.

“Verde” es lo que se corrompe y florece, “blanco” lo pálido y lo puro, “negro” es lo que sume en tinieblas y lo que resguarda en la oscuridad, “rojo” es lo purpúreo de la carne y la sonrosada ternura. “Plateado” es la pali- dez de la muerte y el brillo de las estrellas. “Dorado” es el brillo de lo verdadero y la “monstruosa risa del oro”.

La polivalencia aquí aludida es, ante todo, ambigüedad. Pero tal ambigüedad viene a estar ella misma todavía, en cuanto totalidad, sólo en uno de los lados y determinada en el otro por el más íntimo lugar de la poesía.

La poesía habla a partir de una equívoca am- bigüedad.

Pero esta polivalencia del decir poético no flo- ta, sin más, en una multitud indeterminada. El tono polivalente de la poesía de Trakl procede de una congregación, esto es, de una consonan- cia que, en sí misma, permanece siempre inex- presada. La polivalencia de este decir poético no es la imprecisión negligente, sino el rigor del que libera el ser, entregándose al cuidado de “la vi- sión justa”, sometiéndose a su orden.

Con frecuencia nos es difícil delimitar este decir polivalente, absolutamente seguro de sí que es propio de las poesías de Trakl, con respecto del lenguaje de otros poetas cuya multivocidad procede del carácter indeterminado e inseguro del andar poéticamente a tientas porque carece de la auténtica poesía y de su lugar. La estrictez, única en su género, del lenguaje esencialmente polivalente de Trakl es, en un sentido superior, tan unívoca, que incluso supera infinitamente a toda exactitud técnica del concepto unívocamente científico.

En la misma polivalencia del lenguaje, determinada desde el lugar de la poesía de Trakl, hablan también las numerosas palabras que pertenecen al mundo de la representación bíblica y eclesiástica. El tránsito del viejo género al aún no nacido se lleva a cabo valiéndose de ese mundo y de su lenguaje. Es un problema esencial saber en qué medida y en qué sentido la poesía de Trakl habla de un modo cristiano, de qué manera el poetizar fue "cristiano" y qué valor tienen aquí los términos "cristiano", "cristianidad", "cristianismo". La localización pende del vacío en tanto no se determine, de modo cuidadoso, el lugar de la poesía. Pero la localización exige un tipo de reflexión para el que no bastan los conceptos de la teología metafísica, ni los de la teología de la Iglesia.

Un veredicto sobre el cristianismo de Trakl debería tener en cuenta ante todo, sus dos últimas poesías "Lamento" y "Grodek". Tendría que preguntar: ¿por qué el poeta, en la necesidad extrema de su último decir, no clama por Dios y por Cristo, si es que era tan decididamente cristiano? ¿Por qué en lugar de éstos nombra la "sombra oscilante de la hermana" y a ella como "la que otorga la salud"? ¿Por qué la canción no termina con una visión confiada en la salvación cristiana sino con el nombre de los "nietos no nacidos"? ¿Por qué aparece la hermana también en la otra poesía "Lamento"? ¿Por qué "eternidad" significa en ella "onda glacial"? ¿Está concebido todo esto de modo cristiano? Ni siquiera se trata de una desesperación cristiana.

Pero ¿qué canta este "lamento"? ¿Con este "hermano... mira..." no canta acaso la íntima simplicidad de aquellos que, a pesar de toda amenaza, en virtud de la extrema atracción que ejerce lo santo, permanecen en el peregrinaje frente al "rostro áureo del hombre"?

La rigurosa trabazón del habla polifónica desde la cual habla la poesía de Trakl (lo que quiere decir al mismo tiempo: calla), corresponde al apartamiento como lugar de la poesía. Prestar la debida atención a ese lugar, da que pensar. A la postre, apenas nos hemos atrevido a preguntar por la esencia de dicho lugar.

### III

La última alusión al apartamiento como lugar de la poesía nos la brinda, desde los primeros pasos de su localización, la penúltima estrofa del poema "Alma otoñal". Allí se nombra a los peregrinos que siguen el sendero del extranjero a través de la noche sagrada, a fin de que moren en su "animado azul".

*Ya se deslizan el pez y el venado.  
Alma azul, oscuro peregrinar  
nos apartó ya de los amados, de los otros.*

A la región que promete y otorga un morar, nuestra lengua la llama "Land" (país). El pasaje al país del extranjero tiene lugar a través del crepúsculo sagrado del atardecer. Por eso el último verso de la estrofa dice:

*El atardecer cambia el sentido y la imagen.*

El país en cuyo ocaso sucumbe quien ha muerto en la aurora, es el país de este atardecer. La esencia del lugar que la poesía de Trakl congrega en sí, es la esencia oculta del apartamiento y significa "Abendland" (literalmente: país del atardecer o poniente, en castellano: Occidente)<sup>11</sup>. Este Occidente es más antiguo, a saber, más temprano, y, por lo mismo, más promisorio que el platónico-cristiano y aun que el europeo. Pues el apartamiento es el "comienzo" de un año cósmico que se gesta, no el abismo de la decadencia.

El Occidente oculto en el apartamiento no sucumbe, sino que permanece, mientras aguarda a sus moradores como país del ocaso en la noche sagrada. El país del ocaso es el tránsito al comienzo de la aurora oculta en él.

¿Podemos hablar de coincidencia —en caso de pensarlo—, cuando dos de las poesías de Trakl nombran expresamente el Occidente? Una se titula "Occidente", la otra "Canción de Occidente", y canta lo mismo que el "Canto del apartado". La canción se inicia con esta invocación que sorpresivamente se desliza:

*¡Oh aleteo nocturno del alma!*

El verso termina con dos puntos que encierran todo lo que sigue hasta el tránsito que va del ocaso al levante. A esta altura de la poesía, antes de los versos finales, se encuentran nuevamente dos puntos a los que sigue la simple expresión:

<sup>11</sup> Cf. nota 3. El vocabulario de este artículo ha sido empleado ya en el último capítulo de *Holzwege*, titulado *Der Spruch der Anaximander*.

"un género"; "un" va (en alemán) acentuado. Es, que yo sepa, la única palabra escrita espacia-damente en las poesías de Trakl. La expresión "u n género", donde se acentúa el primer término, encubre la nota fundamental a partir de la cual la poesía de este poeta calla el misterio. La unidad de u n género surge del golpe que, a partir del apartamiento, a partir de la paz que más sosegadamente domina en él, a partir de las "leyendas del bosque", a partir de su "medida y ley", a través de los senderos lunares del apartado, candorosamente congrega en suave dualidad la discordia de los géneros.

El "u n" en la expresión "u n género" no significa "uno" en vez de "dos". El "uno" tampoco significa monotonía de una sosa igualdad. La expresión "u n género" no alude aquí a ningún hecho biológico, ni al "hecho de ser un género", ni al hecho de ser "de igual género". En el subrayado "u n género" se oculta aquello que unifica desde el azul congregador de la noche sagrada. La expresión proviene de la canción en que se canta el país del atardecer. De conformidad con esto, la palabra "género" conserva aquí su plena significación que tantas veces hemos mencionado. Nombra el género histórico del hombre, la humanidad, a diferencia de otros vivientes (planta y animal). La palabra "género" nombra entonces las generaciones, las estirpes, grupos, familias de este género humano. El término "género" designa, al mismo tiempo, la dualidad de los géneros sexuales.

El golpe que lo acuña en la simplicidad de "u n género" y, de ese modo, restituye los grupos del género humano y, por ende, a éste mismo a la suavidad de la infancia más pacífica, ese golpe golpea permitiendo que el alma tome el camino de la "primavera azul". Es a ese sendero al que el alma canta mientras calla. La poesía "En la oscuridad" comienza con el verso:

*Calla el alma la primavera azul.*

El verbo "callar" es empleado aquí en su significación transitiva. La poesía de Trakl canta el país del atardecer. Es un llamado único que clama por el acontecimiento del golpe justo, que realiza el tránsito de la llama del espíritu en la suavidad. En la "Canción de Kaspar Hauser" se dice:

*Dios hablaba una dulce llama a su corazón:  
¡Oh el hombre!*

El "hablaba" se usa aquí en la misma significación transitiva que el anteriormente mencionado "calla" y el "sangra" de la poesía

"Al joven Elis" y el "murmura" en el último verso de la poesía "Al pie del Mönchberg".

El hablar de Dios es el llamar (*Zusprechen*) que asigna al hombre una esencia más pacífica y, mediante tal llamado, le insta a que, del ocaso que le es propio renazca en la aurora. El "Occidente" oculta el despuntar de la aurora del género que es "uno".

¿De qué manera superficial pensamos cuando opinamos que el cantor de la "Canción de Occidente" es el poeta de la decadencia! ¿Qué poco o nada oímos cuando, de la otra poesía de Trakl que se llama "Occidente", sólo aludimos a su último miembro, el tercero, y desoímos obstinadamente el miembro intermedio de ese tríptico, junto con la preparación que se hace en el primero! Nuevamente aparece en la poesía "Occidente" la figura de Elis, mientras que en las poesías posteriores no se menciona más a "Helian" y "Sebastián en el sueño". Los pasos del extranjero suenan. Los afina el "espíritu suave" de las antiquísimas leyendas del bosque. En el miembro intermedio de esa poesía se olvida el miembro final en que se mencionan "las grandes ciudades construidas de piedra en la llanura". Estas tienen ya su destino, diferente del que se expresa en la "verde colina" donde "resuena la tempestad primaveral"; en la colina, decimos, a la que es propia una "justa medida", y que también se llama "colina del poniente". Se ha hablado de la "íntima ahistoricidad" de Trakl. ¿Qué significa en este juicio "historia" (*Geschichte*)? Si el término sólo alude a crónica (*Historie*), es decir, a la representación del pasado, entonces Trakl es ahistórico. Su poetizar prescinde de "objetos" históricos. ¿Y por qué? Porque su poesía es histórica en el sentido más elevado. Su poesía canta el destino (*Geschick*) del golpe que especifica el género humano en su esencia más recóndita y, de esa manera, lo salva.

La poesía de Trakl canta el canto del alma, alma que, "cosa extraña en la tierra", sólo al peregrinar llega a la tierra entendida como la patria más pacífica del género que retorna a su lugar propio.

¿Romanticismo soñador, apartado del mundo técnico-económico de la moderna sociedad masificada? ¿O bien, es el claro saber del "delirante" que ve y piensa otra cosa que los periodistas de lo actual, que se agotan en la "crónica" del presente, cuyo calculado porvenir sólo es la prolongación de lo actual; porvenir que permanece sin el advenimiento de un destino, que sólo al comienzo de su esencia concierne al hombre?

El poeta ve el alma, "un extraño", destinada a un sendero que no lleva a la degradación, sino, por el contrario, al ocaso. Este se inclina y se somete al poderoso morir que muere prematura-

mente el muerto en la aurora. A su muerte le sigue el hermano, que se ha hecho cantor. Mientras se extingue, el amigo, que sigue al extranjero, pernocta en la noche sagrada del año del apartamiento. Su cantar es la "Canción de un mirlo cautivo". Así titula el poeta una poesía dedicada a L. von Ficker. El mirlo es esa ave que llama a Elis al ocaso. El mirlo cautivo es el canto del que se ha tornado semejante al muerto. Está cautivo en la soledad de los pasos dorados, que corresponden a la trayectoria de la barca dorada, en la que el corazón de Elis recorre el estanque estrellado de la noche azul y de ese modo señala al alma la ruta de su esencia.

*Es el alma un extraño en la tierra.*

El alma emigra al país del atardecer que está dominado por el espíritu del apartamiento y, de acuerdo con él, es "sagrada".

Todas las fórmulas son peligrosas. Fuerzan lo que se dice a incurrir en la superficialidad de la opinión precipitada, perjudicando la meditación. Pero pueden servir de ayuda, por lo menos de impulso y de asidero para una perenne reflexión. Con estas reservas podemos enunciar la siguiente fórmula:

Una localización de su poesía nos muestra a Georg Trakl como poeta del Occidente (*Abend-Land*) todavía oculto.

*Es el alma un extraño en la tierra.*

La frase se encuentra en la poesía "Primavera del alma". El verso que sirve de tránsito a las úl-

timas estrofas a que pertenece esta frase, dice así:

*Poderoso morir y llama que canta en el  
corazón.*

Sigue luego la ascensión del canto a la pura resonancia de la armonía de los años sagrados que el extranjero recorre, al cual sigue el hermano, que comienza a morar en el país del atardecer (Occidente).

*Más oscuras rodean las aguas los hermosos  
juegos de los peces.*

*Hora de duelo, taciturna mirada del sol;  
es el alma un extraño en la tierra. Sagrado  
anoche el azul*

*sobre el bosque talado y tañe  
largamente en la aldea una oscura campana;  
pacífica escolta.*

*En paz florece el mirto sobre los blancos  
párpados del muerto.*

*Suavemente suenan las aguas en la tarde que  
declina*

*y verdea más oscuro el desierto en la ribera,  
alegría del viento rosado;*

Tradujo: HERNAN ZUCCHI

# sitio

1

<b>Entredichos</b>	
de Jorge Jinkis, Eduardo Grüner y Luis Gusmán	3
<b>Ensayos</b>	
Leo Strauss: Escribir entre líneas, un arte olvidado	8
Eduardo Grüner: El festín de la letra, a la manera de Rabelais	13
Mario Levin: Introducción del cine, descomposición del campo	27
Pascal Bonitzer: Desencuadros	29
Ana María Barrenechea: La literatura fantástica	33
Witold Gombrowicz: Ferdýdurke en español	37
Luis Thonis: La risa del tiempo	44
Enrique Pezzoni: Silvina Ocampo: la nostalgia del orden	109
Silvia Molloy: Voracidad y solipsismo en la poesía de Rubén Darío	121
Antoine Berman: El lugar de la traducción	124
<b>Anexo: Dinero I</b>	
Ramón Alcalde: De judíos, dineros y Bolsas: Drumont, Bloy, Zola, Martel	51
León Bloy: La salvación por los judíos	67
Emilio Zola: Notas manuscritas para <i>L'Argent</i>	91
<b>Poesía</b>	
de Leónidas Lamborghini	26
de Ricardo Zelarayán	41
de Marcelo Pichon Rivière	108
de Néstor Perlongher	118
<b>Relatos</b>	
Oscar Pérez: El responso del rezante	21
Graciela A. López: Dos cuentos	24
Luis Gusmán: El hombre de los gansos	97
Héctor Grisafi: Quaker	101
Omar Borré: La inquisición y los tegobitos	113
Oswaldo Lamborghini: Sonia (o el final)	114
<b>Preferencias</b>	
Luis Chitarroni: "La Habana para un infante difunto", de Cabrera Infante	106
E.G.: "El rodaballo", de Günter Grass	107
L.G.: "Páginas autobiográficas", de Esteban Echeverría	108
<b>Destiempo</b>	
Papeles de Buenos Aires	128
Leonora Carrington: Abajo	131
<b>Correo Perdido</b>	
Cartas de Néstor Perlongher, Macedonio Fernández, Esteban Echeverría y Ramón Alcalde	139

<b>Entredichos</b>	
Las Malvinas argentinas. Del trabajo a la guerra y de la guerra al trabajo. ¡Argentinos a recomponer!	3
<b>Poesía</b>	
Hugo Savino: Sister el estafador	18
Diana Bellessi: Danzante de doble máscara (Una)	20
Roberto Echavarren: El <i>reservoir</i>	60
Delia Passini: El claustro	62
Haroldo de Campos: Opúsculo goetheano	76
Ramón Alcalde: Caína. Lacrimatorio	79
<b>Preferencias</b>	
Jorge Jinkis: <i>Respiración artificial</i> , de Ricardo Piglia	25
<b>Anexo: Joyceanas</b>	
"Molly" por James Joyce	29
por Jorge Luis Borges	30
por Enrique Pezzoni	31
por Ramón Alcalde	32
Debate	35
José Salas Subirat: James Joyce visto por el traductor del Ulises	41
Carta de Joyce a Dámaso Alonso	45
Proceso de obscenidad	48
<b>Ensayo</b>	
Luis Gusmán: Tres escenas en Victoria Ocampo	64
<b>Relatos</b>	
Murilo Ruvião: El convidado	9
Eduardo Grüner: Morituri	15
Héctor Grisafi: Zapateo americano	54
Ramón Bell: Malezas	58
Odracir Nayaralez: Bolsas	72
Liliana Heer: Veladas paganas	74
<b>Intrromisiones</b>	
L. Gusmán: <i>Aventuras de un novelista atonal</i> , de Alberto Laiseca	67
A. Gutiérrez Reto: <i>Urdimbre</i> , de Noemí Ulla	67
D. Passini: <i>La partera canta</i> , de Arturo Carrera	68
B. Castillo: <i>La mancha en el mármol</i> , de Eduardo Mallea	69
L. Heer: <i>En breve cárcel</i> , de Silvia Molloy	69
L. Chitarroni: <i>Textos de sombras y últimos poemas</i> , de Alejandra Pizarnik	70
<b>Destiempo</b>	
Leonora Carrington: Abajo (conclusión)	80
<b>Correo Perdido</b>	
Cartas de Leónidas Lamborghini, Ana María Barrenechea y El etrusco de la Habana Vieja	89

## SOCIEDAD Y CULTURA

Veinte obras de importantes historiadores, sociólogos, críticos, etc., que desde una perspectiva amplia y moderna han pensado los problemas de nuestra realidad nacional.

- Literatura argentina y realidad política  
D. Viñas
- Unitarismo, federalismo, rosismo  
E. M. Barba
- Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos - J. L. Romero
- Los gauchipolíticos rioplatenses - A. Rama
- El mundo del Ochenta - N. Jitrik
- La literatura autobiográfica argentina  
A. Prieto
- Sexo y traición en Roberto Arlt - O. Masotta
- Una nación para el desierto argentino  
T. Halperin Donghi
- Educación y sociedad en la Argentina (1880-1900) - J. C. Tedesco
- El cuarto en el recoveco - J. Rest
- Historia social del gaucho  
R. Rodríguez Molas
- Tango, rebelión y nostalgia - N. Ulla
- Nación y cultura - H. P. Agosti
- La crítica ilustrada de la realidad. Economía y sociedad en el pensamiento argentino e iberoamericano del siglo XVIII  
J. C. Chiaramonte
- La inmigración en la literatura argentina (1880-1910) - G. S. Onega
- Sala Groussac - A. Pagés Larraya
- Los autonomistas del 70 - F. E. Barba
- Los trabajadores - J. Panettieri
- Folklore literario argentino - S. Chertudi
- Historicismo e iluminismo en la cultura argentina - F. Chávez

En todas las  
buenas librerías.

**Centro Editor  
de América Latina.**



EDITORIAL  
**LOSADA S. A.**

- **Biblioteca clásica y contemporánea**  
JEAN-PAUL SARTRE  
¿Qué es la literatura? (Nº 433)  
Un teatro de situaciones (Nº 442)  
Literatura y arte (Nº 444)  
Las palabras (Nº 386)  
MOUSTAFA SAFOUAN  
El estructuralismo en psicoanálisis (Nº 421)  
OSWALD DUCROT  
El estructuralismo en lingüística (Nº 418)  
DAN SPERBER  
El estructuralismo en antropología (Nº 420)  
FRANÇOIS WAHL  
El estructuralismo en filosofía (Nº 422)
- **Biblioteca de estudios literarios**  
EDGARDO COZARINSKI  
El laberinto de la apariencia. Estudios sobre Henry James  
JEAN-PAUL SARTRE  
Baudelaire  
SAÚL YURKIEVICH  
Modernidad de Apollinaire  
CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO  
¿Poetizar o politizar?  
BEATRIZ DE NOBILE  
El acto experimental. Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje  
HUGO FRIEDRICH  
Tres clásicos de la novela francesa: Stendhal. Balzac. Flaubert.
- **Filosofía y teoría del lenguaje**  
FERDINAND DE SAUSSURE  
Curso de lingüística general  
CHARLES BALLY  
El lenguaje y la vida  
KARL VOSSLER  
Filosofía del lenguaje
- **Cristal del tiempo**  
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA  
Para una revisión de las letras argentinas

Moreno 3362 - Buenos Aires T.E. 89-0434

**gedisa**  
Editorial

**Mario Franzoni**  
**PSICOANÁLISIS, LINGÜÍSTICA Y EPISTEMOLOGÍA EN JACQUES LACAN**

La tentativa lacaniana de retornar a Freud para eliminar sus ambivalencias epistemológicas, que encerraban al psicoanálisis en vías sin salida, es, a su vez, inscripta en una psicolingüística original en este ensayo, donde se intenta además una explicación de la crisis actual del freudismo.

**George Steiner**  
**LENGUAJE Y SILENCIO**

Antología de los escritos de uno de los mayores críticos literarios de la actualidad, en la que se expone no sólo una panorámica de la creación literaria de todas las épocas sino que se entiende la creación de lenguaje como una apasionante aventura intelectual.

**Antonio Gramsci**  
**PASADO Y PRESENTE**

Este libro cierra la serie de escritos que Gramsci nos ha dejado junto con sus cuadernos de cárcel. En estas notas vuelve sobre algunas de las experiencias políticas de sus años de juventud hasta el arresto. Abarca, pues, un período que va desde los albores de la I Guerra Mundial hasta la promulgación de las leyes excepcionales fascistas de 1926.

**Georges Lapaffade**  
**EL ANALIZADOR Y EL ANALISTA**

Reúne una serie de artículos e intervenciones públicas de Lappafade en torno a distintos aspectos del análisis institucional y sus implicaciones prácticas. Se incluyen otros trabajos de colaboradores y participantes de las diversas experiencias realizadas en 1970 y 1971.

**François Laplantine**  
**INTRODUCCION A LA ETNOPSQUIIATRIA**

La etnopsiquiatría es un discurso puridisciplinario que intenta captar a la vez la dimensión étnica de la locura y la dimensión pragmática de la cultura. Como forma atípica de psicoterapia aplicada a nuestras sociedades industriales avanzadas, se muestra excepcionalmente eficaz cuando, volviéndose a los instrumentos teóricos de la etnología, descubre las vías muy sutiles por las que se desenvuelve el reiterado propósito de "psiquiatrizar" la cultura de nuestra época.

g

**EDITORIAL CELTIA:** Representante y Distribuidor para Argentina y América Latina.  
Av. Belgrano 355 - 6º piso (1092) Buenos Aires  
Tel.: 33-0475/30-6361 - Telex AR 21715

**Editorial Paidós S.A.:**  
Distribuidor para Capital Federal  
Defensa 599 - 1º piso (1065) Buenos Aires  
Tel.: 33-2275/9008/9399/34-6997

**LEEA**

**1983 \* CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE NIKO KAZANTZAKIS**

**BUDA**

"Buda es mi canto del cisne. Lo dice todo. Estoy feliz de haber balbuceado mi última palabra en este tiempo antes de partir" (N.K)

**ALEJANDRO MAGNO**

Novela póstuma, destinada por su mensaje especialmente a los jóvenes y a quienes hacen del heroísmo una forma de vida.

**EL JARDIN DE LAS ROCAS**

Esta novela rescata uno de los temas predilectos de Kazantzakis: el hombre meditativo situado ante los hombres librados a la acción comprometida del momento histórico.

*Del mismo autor en nuestro catálogo*

**CARTA AL GRECO**  
**CRISTO DE NUEVO CRUCIFICADO**  
**LA ULTIMA TENTACION**  
**EL POBRE DE ASIS**  
**ALEXIS ZORBA, EL GRIEGO**  
**HERMANOS ENEMIGOS**  
**LIBERTAD O MUERTE**  
**ASCESIS. SALVADORES DEI**  
**SIMPOSIO**

**OBRA COMPLETA**

Roberto Arlt

Sin duda, *Roberto Arlt* es uno de los más grandes escritores argentinos de este siglo. Como auténtico testimonio de un creador sobre otro creador, *Julio Cortázar* ha prologado esta edición, que en dos tomos reúne los cuentos, las novelas, las aguafuertes y el teatro completo.

**EDICIONES**  
**CARLOS LOHLÉ**

Tacuari 1516 - Tel. 27-9969

BUENOS AIRES

# CONJETURAL

REVISTA PSICOANALITICA

Nº 1: (AGOSTO / 83)

*Jorge Jinkis:* Artificio del deseo para conjeturar un estilo

**IMPROPIEDADES DEL NOMBRE**

*Luis Gusmán, Jorge Jinkis:* El seudónimo, hipocondría del nombre  
*Ramón Gómez de la Serna:* Sentido y curiosidades del sinónimo  
*Alberto Marchilli:* Los nombres de Dios

**NEGACION I: LECTURAS**

*Sara Glasman:* La concepción freudiana de la negación  
*Diego Halfon Laksman:* El comentario hablado de Hyppolite  
*Beatriz Castillo:* El juicio de existencia en Brentano  
*Raúl Zoppi:* Sobre el concepto de magnitud negativa de Kant  
*E. L. Llorens:* Historia de la negación en español

**INTERSECCIONES**

*Jacques Lacan:* El Enmascarado  
*Frank Wedekind:* Despertar de la primavera  
*Signund Freud:* Miércoles, 13 de febrero de 1907

Nº 2: (OCTUBRE / 83)

*Sara Glasman:* Superyo, nombre perverso del padre.

**DEL NOMBRE PROPIO AL NOMBRE COMUN**

*Verónica Cohen, Noemí Sirota:* Abstención y anonimato  
*Roberto Pinciroli:* Dalí, el Mitram  
*Philip Roger:* En nombre de Sade

**NEGACION II: RECORRIDOS**

*Juan Ritvo:* La negación está estructurada como un palimpsesto  
*Luis Gusmán:* En el umbral de la *Verneinung*  
*Eduardo Grüner:* (Not) Made in Germany

**LA INTERPRETACION PROFANA**

*Jorge Jinkis:* Conversaciones con una persona imparcial  
*Maria Rosa Lida:* "De cuyo nombre no quiero acordarme"  
*Víctor Tausk:* El culto de los antepasados  
*Theodor Reik:* El eco de los proverbios  
*André Malraux:* El oso de Berna  
*Erik Erikson:* S(E)Ine

Librerías  
**fausto**

Av. Corrientes 1311 Tel. 40-1212

Av. Santa Fe 1715 Tel 41-2708

LITERATURA - FILOSOFIA - PSICOLOGIA

ARTE - HISTORIA - ECONOMIA

LIBROS TECNICOS - NOVEDADES AL DIA

REGALOS EMPRESARIALES

Envíos al interior    Créditos a sola firma

Tarjetas adheridas: Diners - Londoncard - American Express - Argencard - Mastercard

# librería PREMIER

Av. Corrientes 1583

Tel. 46-6116

Buenos Aires

UN SITIO PARA TODOS LOS LIBROS,  
TODOS LOS LIBROS EN UN SITIO

# CATALOGOS SRL

Av. Independencia 1860

Buenos Aires



Literatura-Arte-Historia-Filosofia-Psicologia-Sociologia-Ciencias-Antropologia-Ciencias Esoter  
Religiones-Medicina-Ingenieria-Best-Sellers-Clasicos-Ciencia Ficción-Teatro-Cine-Poesia-Dere  
Infantiles-Manualidades-Literatura-Arte-Historia - Filosofia-Psicologia-Antropologia-Libros  
Literatura-Arte-Historia-Filosofia-Psicologia-Sociologia-Ciencias-Antropologia-Ciencias F  
Religiones-Medicina-Ingenieria-Best-Sellers-Clasicos-Ciencia Ficción-Teatro-Cine-Poesia  
Infantiles-Manualidades-Literatura-Arte-Historia - Filosofia-Psicologia-Antropologia-L  
Literatura-Arte-Historia-Filosofia-Psicologia-Sociologia-Ciencias-Antropologia-Cienc  
Religiones-Medicina-Ingenieria-Best-Sellers-Clasicos-Ciencia Ficción-Teatro-Cine-P  
Infantiles-Manualidades-Literatura-Arte-Historia - Filosofia-Psicologia-Antropolo  
Literatura-Arte-Historia-Filosofia-Psicologia-Sociologia-Ciencias-Antropologia-  
Religiones-Medicina-Ingenieria-Best-Sellers-Clasicos-Ciencia Ficción-Teatro-C  
Infantiles-Manualidades-Literatura-Arte-Historia - Filosofia-Psicologia-Antr  
Literatura-Arte-Historia-Filosofia-Psicologia-Sociologia-Ciencias-Antropo  
Religiones-Medicina-Ingenieria-Best-Sellers-Clasicos-Ciencia Ficción-Teat  
Infantiles-Manualidades-Literatura-Arte-Historia - Filosofia-Psicologia-A  
Literatura-Arte-Historia-Filosofia-Psicologia-Sociologia-Ciencias-Antr  
Religiones-Medicina-Ingenieria-Best-Sellers-Clasicos-Ciencia Ficción  
Infantiles-Manualidades-Literatura-Arte-Historia - Filosofia-Psicolo  
Literatura-Arte-Historia-Filosofia-Psicologia-Sociologia-Ciencias

# Finnegan's

Santa Fe 2733

Libreros



# Libreria Juan Blaton

FILOSOFIA - PSICOLOGIA Y AFINES - TEOLOGIA - ENSAYOS

FLORIDA 681/85, local 10 - Tel. 392-0217/0957/9420

Casilla de Correo 1481 - Buenos Aires

Director: Dr. Jacinto C. Armando

# ALEPH

CLINICA DE DIA

CONSULTORIOS EXTERNOS:  
NIÑOS - ADOLESCENTES - ADULTOS

\* También Capital Federal

SERVICIO DE URGENCIA PSIQUIATRICA  
A DOMICILIO:  
45-4080/89 45-4091/94 - Código 31.215

Pacheco 215 - Martinez (1640);

Secretaría: 9 a 16 hs. Tel. 792-5519, 743-3182

\* Capital Federal y Gran Buenos Aires

## Ediciones Tierra Baldía

### Colección CORYDON

*El libro de la almohada*, de Seishonagon  
edición al cuidado de Amalia Sato

*El tapiz*, de Ferdinand Oziel  
edición al cuidado de Mercedes Roffé

*Las canciones de Bilitis*, de Pierre Louÿs  
traducción: Víctor Magno Boyé

### Colección POESIA

*Majestad, etc.*, de O. Steimberg

*Poemas*, de O. Lamborghini

*El efecto de realidad*, de R. Fogwill

*Episodios*, de L. Lamborghini

*Austria - Hungría*, de N. Perlongher

Distribuye: CATALOGOS s.r.l. 46-6116

\***DONACION**

## TALLER DE LETRAS

Revista de narrativa y poesía

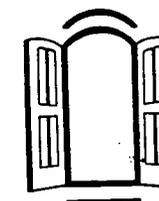
dedicada a publicar en sus páginas

los trabajos de los integrantes

de los talleres literarios

de Argentina y América,

que así lo deseen hacer.



Casilla de Correo Nº 58 Suc 36 (B) 1436 Buenos Aires