

# S i t i o

---

Entredichos en el ensayo argentino. Ensayos de lectura: Dabove,  
Macedonio, Lugones, Felisberto, Puig. M. Duras: el libro, el cine.

---

La otra literatura: R. Zelarayán, N. Gentili, O. Lamborghini,  
R. Fogwill, L. Gusmán, F. Gentili.

---

4/5





# s i t i o

---

Entredichos en el ensayo argentino. Ensayos de lectura: Dabove,  
Macedonio, Lugones, Felisberto, Puig. M. Duras: el libro, el cine.

---

La otra literatura: R. Zelarayán, N. Gentili, O. Lamborghini,  
R. Fogwill, L. Gusmán, F. Gentili.

---

4/5



---

## Entredichos

---

---

## La otra literatura

---

Ricardo Zelarayán: <i>La piel de caballo</i>	9
Norma Gentili: <i>El reloj de papel</i>	14
Rodolfo Fogwill: <i>Condicionales imperfectos</i>	19
Oswaldo Lamborghini: <i>La novia del gendarme</i>	21
Fernando Gentili: <i>El Excalibur de Thiara</i>	28
Luis Gusmán: <i>Moritat</i>	36

---

---

## Cine y literatura

---

Marguerite Duras: <i>Libro y cine</i>	40
---------------------------------------	----

---

---

## Intromisiones

---

Jorge Monteleone: <i>El entenado</i> , de Juan José Saer	42
Luis Chitarroni: <i>Sables, historias y crímenes</i> , de Juan J. Bajarlía	44
Luis Chitarroni: <i>La sinagoga de los iconoclastas</i> , de J. R. Wilcock	45
Daniel Link: <i>El frasquito y otros relatos</i> , de Luis Gusmán	46

---

---

## Anexo: El ensayo que vendrá

---

Eduardo Grüner: <i>El ensayo, un género culpable</i>	51
Luis Gusmán: <i>El ensayo de los escritores</i>	56
Ramón Alcalde: <i>Un libro de relatos de Carlos Correas y varias cuestiones conexas controversiales</i>	61
Juan Bautista Ritvo: <i>El filósofo sublime</i>	71
Maurice Blanchot: <i>¿Qué es la crítica?</i>	74

---

---

## Destiempo

---

Juan de Timoneda: <i>El patrañuelo</i>	77
--	----

---

---

## Traducción

---

Santiago Bullrich: <i>Dos páginas de Finnegan's Wake</i>	81
Mutt y Jute de <i>James Joyce</i>	84
Mudd y Jute de <i>Santiago Bullrich</i>	86

---

**Preferencias**

---

Eduardo Grüner: *Sartre, un idiota sin familia* 88

---

**Poesía**

---

Marcelo Di Marco: *Crepusculares luciferales* 48  
Ricardo Gandolfo: *Acerca de un epitafio* 94  
Mario Romero: *Discurso del ahorcado en el árbol del fondo* 94  
Luis Thönis: *Alma Valley y el jovial corruptor del pueblo* 95  
Raúl Santana: *Casi una naturaleza* 97  
Edgardo Russo: *Muchacha en la ventana (Según un cuadro de Vermeer)* 98

---

**Lecturas**

---

Luis Chitarroni: *Santiago Dabove, escribir la muerte* 99  
Enrique Pezzoni: *Felisberto Hernández, parábola del desquite* 102  
Raúl Zoppi: *Macedonio, un fenomenismo inubicado* 110  
Jorge Monteleone: *Lugones, cuerpo pulsado como lira* 117  
Jorge Panesi: *Puig, las relaciones peligrosas* 124

**Dirección:**

Ramón Alcalde  
Eduardo Grüner  
Luis Guzmán  
Jorge Jinkis

**Participan en este número:**

Luis Chitarroni  
Enrique Pezzoni  
Raúl Zoppi  
Jorge Monteleone  
Jorge Panesi  
Ricardo Zelarayán  
Norma Gentili  
Rodolfo Fogwill  
Osvaldo Lamborghini  
Fernando Gentili  
Juan B. Ritvo  
Santiago Bullrich  
Beatriz Castillo  
Daniel Link  
Mario Romero  
Ricardo Gandolfo  
Luis Thönis  
Raúl Santana  
Marcelo Di Marco  
Edgardo Russo

**Colaboran inadvertidamente:**

Maurice Blanchot  
Marguerite Duras  
James Joyce  
Juan de Timoneda

**Diseño y tapa:**

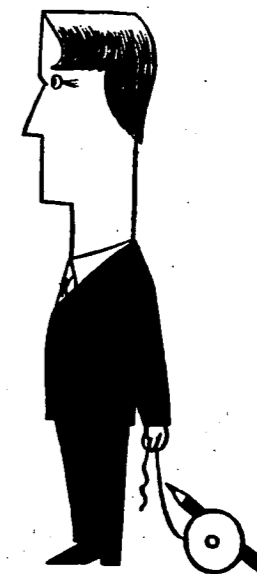
Pablo Barragán

**Composición y armado:**

Jorge Castillo  
Lita Katopodis

Las ilustraciones, incluida la de tapa, pertenecen a *Songes drolatiques de Pantagruel*, de François Rabelais

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 S I T I O, Redacción: Piedras 1664, 2do. E.  
Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite.



SITIO 4/5 - Mayo 1985

Exterior: u\$s 7,50

Pedidos de Capital, Interior y Exterior a:

Catálogos

Independencia 1860 - Buenos Aires, 1225



# Entredichos

Ramón Alcalde

Eduardo Grüner

Luis Guzmán

Jorge Jinkis

*...y es que no pudiendo la cocinera acceder a las tareas de gobierno, algunos intelectuales han decidido convertirse en cocineras, y de hacer política "de clase"—cosa tan complicada de definir como el gobierno de la cocinera— han pasado a hacer chismografía de grupo, organizando una cocina a lo Ettore Scola, donde cada uno sale rebozado de salsas, pringado de vinagretas, decorado de rábanos y spaghetti, y con un pie calzado en un perol.*

A.C.

Hay una palabra que es necesario rescatar de la vergüenza: decadencia. No es cuestión de Spengler, desde ya: no nos sentimos inclinados a matizar insomnios con el destino de Occidente. Ni con el de Oriente, llegado el caso. Tampoco debería remitirse *decadencia* a *nostalgia* ni otra cualquiera maniobra del olvido, por más astuta. Justamente, se trata de la memoria en su registro más modesto: el de la localización de la palabra. La palabra "decadencia"—y sus derivados— será localizada aquí, pues, junto al genérico "ensayo". Y, para más acotamiento, al descriptivo territorial "argentino". No que el sintagma así conformado—"decadencia del ensayo argentino", aproximadamente— sea el tema único, ni siquiera principal: lo que hace ocasión es su valor de síntoma. Ocasión y síntoma de esos de "no poder callar" a los que aludíamos a fines del 83. Y de más "no poder callar" ahora (principios del 85), cuando la recuperación de la palabra permite la de una ética de las diferencias, antes disimuladas en la triste incomodidad de un silencio forzoso.

A gritos insistiremos, entonces, en la legitimidad del término "decadencia". Es casi seguro que "crisis" sería más útil, o al menos más confortable, en la búsqueda de consenso. Pero tiene

el inconveniente de permitir su ambigüación por aditamento: "positiva", "de crecimiento", etc. "Decadencia", por su parte, aleja todo intento de domesticación: "deterioro", "degeneración", "declinación", "ruina", "ocaso", "caducidad", "debilidad", "pobreza", "corrupción", "bastardía"—por listar mínimamente algunas sinonimias autorizadas por Sáinz de Robles en la edición de 1967— no son acepciones aptas para alentar esperanzas. Eso, y no paliaciones compasivas, es lo que quisiéramos hacer escuchar: *decadencia* (degeneración/ruina/corrupción/bastardía) del ensayo argentino. Y más: de una *práctica* de la cultura que no hace lugar a esta ética que aquella recuperación prometía, o dejaba suponer. Y es precisamente porque valoramos la enorme diferencia que va de entonces a ahora que no vacilamos en ocupar el sitio que tres veces hemos afirmado.

No nos exigiremos razones eruditas ni argumentos de saber que nos alivien de una *opinión: escribimos como lectores*. Lo que no siempre va de suyo: un lector que escribe es una posición bien otra que la de un escritor que lee. En lectores, entonces, nos consta—como a cualquiera— que desde Echeverría, Sarmiento o Alberdi para acá ("acá" no tiene más de, pongamos,

quince años) la Argentina ha cultivado, y se ha cultivado en ella, una riquísima tradición ensayística. No nos precipitemos a acudir a la analogía con el dulce de leche: pero diremos que *cierto* tipo de ensayo es casi un invento argentino, aunque (o tal vez porque) la denominación misma del género sea un invento francés. Sin excesivos retrocesos, uno se acuerda de Lugones o Manuel Gálvez. De Martínez Estrada, Canal Feijóo, Murena, Astrada, Romero, Franco. Cruzando una calle sinuosa y no muy bien señalizada, se "forjan" Scalabrini o Jauretche. *Contorneando* esas oposiciones Viñas, Masotta o el mismísimo Sebrelí (penosamente amputado, en sus últimas piruetas, de chisporroteos dialécticos que otrora lo hicieron "bestseller", pero no siempre trivial). Incluso la derecha —cualquiera sea la repugnancia que provoquen sus espasmos conceptuales— no se ausentó de atractivo literario en plumas como las de Castellani o Anzoátegui. Y si uno se atiene al efecto de seducción de cierto pugilismo polémico, puede atreverse a nombrar a Hernández Arregui, Abelardo Ramos o Milcíades Peña. No me estoy privando de Borges: sencillamente lo doy por sentado como "maestro de estilo" de un ensayo conjetural y arbitrario que comparte fronteras con una ficción donde las teorías se trabajan como personajes; o de Arlt, paradójicamente calificado no hace mucho, por Jaime Rest, como el fundador, con sus ensayos, de la visión mítica de Buenos Aires: los aparatos mercadísticos que ofrecen a la consideración del distinguido público el conflicto Borges/Arlt (sinécdoque literaria de la oposición fundante de la cultura argentina, civilización/barbarie) son apenas menos irrisorios que los que publicitan la ya congelada "ficcionalización de la crítica", reciente invento de un viejo descubrimiento.

Pero, retomando: a los que se conciernan con el vértigo metonímico que procure la acumulación de nombres cumplimos en tranquilizarlos argumentando: 1. Que el listado podría ser mucho mayor, nunca menor ni menos impertinente. 2. Que vale un descargo tomado de la vulgata de los lugares públicos: la casa se reserva el derecho de admisión y/o permanencia. No pretendemos sugerir que todos esos nombres hagan el orgullo de nuestra biblioteca imaginaria. Sí que sus diferencias producen, precisamente, aquello que los une: una misma *convicción* de que la escritura es un campo de batalla, del que se puede huir pero al que no se puede entrar impunemente; un mismo vínculo con el *estilo* —con ese punzón de tallar letras— que evoca y convoca lo que no nos privaremos de llamar una *pasión* —término, contra lo que se dice, de resonancias estoicas, lo cual no obliga a ningún sufrimiento—: nada hay

allí de *pasivo*, pese a la ilusión etimológica, salvo que se acepte la aporía de una *pasividad activa*: un apasionado "ir hacia" un reposo (que sólo podría ser el del guerrero) *de* y *en* la palabra.

Por esa vía se reencuentra la actual *decadencia*, ahora en la acepción (ligada a la chochera de sustituir la tragedia por patetismo) que propone P. Chaunu: la de la extrema pobreza de nuestros discursos sobre la muerte. Al revés —por una vez ayuda el quiasmo—: lo que se ve enriquecerse es la muerte del discurso. Mejor —o peor—: un languidecimiento del discurso en las tibiezas del "universitarismo" y el mercado cultural, que promueve la figura del ensayista aséptico y profesional, que no *escribe*: se limita a describir, o a declamar un recocado ecléctico de discursillos ajenos. Figura inexistente en la tradición argentina, en la que el ensayista fue frecuentemente, además, poeta o novelista, y siempre "hombre político" (no miembro de un partido, no recetador de idilogemas: *político*, es decir, interpelador de la *polis*, cualquiera fuese su "tema").

Languidez del discurso: donde la *protagonía* del escritor va de la mano con la *agonía* de la escritura. Donde la Feria de Vanidades concita cada año una mayor puntualidad de los que se afirman como autores firmando para sus lectores. O firmando *solicitudes* para poder depositar el nombre y luego hacer circular el cuerpo por otras *solicitudes*. Pero eso no importa: la *vanitas* ha producido excelente literatura. Lo que no ha logrado es sostenerse a sí misma como sustituto de la escritura. Ni mucho menos sustituir a la *convicción*, a la *pasión*, como instrumento y objeto del ensayo, del ensayista. Como práctica polémica de afirmación de un saber provisional, hipotético, pero siempre desafiante de los discursos —hegemónicos o no— que lo rodean.

Oigo Voces: "¿convicción?" "¿pasión?" Pero, ¡esta gente es anacrónica! Desde ya, si es que uno es tan omnipotente como para pretender hacer jugar al Tiempo (por no decir la Historia) a su favor. Sólo que *anacronismo* —o sea: una *diferencia temporal* que necesariamente juega sus efectos en el presente, como sabía San Agustín (otro anacronismo)— no equivale forzosa-mente a vetustez: se diría más bien lo contrario. Las Voces, se sabe, están siempre del lado de lo nuevo, ¡qué decimos!, de lo *novedoso*; hay que distinguir, en efecto: lo nuevo modifica un *modo* de pensar el mundo, lo *novedoso* impone una *moda* de mundanizar el pensamiento. La identificación entre lo anacrónico y lo vetusto elimina, pues, una diferencia, para producir una homogeneidad: lo *novedoso* excluye todo el *resto* como desperdicio, como "pérdida" (de tiempo). Lo cual, por un efecto de venganza del discurso, instaura, entre otras vetusteces, las querellas de an-

tiguos y modernos en las filosofías y las letras porteñas.

En fin, que se produzcan estos cambios no tiene, justamente, nada de nuevo: es sabido que puede haber cambio sin renovación, y viceversa. Basta asegurarse su legitimación con un adjetivo elevado a la categoría de valor: ¿es moda ser *droite*? Antepongamos una *nouvelle*, y ya no seremos tan despreciables ante nosotros mismos; *nuevos* demócratas (por tomar en préstamo un término acuñado por los colegas de Pie de Página) o "*postmarxistas*", suena a ganancia, contra la pérdida que sugeriría ser, por ejemplo, "exmarxistas" o "marxistas arrepentidos". No sabemos si este galimatías se ha producido por culpa del marxismo o del arrepentimiento. O de ambos. Sí sabemos esto: es un inequívoco cambio en el *punto de vista*. Lo cual no significa necesariamente que el anterior nos gustara más: no hace falta "haber sido" para situarse ante el "dolor de ya no ser" de los otros. Oigo Las Voces: pero si cambia la realidad, ¿no debería cambiar el discurso sobre ella? Concedido, de buen grado. Claro que no es lo mismo cambiar el discurso que el lugar desde el cual se habla (o desde el cual se mira, ya que la vista es el punto). Peor aún cuando se cambia de lugar sin someter a crítica aquél en el cual se estaba. ¿O no se estaba?

Pero no habría por qué extrañarse —es decir, por qué salirse del lugar—: ya sabemos que toda lectura implica el riesgo de una transformación; lo que no significa, como le reprochaba Sartre a Calvez, que para leer bien haya que transformarse. Sobre todo, cuando ocurre que la mentada "transformación" no resulta más (ni menos) que trasposición mecánica de unos *debates* —a donde va la cultura argentina, y todo eso— envejecidos antes de nacer, incluso en su lugar de origen, y empeñados en trazar el ideograma de lo que no es sino un montón de ruinas: como cuando Lévi-Strauss ironizaba a propósito de esas sociedades primitivas, citadas una y otra vez como ejemplo, pero que sólo existen en los manuales etnográficos. Así es como la Ciudad Letrada —como diría el bueno de Angel Rama— ritualiza una reverencia por lo *escriturario* (que no por lo escrito, lo que requeriría una lectura *situada*), camuflando detrás de las "novedades" históricas su voluntad de (poder) ser fija e intemporal como los signos. Si es posible con pasaje reservado —y regreso abierto, por las dudas— a las arcas socialdemócratas: ya se sabe que la Ciudad Letrada no se preocupa de fronteras y otras minucias inventadas por la malignidad de los estados. Ya dijo alguien —un filósofo de Tréveris, si no nos equivocamos— que en las épocas de decadencia toda la cultura se volvía irresistible-mente *cómica*.

Y así es también como reaparece, vean ustedes por dónde, un personaje ya conocido por los lectores de *Sitio*, y que seguramente seguirá siendo un *habitué* de nuestras páginas mientras siga siendo un habitante de nuestras pampas: nos referimos al compañero *Hystericus*, al que habíamos descrito como aquél que "ha votado por Palacios sin ser socialista, por Frondizi sin ser desarrollista, por Cámpora-Perón sin ser peronista, y lo hará (lo hizo) por Alfonsín, sin por eso renovarse ni cambiar para nada". Y, lógicamente, cada vez se ha sentido traicionado, suponiendo que era el *otro* el que debía plegarse a su política. Y uno se siente tentado de extender: *Hystericus* ha "ensayado" primero con Sartre o con Althusser, después con Roland Barthes, Derrida o la Kristeva. Eso sí: casi siempre con el último francés, para que no haya dudas de que es "el primer trabajador" de la cultura argentina. Y como *Hystericus* no puede eludir la conversión, cada vez se ha sentido, no digamos traicionado: seducido (y a menudo abandonado) por discursos de los cuales sólo fue capaz de retener los tics y los mecanismos de seducción. Lo cual requirió un cambio de verdad para hacerse evidente: una de las desventajas (si bien no la mayor) de la censura es que a veces, como sucede con la ropa, sirvió para ocultar que no había nada digno de ser ocultado. Y una de las ventajas (y no la menor) del "destape", es que terminó con las ilusiones de que hubiera muchos "tapados". Pero quizá somos injustos con el esforzado odonellismo de *Hystericus*, y no sabemos apreciar su cruzada pedagógica: cualquiera sabe que, saliendo de una dictadura, el pueblo tenía un apetito insoportable de Cultura. Y los intelectuales/trabajadores de la cultura —que por algo merecemos ese nombre—, ¿hemos estado a la altura de las circunstancias? Parece que sí, a juzgar por la cantidad de obreros y "cabecitas" que desfilan cotidianamente por el sanmartín inquiriendo ávidamente por las fascinantes disputas del jacquesalainmillerismo, y otros alimentos espirituales que sus sindicatos no sabrían procurarles. Desde luego, cabe aclarar, por si acaso, que nada hay que oponer a la existencia de bienvenidos entre-actos culturales: pero además *Hystericus* cree (y si no lo cree, peor) que con ello está produciendo alguna Revolución Cultural —así, con mayúsculas— y lo discurre a los cuatro vientos.

Pero es obvio que *Hystericus*, hoy, sigue cambiando: ya no es el Extraño, sino el Próximo; campea a sus anchas por las mesas redondas y los escenarios circulares, y en general por los "centros" —ya que *Hystericus* ha retornado de los márgenes— culturales, donde intentará demostrar que, si no siempre ha leído, al menos ha *conoci-*



do a alguien que escribía... En fin, allí donde *droite y gauche* resignan sus diferencias en honor a *nouvelle*, allí donde la tibieza del recuerdo del que ha conocido a alguien sustituye al calor interrogador del que se desconoce a sí mismo, allí donde el progreliberalismo de *Hystericus* redescubre el relativismo y la neutralidad valorativa (y a eso llama "pluralismo"), allí mismo es donde se certifica la decadencia (degeneración/ruina/corrupción/bastardía) del ensayo argentino.

No es que haya desaparecido, no: al contrario, está por todas partes, haciéndose cargo de nuestros arrepentimientos mientras las novelas se hacen cargo de, o se cargan a, nuestra historia. Pero estar por todas partes habla, precisamente, de la equivalencia de las parcialidades, por la cual *Hystericus* se exime de tomar partido. Retorno a un punto de inflexión del pensamiento "crítico" marcado por esta frase de Spinoza: "no se trata de reír ni de llorar, sino de comprender". Pate-tismo, ahora, de la comprensión. Que es, nuevamente, coartada del relativismo y la neutralidad valorativa. *Hystericus* ha interpretado un cierto nihilismo seudonietzscheano traduciéndolo al "está todo bien" que aprendió excursionando a países vecinos. Ha retenido del estructuralismo el desprecio por la historia y la política. Del psicoanálisis, la fatalidad del inconciente, que lo disculpa de la responsabilidad de elegir. De la cuestionadora relatividad científica, el reaccionario relativismo científicista.

Casi no hace falta decir que, al revés de *Hystericus*, tratamos de no confundir los discursos con algunos de sus efectos: esto no dice nada contra Spinoza, Nietzsche, el estructuralismo, el psicoanálisis o la ciencia. Dice solamente que *Hystericus* no ha leído que la "comprensión" de Spinoza no ayudó a que fuera mejor comprendido, que el "nihilismo" de Nietzsche era una afirmación, que el estructuralismo fue, en su momento, un aguerrido combate contra el reduccionismo historicista, que el "fatalismo" freudiano fue una recusación del narcisismo antropocéntrico para introducir el deseo en la historia, que la relatividad científica fue una batalla contra el oscurantismo. No ha leído, en definitiva que la decadencia del ensayo argentino, por sólo nombrar, ya lo dijimos, un síntoma, es la de un abandono del combate por la Verdad. Porque —ya que para *Hystericus* la filosofía también tiene precio, hagámosla barata— si la Verdad existe, no puede ser más que una: tal vez distinta para cada cual, pero no muchas para cada uno. Y si la Verdad no existe, eso no es una excusa para cultivar la Mentira. Cada uno de esos discursos que *Hystericus* ha desleído, se ha afirmado en esa convicción, muchas veces desesperando, nunca encogiéndose de hombros.

Pero la especialidad de *Hystericus* es, desde siempre, oír campanadas sin saber dónde resuenan, ocupado como está en ubicarse en todas las capillas al mismo tiempo. Eso sí: con un librito de oraciones abierto para cada objeto, y un discurso máximo para cada librito. Porque ya no se trata de demostrar nada, sino de mantener la máquina engrasada, y poco importan ya rigores, metodologías y justificaciones epistemológicas: es cuestión de reproducir con certeza apenas *in partibus infidelibus* las banalidades de dominio público y enarcar las cejas, claro, ante el ingenuo (o el impertinente) que osare preguntar: ¿Y por qué? Y el enarcamiento de cejas va a cuenta de esa indudable superioridad que le otorga la asignación (ya no pública, sino de camarilla) de un "supuesto saber" por el cual se deduce que él nunca está *exactamente* donde dice estar: es que *Hystericus* es como una de esas maestritas de "Educación y crisis del hombre" de Sarmiento, sólo que tal vez ha leído de ojitó su Roberto Arlt (al que sin duda llamará Dostoievsky porteño) y sin dejar de ser maestra quisiera ser un poquito demoníaca: no perversa, porque su profesión filantrópica no se lo permite, pero un poquito, como quien dice, "abierta al abismo". A lo que se une la necesaria ilusión de tener que presentarse como margen, para situar su propia academia frente a la oficial.

Así, entre el relativismo aséptico y un tímido malditismo esteticista, *Hystericus* (antes liberal a pesar de su progresismo, o progresista a pesar de su liberalismo, ahora progre y liberal) ha conquistado el nirvana de la indiferencia. La decadencia del ensayo es la corrupción de un imaginario de la Verdad, que no ha dejado de producir efectos verdaderos en la cultura, más allá de los contenidos de "verdad" que sostuvieran sus afirmaciones. El abandono de ese lugar virtual —siempre a construir— es, en la Argentina, una gesticulación mimética con las novedades europeas (el problema no es la europa, sino la gesticulación) desprovista de lo que, quizá generosamente, uno podría sospechar en aquéllas: cierta voluntad autocrítica. "Autocrítica" no en el sentido vulgarmente ideológico, sino en el sentido (hegeliano, por qué no) de una *Aufhebung* que no se permite la crítica de su tradición sin antes haberla interrogado. La tradición ensayística argentina, lejos de haber sido interrogada, apenas ha sido desechada, transformada en material ruinoso: no para el ejercicio placentero del *bricoleur*, sino para la mediocridad tediosa de la peor de las historias: la literaria. Apoltronado en su(s) lugar(es) bajo el sol, *Hystericus* no tiene de qué preocuparse: lleva todas las de ganar, porque nunca ha tenido nada que perder.

## La piel de caballo\*

Ricardo Zelarayán

—¡Alto! ¡Alto Vicuña! ¿Cómo te va yendo? Sorongo, el tucumano metalúrgico y mecanicote se me abalanzó tambaleante, en medio de la música chillona con un vaso 'e tinto en la mano, pa darme un abrazo de hermano y compadre. Yo me dejaba abrazar, pero cuidando mi flamante camisa grafa de los barquinazos del vaso 'e vino negro del tucumano. Yo acababa de entrar con la barra en ese bailongo al raso de la costa del Sarandí. ¡Eh!, ¡Eh! ¡Eh! ¡No te me vayas tan fuerte! ¡Vení, vení, chango 'e mierda, vení o te vaa 'cer cagar! Pero yo ya seguía de largo, con mis amigotes, hacia el otro lao de la pista, buscando una mesa entre los saucitos. ¡Putá! A este Sorongo me lo conocía desde hacía años, cuando yo andaba por la isla Maciel en aquellos tiempos heroicos. Había nacido en un rancho en la costa del río Loro, en Tucumán. Muy vivaracho, aquí pronto se hizo metalúrgico. Y en seguida ¡mecánico! Había que verlo con su mameluco blanco impecable en la fonda roñosa del Dock Sur donde sabíamos encontrarnos. ¡El Sorongo era un tigre pa meterse en todo tipo de motores! Cuando yo lo conocí ya andaba por los motores marinos. ¡Ya picaba alto este tucumano morochazo y grandote, más fuerte que cebil! Después me enteré que cuanto más se iba pa arriba más se la agarraba con su mujer. Comenzó con el chirlo, siguió con la cachetada, después la mano cerrada, hasta que un día la tiró por una escalera pringosa y larga que llevaba a un sótano. Ahora, la loca vivía con su madre fiambarrera en Constitución. Sorongo iba a buscar allí a Filemón, su hijo —ya tendría unos once años— para verlo, pa ventearlo por 'ai cerca nomás. Y cuando se topaba con la loca hasta él metía un guantazo bravo, de los de antes, "pa que te acordés, pa que aprendás".

A todo esto, yo y la barra del bailongo ya se habíamos instalado en un ángulo de la pista, formando un ocho con dos mesitas de fierro redondas y anaranjadas. Eramos una barra medio veteada pero pareja. Estaban la Alcira y el Jeta 'e Bagre. Ya se habían "casado", mejor dicho encachilado. Don Venancio, el marido de la chirusa, el patrón del remolcador pirata, seguía preso. ¡Que siga bien guardado!, pensaría el Jeta mientras se prendía fuerte de la divina chirucita de calzón fosforescente. También estaba Reynaldo, el santafesino, que esa noche andaba medio incómodo él, tan tranquilo siempre. Estaban también dos morochos nuevos, muy sosegados, que sonreían siempre y decían lo justo.

\* Fragmento de la novela inédita del mismo título (1974/75).

¿Serían santiagueños? Y una bizquita medio gaita, una retacona de piernas feas, culo grande y tetas abiertas hacia los costados, que se hacía la otra cuando la pellizcábamos sin asco por debajo de la mesa. Creo que en un momento tenía tres manos debajo de la pollera. Pero ella dejaba hacer. Eso sí, si la cosa venía por encima de la mesa, ¡ahí no! Porque se veía, ¿no? Entonces miraba p'al otro lado y rempujaba la mano suelta que la quería tetear. Carmelo, el que faltaba de la barra, se había soltado por un momento pa bailarse unos chamamés y algún valseado con una petisita dientuda y flaca de cabello teñido, prestada por dos o tres piezas nomás por una barra amiga, porque como siempre las minas escaseaban. Yo pellizcaba nomás —¿pa qué iba a bailar?— y le metía al vinacho y a la cerveza caliente. El aire estaba quieto, húmedo, sofocante. Una bruma rojiza descendía sobre la ribera. El parlante ensordecía, pero yo tranquilo, sirviéndome nomás. Por'ái oía gritos de mujeres, puteadas, amenazas, voces roncas y machazas, ruidos de botellazos y de vidrios rotos. También vi volar unas sillas y hasta tuve que cuerpear una mesa que andaba por el aire buscando dónde aterrizar. Pero yo tranquilo entre tintacho y pellizcón, mano izquierda y mano derecha, ¡el tinto del lao del corazón! Al rato supongo que yo estaría diciendo macanas, pero ya me había instalado, ya estaba sumergido en una densa, en una gran mancha multicolor, con voces distantes. De pronto se iluminaba algún detalle: un brazo, un bracito, una blusita bien rellena, unos dientachos blancos de jeta sucia, dos o tres cabezas en la sombra, una enorme boca pintarrajeada de mujer... Después la mancha dentro de la cual estaba, se fue oscureciendo más y más hasta volverse negra, con una o dos lucecitas nada más, allá lejos. Y yo me sentía un botecito amarrado en la orilla, barquineando en las olitas y cabeceando: ¡poc! ¡poc! ¡poc!, la canoa ancha de al lado. Cuando la mancha se hizo negra del todo, mi cabeza se hundió plácidamente en un mar de tinieblas. Al rato largo, supongo, me desperté sobresaltado. ¡Un grito pelado, agudo, de mujer a la distancia! ¿Lo habría traído la brisa? Ya venía la fresca desde el río inundo. Yo estaba molido, tirado en un yuyal, en medio de los pajonales y juncales de la costa. ¡Y a mi lado roncaba a pierna suelta la petisita bizca y macetuda! ¿Qué me decís? ¿Yo era el ganador? ¿Me la había ganado a lo macho o me había tocado el último? Nunca lo supe. Pero ahí estaba nomás la galleguita retacona, roncando a mi lado y desnuda debajo de la pollera. Yo estaba roto, me dolía el cuerpo y sentía calor en el brazo derecho: Me fijo: me habían arrancado la mitad de una manga de la grafa nueva. Y la media manga que quedaba, medio desgarrada, se me había pegado a un tajo fresco, debajo del hombro, hecho seguro con un cacho 'e vidrio o una faça desafilada. La tela de la manga que quedaba, ¡dura de sangre seca, bien pegadita a la herida! ¿Para qué despegarla? ¿Para que me duela más? Además, en ese momento, ¿qué mierda me importaba la sangre, la herida y todas esas cosas? Yo quería seguir durmiendo, pero después de trincármela un rato, ahora con la cabeza fresquita, a la gallega morronga de tetas fofas. Estiré entonces mis manos tembleques hacia sus piernas macetudas, pero... ¡oh!, la petisa ya no estaba. ¿Dónde andaría? Después volví a oír gritos lejanos pero cuando quise acordarme ya me había dormido de vuelta. A la mañana siguiente me despertaron las voces frescas de unos chicos que andarían hondeando cerca. Abrí los ojos y desde el suelo vi pasar sonrientes a unos negritos simpaticones, de ojos grandes, que iban con sus cañitas caseras en dirección del río. ¡Mirá ese flaco mamao tirado en los yuyos!, dijo uno de los changos antes de pasar. Me hicieron reír. Estaba lindo. Eran como las siete y media, ocho de la mañana de ese domingo, un hermoso día. Me levanté a duras penas. Estaba aporreado, magullado, pero ya con la cabeza aireada me fui orientando

por los yuyales, pajonales y los juncales sucios de petróleo, para ver qué carajo pasaba o qué me había pasado, pa buscar una salida, pa entender algo, ¡qué sé yo! Caminé un rato siguiendo la costa hasta que reconocí a unos cincuenta metros, más o menos, el tinglado anaranjado y verde del bailongo de anoche. ¿Ya estarán sirviendo café, pensé un poco en joda, un poco en serio. Y medio distraído por un zorzal que cantaba la melodía más hermosa de la Tierra —¡altro que ruiseñor!— me metí como un idiota en un pantano disimulado por los yuyos altos en la ribera. Menos mal, pude zafarme sudando, y ya volvía a embelesarme con la melodía del zorzal, divino cantor alado, cuando me la tapó una voz machaza, bien ronca, que venía del bailongo de anoche, del tinglado verde y naranja y soleado de aura. ¡Pero mirá quién está!, me dije sin verlo todavía. Y a medida que me acercaba ya oía las palabrotas, el vozarrón de Sorongo, que también canturreaba a ratos para lanzar después sordidas, zafadas amenazas. Ya a escaso metros pude verlo. ¡Allí está nuestro hombre! ¡Mírenmeló! Dueño de la desierta pista de baile y arremetiendo cuchillo en mano contra los árboles. ¡Pajarucho despin-tao, ya te vua a cortar las alas, maula! ¡Vení, si sos macho, balde dao vuelta! Y arremetía como una fiera, aunque a los tumbos y hecho un harapo, contra los pobres saucitos! En una de esas se abalanzó con tal ímpetu que se desbarrancó hasta la orilla. Pero volvió, volvió gritando, hecho una furia, cubierto de barro hasta la manija. ¡Eh, tramposo, traidor, maleta! ¡Así no vale! ¡Aura vas a ver, marica! ¡A ver, a ver, de frente, de frente, a lo macho! —¡Vamos Sorongo!, le grité entonces. ¡Vamos Sorongo que estás machado! ¡Vamos a tomar un cafecito, vamos a pitar unos fasos! ¡Vamos Sorongo! —¿Cafecito, cafecito? ¿Qué?, dijo un poco confundido bajando el cuchillo y tambaleándose siempre. ¡Ah...!, tronó, ¡Vicuña! ¡Sos vos, tape 'e mierda! ¡Traidor! ¡Vení mierda que te vua 'cer cagar, vení maula! Y con el fierro filoso que destellaba al sol, se puso a machetear sin asco y al voleo las hojas y las ramitas de los pobres saucitos. ¿En qué mancha andará metido este pobre Sorongo?, me pregunté sin acercarme más. Y me lo imaginaba metido en una mancha verde translúcida, ¡en una enorme uva moscatel! ¡Allí andaría él, en medio de la pulpa de la uva, queriendo achurar frenético las oscuras semillas del centro que se le escapaban! ¡Y la erraba pero no cejaba! ¡Pobre tucumano!, dije alejándome de allí. ¿En qué macha, en qué mancha te has metido? Y me fui nomás sin saludarlo en dirección contraria al río. Pasaron otros chicos tempraneros con sus cañitas y me miraron sonrientes como si ya supieran todo. “Güen día, señor”, dijeron poniéndose serios. A los ochenta, cien metros, se me cruza un gringo en medio de los yuyales. Me mira foscamente y enseguida dice: “mruk, trock, unk, fonk”, como perdido. ¿Sería mudo, tartamudo, polaco o todo junto? Lo esquivé y seguí de largo. Más allá, en una lomita a un costado, me esperaban un gordo rubicundo, medio pelado y panzón, con una mujer de pañuelo en la cabeza. Me siguieron un rato siempre a un costado, detrás de los yuyos altos, como quien está cercando a un chanco. Yo seguía caminando por ese desierto verde desparejo donde no parecían aflojar las ánimas diurnas ni las nocturnas. Pero yo seguía encantado al mismo tiempo con los ruiditos de las tucuritas y los grillitos entre la maleza, el ¡plop! de algún sapo que retozaba en un charco entre los pajonales, algún pirincho que pasaba volando lentamente, ningún zorzal... Y ¡zas!, otro personaje. Otra alma en pena de carne y hueso girando sobre sí mismo como un trompo, con los brazos extendidos! Vestía un traje viejo y un sombrero igual. —¿La trajo? ¿La trajo?, me preguntó deteniéndose. ¿Qué?, dije yo. —¿La trajo? ¿La trajo?, insistió ansioso. Pero, ¿qué puedo traer yo? —¡Ah! ¡Entonces no es usted! ¡Pero usted es igualito! ¿No la trajo? —¡No señor! ¡Yo no traigo nada! ¡Yo voy, ando de paso! Me hice a un lado y pasé. Y allí



quedó el hombre, dando vueltas y vueltas sobre sí mismo como espantapájaros suelto. Yo ya llevaría una hora y pico caminando. Había dejado atrás unos cuantos ranchos. Oí ladrar un cuzquito.

¿Y aura? Ahora, después de un rato largo por esos andurriales me había metido al azar en un campito verde, en un prado entre tanto pajonal, basural y taperas de cartón y chapas. Después de una peleíta de rutina dominguera por un mate mal cebado y, desde otro vivero, como escupida en la oreja, una vieja guaracha desafinada por una antigua victrola.

Pero ahora, estaba, pisaba un largo campito con pasto transplantado, con pasto civilizado, con césped, ¡bah! Un campito verde parejito, un campito irlandés, *green field*, ¿qué tal? Y me encantaba el ruidito que hacían mis zapatos embarrados en ese césped disciplinado traído de afuera, bien gringo: ¡chips, chips, chips, chips, chips! Unos cuántos metros más... y de pronto se aparece una masa, un fantasma diurno de muchas cabecitas... ¡Una manifestación ingresaba rumorosa por un costado del prado irlandés! Una tracalada de hombres, mujeres, chicos, irrumpía triunfal en el campito por la derecha para luego enderezar por el medio, hacia el fondo, en dirección, supongo, este-oeste. ¡Y giraron disciplinadamente! Yo iba por allá y por un tiempo iba a incorporarme sin querer a esa extraña manifestación. Las hormiguitas humanas seguían dócilmente su senda por el verde campito hacia allá, a lo lejos, donde ondeaba una bandera roja y se divisaba una mesa sobre el pasto con tres hombrecitos, uno de ellos vociferando megáfono en mano.

Remate, rematador, martillo... De pronto, un ítalo-porteño confianzudo, desprendido de la caravana, me toma enérgicamente del brazo: y me dijo secamente: "¿Tenés fasos?" Me quedaba un solo puchito loco, un pobre pucho doblado en el paquete estrujado. ¿Tendrás otro paquete, lungo, no? Yo fumo rubios pero por esta vez pasame esa tagarnina. Y me arrancó el fasito de las manos. "Ya vas a ver pibe, dijo retozón, conmigo vas a llegar lejos, ¿eh?" Y enseguida me palmeó con fuerza pegándome bien la grafa sudada en el lomo.

Al final lo dejé hablando solo. ¡Pum, pum, pum! ¡Toc, toc, toc! Siempre me atrajeron los martillos. ¡Pensar que un año después de ese remate del tano confianzudo me enamoré de Laurita, una chinita hermosa y hasta del martillo de su tata, un astuto martillero de Lanús! Yo, un Juan sin Tierra, no tenía en ese momento la menor idea de su existencia; todavía no podía pensar en ella. Al salir del prado verde sólo tuve la visión premonitoria del tano desesperado, cercado por la inundación en su chalet californiano...

Y siempre manchas, manchas. Manchas planas y tridimensionales. Pelotas. Ya me alejaba de esa gran mancha verde prolija donde me había metido de paso, sin querer, mancha verde con toque rojo de remate. Ahora me iba a meter sin ganas en esa mancha enorme, sofocante, destellante, pegajosa y húmeda, la gran mancha metropolitana. ¡Puaf!

¡Y una pelota, la pelota del pasado, se metía en mi presente! ¡La pelota de romper los vidrios de mi fragil equilibrio presente! Laurita, la hija del rematador de Lanús, o la bizquita, mi casual compañera de anoche... Caminaba entonces pensativo, cuándo no, por yuyales con campanillas azules y tártagos ya muy de vía de ferrocarril. De pronto recordé un domingo gris del invierno pasado y las primeras caricias de Amalia, la empleadita de la inmobiliaria, en una oficinita de apuro, madera y vidrio, delante de un edificio en construcción en Caballito.

Y yo, ahora metido en este amarillo rojizo y abrasador saliendo apenas de ese mar de verdura y piltrafas humanas muertas de calor, arrastrándome por espontáneos basurales, vidrios rotos, latas, palanganas cachadas en medio del tierral picoteado por gallinas sueltas. Y a lo lejos en el asfalto reverberante de la calle inmediata, el espejismo anunciando una invasión de culebras mezcladas con yararás tratando de ganar a nado las copas de los árboles durante la inundación. "En los tiempos de los apóstoles, cuando vivían los bárbaros, se subían a los árboles y se comían los pájaros"...

¡Putá esta Buenos Aires cafishia del quilombo nacional! ¡Putá, con qué derecho, con qué instrumento, decime patrona guacha, vieja puta franchuta con dientes de oro! ¿Hasta cuándo guacha? ¿Qué mierda te creés, marsellesa bigotuda? ¿Que porque me alcés tu montón de Kavanases, Saficos y Alotas me vas a joder? Gringa poltrona 'e mierda, ¿Por qué no te me mandás mudar toda afuera, a tu tierra, con tus porteñitos cursientos? ¡No me hagás gritar, gringa hija e' una gran puta! Y'ai nomás me mandé una patada grande en el aire pa espantar esos espantapájaros de cemento y caí de culo en el suelo. Una yegua suelta galopaba a todo tranco. La corría un cojudo relinchando más que un tren. Y en su atropellada el tungo hirsuto se me lleva por delante y la volteá a la vieja pared solitaria en medio 'el pajonal. ¡Dale que allá te está esperando! ¡Dale que la tenés! El cacho de potrero se alarga hasta la primera avenida. ¡Una gota grande como Güenos Aires! ¡Una gota grandota, elástica, ¡no te rompás!, pa ver si la ahogamos! Arena, tierral, mugre, roña pero, ¡qué buen plop de sapo, qué panzada en el agua! ¡Dale gota no aflojés! ¡Qué sonora, escombrera inundación parduzca con bigotachos verdes en los bordes! Y que siga el balanceo, la marejada, el mundo cabeza abajo, la curva a velocidad, el mareo y unos nudos huesudos sobre la jeta fofa, si es que no se escurre. ¡Jeta con jareta 'e upite 'e pollo mojado! ¡La vomitada guresa, espesa, luego traslúcida hasta hacerse transparente! ¡Y el agua viscosa que arrastra la mesita con hule verde del rematador, el martillero! ¡Y el martillo de platino del padre de Laurita! ¡Y el sol, pesado lagarto y la piel pegajosa del veranote porteño y napoledano! ¡Y mi media manga de camisa grafa bien pegadita con mi vieja sangre de anoche! ¡Y la bizquita de piernas gordas, también de anoche! ¡Los relumbrones grasientos del verano y las uvas tiernitas, medio ácidas! ¡Y una iguana, de las que aquí no hay, llegando a cococho sobre la pelota del pelotazo del pasado! ¡Ah! ¡Ah! ¡Crash! ¡Crash! ¡Los vidrios rotos, los rotos vidrios de mi tenue equilibrio de aura! ¡Y los vidrios color habano de la cabineta de la inmobiliaria de la Amalia en el edificio hormigonado en construcción en Caballito, el año siguiente! ¡Las hormigas frescas en la cresta de la inundación, arrastrando infables sus dóciles hojitas verdes! El volcán del amor entrando en erupción en el frío y gris invierno que siguió, ese domingo inclemente en la cabineta de vidrio y palo de la inmobiliaria en el edificio por verse en Caballito, donde me encontraba con Amalia, la empleadita...

¡Amalia-Rosa, Rosa-Boya, creciendo y creciendo para mí ese invierno en el invernadero-oficinita de la inmobiliaria, un año antes de orientarme por la boyita de la hija del martillero de Lanús! ¡Rosa de invernadero! ¡Amalia tenía bellas espinas de dorado también! Y yo que te añoraba queriendo subirme rosa por tus espinas, tus fuertes espinas, ahora en el recuerdo, queriendo subir por ellas como por escalera de obrerito telefónico. ¡Oh, enorme rosa con la cual viví sobre mis zancos infantiles. Rosa fresca y cálida a la vez, Amalia-Rosa-Boya. Fresca como la lluvia de verano colmando las canaletas del techo de mi casa en Paraná, inundando el patio a borbotones! ¡Rosa-Amalia, canaleta fresca y abundante, espinas de dorado, talle de escalera de telefónico! ¡Rosa de invernadero, más semáfora que boyita tal vez!

# El reloj de papel

Norma Gentili

La vendedora mezcla sus dedos con la suavidad del zorro. La zorra. Acaricia las pieles y por entre las perchas aparecen las promesas. Una inglesa en la elegancia y el correaje por las botas de cuero desarma su vaca desdibujando la vulgaridad de su mueca, el actor con los visones en el cuello le asegura juventud. Cuesta marcos una prenda de paz y una promesa. La nutria se relame en el satén de la piel vieja. Otro hombrecito. Ajada, apoltronada.

Cuando el abrigo cubra el cuerpo del maniquí emanarán gotitas, una mujer está llena de gotitas, almibarada, sangrienta, brillante entre los dientes. Mi pan de leche con un copete de crema pastelera te mordisqueo golosamente los poros brioches entre mis dientes y te burbujearas como una mousse para no escapar nunca, pedacitos de vos escupiría sobre la alfombra para caminar por las noches y el bastón punta a punta cuando te burlaras, hombrecito, con las manecitas como el reloj pasar una y otra vez por entre las bisagras y espolearte despacio, lentamente y tus gemidos de gata se ahoguen, un terrón de azúcar, granulosa gimoteando la piedad que no voy a tenerte.

Y el de cabra doble pelo, enrulado como vos ahora que el actor te acaricia la nuca y sé que me mirás debajo del maquillaje para que esté en el límite justo del ridículo.

Morgan es alto, flaco, huesudo. Nunca un lobo de mar, nada de rosas rojas, nada de Grecia, aunque sobrios tiempos de pancartas. Morgan es medido, exactamente con su misma vara, discreto, casi jesuítico, misógino; pero claro, ideológicamente impertinente, el hombre, come mal. Su dentadura denuncia la precariedad de sus amores. Morgan adora las pieles, adora los relojes, y detiene su peso torvamente, casi latino, entre el rumor de algunas poco pero buenas, breves y escolásticas mujeres.

Helena es casi rubia, casi hermosa, casi champagne, pendular y coqueta, tiene los ojos como la miel muy clara, y es cruel, Helena, es casi joven, pero cruel. Casi lúcida, pero mala, completamente mala.

Helena es cruel.

Las alas de la polaca. Su blancura. Los pechos lechosos de la polaca. La insistencia casi todo el tiempo fatigosamente como los perros dispuesta, desganada entre los clac de la puerta cada vez que sale para el

rincón húmedo en el que juega con los engranajes de los relojes, su alquimia privada. Con ese filtro en los ojos de Goethe será un David en la risa de cada mujer. Su quimera tiene las marcas de la humedad frotándose los burbujones contra las rodillas desplanchadas de los pantalones en el polvillo de la pared, como cráteres.

Un chancro, siempre quiso ver el chancro en la entepierna de la polaca, para recuperar su tiempo, para recobrarlo, restaurarlo, transformar a la polaca en una vieja criada a la que todos hubieran amado, sus breves gestos atesorando fotográficamente las palabras de Madame Verdurin, y en el pocillo manchado de café deslumbrar en filigrana los salones de los Guermantes, y los amores de las criadas edificados sobre la gracia de sus señoras, el mundano gesto de la cultura que sólo besa como la mantis a unos pocos cuántos escritores.

Desde la marquesina, la boa mima los pétalos del pie. Carmen humilla a Glenn Ford en sus amores para la escena que deja adivinar el abrigo cayendo sobre el maniquí, putas, todas putas, primero niñas, las vírgenes, polaca, las vestales, en la pila ardiente como mariposas pincharlas despacio para que no envejezcan polaca, para que no las alcance el chancro pobrecitas. Como cuando llegaste polaquita, tu blancura me asqueaba y tu mirada de perro abandonado, blanca, con la resina de tus pecas en la espalda dejándose dibujar en la blancura pero mis manos no tiemblan. El reloj está listo y los actores, su cara maquillada, sus manos aspas a los costados bronce de la cara.

Juguemos el juego polaca, la ceremonia de las criadas que no vas a igualar, la noche conoce todas las rejas, cuadraditos pequeños, rombos negros, muros de penumbras exhibiendo las pieles detrás de sus custodios, un peletero viejo y un vidrio que se astilla solamente un vidrio, solamente las pieles que te vistan para el actor mientras me digas debiera retirarse, mis manos aún no tiemblan y el maniquí está solo con la polaca, para que la fiesta se prepare todos los péndulos se ajusten y a la señal la red cayendo sobre los hombros un poco de piedad que no voy a tenerte, no te preocupes alemana, el actor siempre va a quererte como un gran pez y el chef que seas mi langosta.

Cuando la fiesta termina, los invitados demoran la partida, la alemana, dijeron, va a quedarse, que la esperen un rato, una taza de chocolate y un anillo de oro con una piedra negra, para mirarte con el ojo que no puede engañarse, y la cinta de terciopelo sujeta al Camafeo alrededor de tu cuello y las manos firmes junto al reloj donde las doncellas se miran mientras la polaca retira los brazos maniquí de entre las pieles y el borde de seda de tus pies imagina la gracia de las doncellas del reloj para que la piel las cubra a las tres y todos los pliegues de la seda dejen de reírse en tu cara y en la muñeca mientras la polaca se lleva los piecitos, las uñas redondeadas de lacre, un trato es un trato, los zapatos de raso también puede llevarse.

La polaca tiene una de esas mentes simples que suponen que cada uno puede vivir tan sólo su propia vida, y una sola vez, la polaca desnuda los relojes.

Las damas en la corte. Tan rubia como está bien serlo a una alemana, toma una de sus rodillas entre las manos, la seda dorada de la media hace fru fru entre los dedos, la rodilla sedosa en los ojos de Morgan, la risa cocotte de la alemana, el discurso le dice, en su cara plegada la baba. Las manos del relojero preparan la muñeca. Parte por parte. El



monje alado mueve todo el largo de sus dedos alrededor de la peluca dorada. Un frankenstein.

Un músculo, es solamente un músculo entre las pieles y las sedas su culito caminando como una mousse de chocolate ni un bocado para hundirle el cuchillo calentito. Después de la guerra la bufanda a cuadros o el pañuelo de seda cubren las marcas de la herida. En la semi-penumbra de los gobelinos la bandeja de plata prepara una nueva cirugía.

La cabeza también llena de músculos pequeños, rubicunda rubiona no tan blanca en la espuma la vedette asesinada busca la crónica policial. Una enfermera, un casquete nevado y la mano pequeña acariciando el borde del plato porcelana, un sorbo en la tasa de té, la marca de la boca pintada en la servilleta de hilo, una acuarela con las iniciales de su nombre y el resto de los hombres que la aman.

Usted Morgan debiera retirarse, de la relojería, y el cuerpo se acomoda lentamente en la pana amarillenta del sillón mientras la punta del pie hace círculos pequeños sobre la alfombra vieja, en las rosas metálicas su mirada y la dentadura manchada de nicotina del músico que acaba de llegar. El actor se retira de la escena.

Voy a convertirte en una reina polaca, te gustaría dejar de suspirar. Se burla de mí, otra vez se burla de mí. El señor. Y concretar tu sueño. El juego que jugamos cuando prepara mis vestidos. Y pieles nuevas, esta vez vamos a jugar el juego con algunas variaciones. Me comprendes. Para siempre. Por ser una muñeca. Y del miedo. Que no voy a jugar el juego. Para ir a dónde. Reluciente macaco. Consumida. Desagradecida. Sabiendo. Y no creerte. Polaca fea.

Las pieles saben las campanadas tranquilas de las torres. Por la callecita de los empeños dos meninas rosadas reverencian el péndulo de oro. Luis XV marca el tiempo de sus amantes en el círculo dorado de su vientre bultoso. La casa de antigüedades guarda los restos del canapé, jarras de peltre, abanicos de plumas y en el centro rococó pequeñas amapolas de menguados colores, el marco dorado de un espejo guarda un segundo reloj, redondas las patitas batracias si pudiera tomarlo. Las doncellas del reloj se sonríen, se complacen en sus caras gemelas sus vestidos en los pliegues blancos que dejan asomar la punta de los piecitos, dos doncellas descalzas giocondas sobre los números romanos, son felices sus risas de muñecas, sólo se miran. De noche están solitas. El anticuario no sabe de las pieles. Abrigarlas para que no se cuarteen sus caritas y un camafeo pendiente de la cinta negra de terciopelo que anuda sus cuellos para siempre.

Vamos polaca, las monedas. La película polaca y la piernita, la marca polaca, polaquita.

Tengo: una mujer frívola. Una polaca servidora. La promesa incumplida pero nunca pronunciada de la alemana, una risa en la boca y los ojos antifaz. Que se rían los ojos de la alemana, que no envejezca su piel de las caricias.

El maniquí de paño amarillo sin cabeza sin brazos sin piecitos donde se probaban los trajes de mi madre. Una vieja película. Una peluca suave, un reloj antiguo en un anticuario con dos vírgenes sonriéndose. Una polaca prisionera. Un pacto que la protege de los húmedos corredores del asilo. Un ojo que no engañan piedras falsas. Mis manos que aún no tiemblan, una botella de ginebra y un anillo de oro con una piedra

negra, una gioconda pequeña, una leyenda egipcia y una ofensa torciéndome la cara.

Un maniquí como una reina descabezada, un torso redondeado y las hombreras, después el traje sastre y el sombrero ladeado en la plumita, y la risa de la alemana con esos saltimbanquis, entre bambalinas putos todos putos tocándose el culito entre escena y escena.

Su reloj de pulsera su muñeca, los postizos sostenidos por peinetas de carey en bananitas y el abrigo de pieles.

Como lentejuelas escamarte, ir, enhebrarte.

Los párpados grises del escritor en el cuero de la campera. El ama de llaves debiera llamarse Perkins en el suave pelo del labio superior que me ofende sólo trapos, ni una puntilla Bovary en el borde de los zapatos negros si al menos el fino tacón de una botita realzara sus tobillos.

Desangrarte el poco jugo vieja avara. Tengo otros planes para tí que digo para vos.

La mano dibuja lentamente a trasluz los planos de la muñeca, una robot alemana, todo lo rubia que hoy se puede ser.

Iridiscente el filamento toma el cuerpo y el aro del borde de la virgen se anima y ningún niño hasta que la hoja de papel prende su mano que la estruja y la estruja y la risa de la marquesa se tuerce pliega pergamino hasta ser carbonilla entre las uñas y el bollo se arranca del rodillo cayendo junto a todos los papeles las frases inconclusas del mono y las manecillas se clavan en los ojos pipipí la remington sigue sonando la vejez de sus teclas, los papelitos debajo del rancio parafinado, irreconocible un reloj de papel sus mismas viejas letras y el sonido del teclado agonizante para que el estetoscopio estrelle su impotencia contra el vidrio y salpique en el piso sus gomitas tacatán tacatán yegua maldita.

El juego y el pelo amarillo de la polaca, ese desmedido blanco de sus tetas y el juego de la egipcia en la diadema. Tengo que construir la maquinaria, y en el final los ojos, como dos rubies. Una maquinaria suiza. Un laboratorio de sedas. Repasemos: tengo un maniquí de lienzo amarillento de un metro setenta aproximadamente, un busto un poco más, dos redondeces y una suave cadera sin piernas subido a un taburete sin asiento su pata trípode garfio bien parado. Un reloj francés con damiselas de porcelana, un cuadrante dorado en el reloj que nunca se detiene. Ningún niño roto, ni un pedazo de niño ni una púber. Una alemana austríaca como una reina preocupada por unos actorcitos, una polaca asquerosa de blancueza y una ofensa.

Todas las formas de la piel, desesperante lagarto. Erase un cocodrilo a cuadritos. Pero tal vez conviniera una tortuga, unos cuadrados grandes y marinos yendo despacio, inexorablemente. Pero despacio, seguro, lentamente, como prisiones los cuadrantes. Y la máquina un dispositivo, una trampa, lo más dorada posible, algo barroco pero austero, exactitud, precisión.

Vestir al maniquí con las ropas de la cantante desaparecida en el folletín, en el bodevillo, o en el arroyo, un asunto turbio, una modistilla no, las mujeres no son comunes, una cantante, tetona felliniana o aristócrata bermagniana, casi otra alemana. Y la polaca, qué hacer con la polaca. Una servidora espiona a lo hichcock que se vuelve estrábica por momentos y se extravía al final con una vocecita. La polaca no tiene nombre porque las polacas no tienen nombre, son polacas. Y pecosas. Por todos lados. Nada de prostíbulos. Una historia limpia, sensata, nada de andar de un castillo al otro, dudosamente. Precisión.

Era una soleada mañana de otoño. No debo mentirles: era la primera

mañana de sol de un invierno muy frío en el que la lluvia no cesaba de entristecerme. Una fiesta de luz entre los pájaros que piaban buscando en los jardines sus granos de alimento. Los pichones intentaban sus primeros vuelos. Un gato agazapado detrás de una mata de malvones vigilaba estrechamente sus breves aletazos mientras el almuerzo se demoraba y los invitados iban llegando, algunos, canturreaban esos estribillos. La alemana iba guardando en la cocina los cubiertos que completaban su ajuar. Si los platos no hubieran sido azules mi desazón se hubiera amortiguado.

Cuando el actorcito llegó pudimos sentarnos alrededor de la mesa en los lugares que ya nos habían sido asignados. Si no se hubiera sentado junto a ella. Entre brindis el almuerzo transcurrió para ellos alegremente. El vino blanco para el salmón ahumado, y el licor de los postres me fueron aletargando. Después el juego para la sobremesa. Una poetiza alborotada leía unas estrofas. Las mujeres, todas, se reían.

Yo iba siguiendo la hilera blanca de sus dientes, los huesos comenzaron a dolerme. Libarla.

Los tubos de cristal formaban circuitos de colores como aros de humo en el espacio. En la probeta mayor esencias de colores empezaron a seguir el diseño multifacético inundando de un vaho rosado la esfera que guardaba el escorpión.

Fue entonces que supe que debía montar la maquinaria.

Una gran caja, un cuarto propio, para que el escorpión pudiera caminar.

Resumiendo: Un reloj de pared que no se detiene, una máquina de escribir que odia a los niños, y a las alemanas, claro, y a las estudiantes de letras que me persiguen, que me asedian, que me queman la garganta como el aguardiente cuando el teléfono no deja de sonar.

La muñeca de la alemana condenándose con su reloj. La alemana como una muñeca con su boquita toda junta que se insinúa junto a los ojos y el tiempo que la marca. Para después peinarla y en el ocre dorado de su pelo anudar la cinta musgosa del camafeo. La seda de sus medias vistiendo el maniquí y las burbujas del tubo de ensayo en el que el químico destila su elixir.

El ponche en la ponchera. En el enorme porrón bebo agua muy clara, pero es sólo el sueño de una lavandera promiscua que conocí en el borde de la noche mientras la polaca, malhumorada, preparaba las pieles.

En el clave bien temperado la manecilla grande comienza a girar, el reloj con las doncellas de porcelana espera, las doncellas esperan, sonríen, la manecilla gira mi corazón acompasadamente.

La piel de la alemana no debe marchitarse si meto el cucharón en la ponchera y su boca frambuesa se derrama de risa mientras el actorcito está de gira y un viento fuerte de primavera afuera apaga sus sollozos entrecortados y la polaca por fin sí va a ayudarme por otra muñeca de porcelana en el negro aterciopelado del camafeo y las pieles del maniquí cubren los hombros tan suaves de la alemana cuando la probeta estalla sus burbujas rumbo a su corazón para que las manecillas brillantes como sus ojos se detengan allí.

# Condicionales imperfectos

Rodolfo Fogwill

Si Alemania hubiese ganado la guerra este relato comenzaría con la oración "wenn Deutschland dem Krieg gewinnen hätte..." y sería aún más contradictorio, pues si esa nación hubiera vencido, la estructura de la frase condicional llevaría a decir, en alemán que si Alemania hubiese perdido la guerra las siguientes palabras afirmarían en español que si Alemania hubiera ganado el relato sería más contradictorio. Pero si algo sucedió en la historia de la humanidad durante los treinta y ocho años que transcurrieron desde la Derrota, —o desde la Victoria, según las perspectivas—, eso escapa a la percepción de la protagonista de este relato. Ella se disponía a leer, había prendido un cigarrillo, dio una primera pitada larga, arrancó la brasa con el filo del borde del cenicero de cristal de su mesa de noche y el cigarrillo se apagó. Cierta vez había dejado de fumar. Evitando comprar cigarrillos y rechazando los frecuentes convites de sus compañeros de oficina estuvo un tiempo sin fumar. Al mes ya no sintió más ganas de fumar; en cambio se sentía mejor, ya no tosía y una noche, sin saber que había dejado de fumar, alguien la sorprendió diciendo que le notaba la piel más fresca y los ojos más brillantes, o más descansados. Después su amiga perdió un bebé, los ladrones vaciaron la caja fuerte de la contaduría de su patrón y en el living volvieron a aparecer las manchas de humedad del año anterior. Ella interpretó esa conjunción de hechos dispersos como una señal de mala suerte y, —parecerá una estupidez— atribuyó la mala suerte a la ausencia de su marca de cigarrillos. Por eso volvió a comprar un paquete y estuvo llevándolo en la cartera durante dos semanas, hasta que en un almuerzo arrancó la tirilla de celofán, abrió el papel metálico y sacó un cigarrillo y se lo hizo prender por el mozo que acababa de servirles el postre. Desde entonces han pasado tres años, —treinta y ocho meses—, y ella sigue comprando y fumando la misma marca. Si ella hubiese dejado definitivamente de fumar ya no sería la protagonista de este relato: sería la protagonista de otro relato, no pensaría que fumar es algo necesario o natural, ni estaría en su cama tratando de leer y sosteniendo un cigarrillo apagado entre los dedos de su mano izquierda. Pero ella ha vuelto al hábito de fumar mecánicamente, inconscientemente, tal como vuelve las páginas de la revista buscando el relato que le han recomendado. Encuentra el título: dos palabras, dos manchas negras sobre el papel. Mira las letras y empieza a leer el primer párrafo hasta encontrar una serie de palabras que por la multiplicidad de consonantes y por la proximidad de una frase referida a Alemania le parecen escritas en alemán. Siente deseos de fumar, piensa

que el alemán es un pueblo metódico y calculando que en su lugar una mujer alemana no habría vuelto a fumar, estira el brazo, toca su encendedor, lo prende y acerca la llamita a la punta apagada del cigarrillo. Basta una breve succión para que la zona negra de ceniza se vuelva una trama de puntos colorados chisporroteantes que avanzan unos milímetros quemando, como comiéndose el papel. El sabor del humo le recuerda las imágenes de una publicidad que repetía la frase "por el placer de fumar". Puede reproducir en la memoria nítidamente la cara de la protagonista de una de las películas de esa propaganda, pero no puede recordar el nombre de la marca, una palabra inglesa, letras azules, fondo blanco. Tampoco puede recordar el nombre del relato ni el primer párrafo que ya ha leído, y vuelve a leer: "Si Alemania hubiese ganado la guerra..." y piensa en el placer de la lectura. Habría que preguntarse si existe el placer de la lectura: leer no es fumar. Quien fuma siente urgencia por pitar y se satisface desde la primera bocanada de humo. La frase del relato no satisface, no hay placer y el encuentro con esas palabras en alemán parece interrumpir algo. ¿Qué es? Habría que saberlo. Lee más adelante la frase referida a la protagonista de ese relato y vuelve al primer párrafo, buscando algún indicio sobre esa mujer; no lo encuentra: le habían advertido cuando le prestaron la revista: "es un cuento muy raro, se parece a Cortázar, pero no lleva a ninguna parte..." Después, la misma persona le recomendó: "¡Leelo... Es muy bueno!" Ahora obedece y vuelve a leer la frase en alemán y en el renglón donde comienza la palabra treinta se detiene y piensa que el párrafo puede pertenecer más a un artículo sobre política, o economía, que a un relato literario. Mira la página buscando guiones que indiquen la presencia de diálogos. A veces con la lectura de los diálogos se pueden obviar párrafos de aburridas reflexiones para concentrarse en el seguimiento de la acción verdadera, que es lo que los personajes van diciendo a lo largo de las páginas. Pero no encuentra guiones: sólo un espacio en blanco que anuncia el final. Decide leer. Mirando el último párrafo se puede averiguar el desenlace y a partir de él decidir si vale la pena volver atrás y seguir la trama prestando más atención a lo que verdaderamente importa en la historia. Elige una línea cerca del final y lee en ella al azar la palabra música. Mientras, una música parece venir desde la calle. Sonidos de una banda militar, ruidos de pasos o de tambores que simulan el ritmo de una marcha. ¿Soldados por aquí? ¿O algún vecino subió el volumen de su televisor? Es medianoche: a veces, las familias, a medianoche, aumentan el volumen de sus televisores para seguir despiertas mirando esas películas que empiezan demasiado tarde. Ella teme que vuelva a suceder y que cuando dejen de oírse los últimos ruidos de la calle algún televisor a todo volumen no la deje dormir. Por eso da la última pitada al cigarrillo, lo apaga, apaga la luz y cuando se estira en la cama procurando dormir antes de que los ruidos de los televisores se vuelvan insoportables, ella piensa que si la historia acaba así no vale la pena. ¿Para qué? Piensa así: "¿para qué?", y deja la revista sobre la cama, da la última pitada a su cigarrillo, lo aplasta contra el cenicero de cristal y oprime el botón del velador. La oscuridad es como una espesa sustancia negra salida de la lámpara que invade el dormitorio y flota en el aire mientras ella se estira en la cama y hunde la cabeza bajo su almohada buscando desaparecer, porque para dormirse siempre necesitó evocar la sensación de estar hundiéndose y desaparecer.

# La novia del gendarme\*

Oswaldo Lamborghini

para Diana Bilmezis

Oyeme, mi oime. Este es un mundo de apariciones y gorjeos. El sueño se elimina con calma. El arte siembra en grano (pero, ahora no se trata—). Lo cual: es una infamia, el patrón a seguir. La señora tenía frío en primavera. Con semejante método de trinar, en Viet-Nam y por parejas. Ya el fraude. Di *la'ar* o algo (algo se rajará en pedazos), algo: la revuelta sin pago. Que las masas saben quienes son los verdaderos revolucionarios, 1<sup>o</sup>. Que las masas saben quienes son los verdaderos revolucionarios. La política de este hueco donde nada arde. Tampoco los griegos (de tarde en tarde). Hay un animal caído, no un palacio. Es de fauces frágiles y saliva amurada. Guerrear guía, guerrear mater, guerrear oreja y falange. El infinito donde empieza algo, algo: la tardanza. Chupado. ¡Retempla! La señora nació de un zapallo, la cigüeña la trajo. Es el televisor, es el televisor, es: (el frente resquebrajado de las clases): la muerte patina y no se instala, no encaja. La lógica que engalana (arrastre la voz). Los aires de darse aire, respirar tal vez. Educativamente hablando. Educativamente con los instrumentos precisos para el corte, y en el aspecto monocorde y ambicioso. Hasta el hongoide final. Arriba, más arriba, hay una proporción. Cuidado con los que fingen dormir. Bello y triste. Las muchachas calientan los sentidos, todos los sentidos, y se ríen del doble coolie (¿flor?) Oh: mala fe. El pétalo que cae (rumbo a Siberia). Mañana: el pétalo que cae (en la propia mano, en el error). Y cuán cuán es este error. Tejerán los libros con arañas que respiran incluso bajo el agua (¿por qué no?, dueño de una inmobiliaria). ¿Por qué no? Y el planeta, nada más, el clavel del aire. Un simple clavel contra toda clave: oh. Mala fe. Europa repugnante. Los grandes lagos se yerguen cubiertos por una película de grasa fría y los animales andan estupefactos. Los fuera de la ley, en el ocaso, encienden fuegos y parpadean con un estilo, con un estilo, de pantomima ideológica (filosófica, lógica y política). Pero ahora no se trata (de la revolución china). Hay que imitar las palabras (y basta) con labio leporino y sin bigotes. Un júbilo más que achicharrado, unos húngaros testaferreros de la nieve. (Le pide el aroma de la camisa: *tetillas*.) El sapo desafina: "Es el último cheque y no habrá otro, no habrá más." Entonces hay una distensión, pero muy mal persuadida. La vida: la vida no es divertida sin Hitler. —A causa de la inversión llevada a cabo (por Nietzsche) no le queda a la metafísica otro recurso que entregarse a sus abusos—. Llevan coros de

\* Fragmento de *Las hijas de Hegel*, novela inédita, 1982.



niños a la televisión, los van formando. Las palabras del canto se volatilizan en el color y la luz. Después el lavarropas, el automóvil y el anuncio "Ejército Argentino" se desplazan hasta rozar el punto más sensible —las tasas de interés—, y entonces un telón monocromo (blanco o negro) ciega el ojo de la cámara. En suspenso, el precio del pan. En suspenso, la cotización de la miel de las abejas del Líbano, que ya no liban. "¿Arroz con leche? ¿queremos volver a Treblinka!" A los palestinos les falta algo, ¿es el Doktor Mengele lo que a los palestinos les falta? Es terrible la pena de (este) amor. Es terrible el fracaso en un arte amado, por ejemplo éste. Pero nada comparable a la expulsión del partido. La puerta se cierra, caminar, llegar hasta la esquina. Y hasta la esquina se llega, hasta esta esquina. Punto: prohibido, el semáforo en rojo, al rojo vivo, un fuego que extraería lunares de la nada. Cada lunar sería un nuevo principio (solar). En esta esquina se muerde el filtro del cigarrillo. Una butaca en un cine: la guerra. Alemania entera se moviliza. Es formidable. Argentina (¡Argentina, Argentina!) especula con la caída del imperio británico. Polonia aplastada, es la vida. Silencio. Silencio en la oscuridad, oscuridad en el silencio, una mano indiferente a la diferen escala un (ala) bragueta. Las orugas de los tanques y la cremallera del pantalón luchan con similares obstáculos, imprevisibles montículos, zanjas. Pero igual: igual. Aquí el pen erecto, allá la svástica cabalgando sobre el Arco de Triunfo (de alquitrán). El mismo chillido de maricas recorre *todo* el planeta. Estamos transplantando órganos. Las Malvinas en el corazón de Buenos Aires. En el kilómetro Cero. La deuda externa en un bosque petrificado. La vaselina en el costillar dorado, doradillo del heroico Mary-conh: que el aliento sobre la nuca (rubia), que la penetración sea con dolor. Y *la'ar* dijeron al unísono: la revuelta sin pago, salvo los mapas (del estado mayor: en el cielo raso). La conveniencia o no de haber pertenecido a la "vieja guardia". La conveniencia o no de superar: la exhausta (condición) de simple coronel hasta obtener los prismáticos de general. Y las historias, hartas, de los hombres sabios: irritada, irritable lectura de las bellas letras. Hasta en los plenarios de delegados se leen poesías Emas. *Le agradezco, mi amigo*: Perón se carteaba con los artistas. *Le agradezco, mi amigo*, el envío de su última obra, certeramente meritoria: imagínese, yo aquí, rodeado de geygos bozales... tropiezan en todas las letras, o bien parece que quisieran quedarse a vivir en algunas de ellas. Su libro me devolvió el deleite de la lengua castellana. Vea como fue: Fue como ver. El otro lado del mar. — Los enemigos pactan, óyeme mi oime, pactan incluso la rotura del pacto, óyeme mi oime. Mirá pelotudo. Mirá canaya. Basta, cuidado. El destino olfatea. *Pero*: El movimiento obrero revolucionario renace siempre de una madre virgen. Un feto y un microcéfalo tiran de las riendas. Qué buena es la vida de la mala leche: ¿Muere acaso por la boca lo que nace por la oreja? Por supuesto: habría que tener una visión de conducto. Epoca, epocá, de sedantes, de barbitúricos a veces, como se lee en los diarios cuando el muerto es famoso, o turbo-sexy. El mate con canela significa amor. El coraje de no leer estimula la matriz metafórica. Pero el espacio es demasiado sutil. La excitación se remite y transmite de un volumen a otro, de la mujer al homosexual-pocilga. — Yo quisiera ser obrera textil, pero para llegar (primero) a delegada de sección, mujer, luego de fábrica, y luego, más luego, ¡en un momento dado!, a secretaria mujer del sindicato, el futuro, y si lo logro (eso) será —eso— el des-tajo. — Lo que sufrieron los comunistas a lo largo de la historia verídica (saliva frágil) sólo tiene un equivalente: esta hedionda tarde. El hallazgo pasa rápido su cumpleaños. La penuria de la vela. Pero que haya algo no supone —en Grecia al fin— cortedad de medios, inmadurez dialéctica; al contrario. Vamos, el contrario se escarcha y ya no estamos ("no estaban: para esas nueces"). Quienquiera que ame, co-

tillea. Porque si antes no lo sabíamos, ahora (para estas nueces) estamos: hartos de saberlo, y enfermos: con taras de perdurar, el puente que suicida. El pez nada, pez es una sílaba, una sílaba nada: se sigue el principio de la intensidad final. El remo de oro y la nuez de cáscara. La embarcación de los transplantados, órgano por órgano (contra la tentación de multiplicar). Con un solo océano basta. Y basta: con una sola cáscara. A la especie humana no le gusta la guerra, la hace para aguar, *aguar* la fiesta de los pájaros (terrorismo, ecologizar). El marxismo es rico en contradicciones, pero resulta que el peronismo (argentino) se las sabe todas. Aunque se llevará (su sorete a la tumba). — Únicamente: "Únicamente lo genial es soportable, y el hombre medio debe ser exprimido para que lo haga surgir o lo admita". — Sin paradojas ya. En el surf, en la cresta del *Yo*. Puteando. Adiestrado. Un cuadro, (¡y qué cuadro!). Qué cuadro, compañero. Achanchado por los crímenes menos (moderados) más (modernos). Menos, más —empezamos: el 16 de setiembre, el goril, el golpe. Y nos estamos acercando, inexorables (indexados, alguien diría casi) a la Gran Boda, al pastel de hojaldre: al Octubre Diecisiete, el día: cuando los dioses rieron en lo alto, o por lo menos— cuando menos batieron palmas. Millones de aplausos. En dos cuadernos se acerca el diecisiete, a sí mismo se toca en una novela doble (se aplaude). En esta libreta marca: *Guerrero*, bajo el título "La novia del Gendarme", y en el cuaderno *América*, llamada "Las Hijas de Hegel" (llamado). Llamado de pequeños detalles materiales, clamores en un clamor solo, del que se envanecen los autores. Tomar bien por el kull es la receta, en línea recta. Ya apareció, ya tuvo que decirlo: decir el teórico, el poeta felón. Es terrible: un grito de mujer anuncia por los corredores que la reina ha muerto. La pérdida de la Razón no conducía a la locura sino a las racionalidades, a las nacionalidades: el orden de los Estados no tolera ya el desorden de los corazones. Generalmente, el libro que se está leyendo: un delirio, un humor seco y entrañable, bastaría: menos que un papiro-tazo bastaría para reducirlo a polvo y a ceniza (a ese dios que manda). La identificación asfixia, crucifica. ¿Cómo, Moh, molestar a una pareja de enamorados? ¿Tocar el pezón de ella o tocárselo a él? Tus preguntas, Moh, tienen una sola respuesta, Moh. ¿Cansado, eh? Las pausas del componer, "mi querido muchacho" Cansado de comportarte como tal de madre tal. Fuiste a lo esencial: ahora ya es tarde. Tenemos que pensar en el sello de correos, no en el matasellos, no, en el encabezamiento "mi querido muchacho", y en la put-ta firma. (¡Ese cigarrillo encendido con manos —pulso—temblorosos!) Pero, "ya que estábamos". El pene y la vagina, justo adrede. Una corista pancha: la *kora* semiótica. Lo más pancha. Empero y sin embargo, a fuer de la gracia impaga de una revuelta (más, de un desorden) *el cuerpo penetrable debe ser un cuerpo continuo*. Un trozo de verdad, calienta. El amateur *porque*, y malvencidos en las Malvinas (ingleses y argentinos) se retiran (para morir, calientes) de las islas— de la neblina entrecortada en una garganta con demasiadas teclas, pero que solo en una corre el margen. Así se vence al capítulo de los vencidos, el único que sólo (solo) merece derrota. Que caiga el bien sobre la paja brava, oh, claro, dueño de una inmobiliaria *¿por qué no?* Que se derrame el bien como quien dice "chúpame". La *que* larga: aproximación, que no es ruido, ni siquiera en el femenino perentoria. Ni siquiera, la idea: la idea es bárbara. Escribir pan y manteca. Allá va la novia del gendarme, lo espera a él, lo recalca, para colmarlo con un chiquito (himen) no más grande. Grande, no más que un clítoris desdoblado, que un pulgar enfermo de razón (habíala, y perdido). Entrar a lo grande. Entrar. Este corazón de cepo, aguanta: incluso, incluso civilizaciones, dos sartas, una barbarie. Templo al Templo. Para procrear de menos, y todavía alegrándose, a lo glande. Es muy pequeño (el participio del verbo). La Novia del Gendarme: la novia (del gendar-

me) y guerra de las minas bajo la tierra estuprada. Qué estupor ni qué nada. La Novia del Gendarme: "él me quiere en la frontera, yo lo prefiero como la imagin, imaginación del charco —mal habido— más que como el charco de agua, más que como: la letrina de ensartarla". ¿Más que que que? Supongámoslo (por un momento) ensangrentado: aspira el páramo, el marasmo, por las tres caretas del pan: *Otra* que el pánico soy yo, entonces la boda así será. Blanda y semejante, cual (igual) la llave de lana que cerraba, con punto cruz, la proa de la navegación. El asalto a la política nos impulsa hacia un turbio y poseído (poseso) más claro, como si lo hubiéramos soñado, o soñado que la gota pasa por la voz: el esdrújulo padre y la madre grave, el hijo. Es un saco de huesos, flaco como un milonco: comilón, y encima aficionado: para colmo. ¿Mundo es éste? gorjeos oa, ¿o apariciones *la, laá, la'ar* o algo? Oh: nada fe. La cotización del cólar hoy. Hoy es más sensible que las tasas de interés. Templo al Templo, edificado con plátanos (todo: para resbalar) con todo, y no encaja: es una puta genuflexa flexionando el escroto. En en, este, en otro sistema, cada palabra a donde menos llega. Acuaría invencible Aatra Paala. Así de fala. Aquí ¿y? ya. Aunque sólo traigan, los que nos invaden, un bidón. Siempre de fiesta el gurú, siempre, y en una comunidad sola, Templo: siempre en una comunidad sola tienen que habitar las tres partes, o lados: la Una extranjera y las dos vernáculos. Así en tu "La Hizo" tibetan, tibetan tibetano, copulan. Hasta los guijarros. Hasta ya prosiguió: el final hasta el final: ora de pie, la Oreja, la leche pudre (con guantes de vaca), y en el cuenco póstumo del alarde —anal allí— está la rata, ya se sabe. Gris nevada, con Goering, con restos de pelambre. Goga Incháuspide, una aliada, ya a *Goga Incháuspide, ya, dedicado* (dedicado el poder, escándalo de la lucha, y ella misma. La lucha, escándalo del poder). Pero claro: si aquí hay lo algo, lo dicho, todo (el tético) error: como si nos maniatáramos sólo los pies y luego, luego luego, a la postre, mostráramos las manos. El hueco. Las palmas victoriosas luego. El haz (desfiladeros) las arrugas infinito, prologadas. Chupadas por un retemplo. Perón surgía antes y a las mil maravillas — no con este méé-todo, ajeno al agua cristalina que todo lo embarra. Para empezar. Un ineludible soto de violencia para pikinear en el Soto mayor. Ramón Eihlío, Ramón... que todavía... estés ahí, y cangrejeando salvas, basta, de neón: un brillo de fraude y neón *Hotel... tel... tel... Hotel... Ho...* El fastidio, la biblioteca del suboficial: *¡para alejar el fastidio de la vida de hotel!* Da lo mismo, parece: vedas para condimentar y homilías para condimentar. Es, se trata, de la pesada, una gran fiesta heterosexual: hasta las mujeres afilan sus cadenas y van. Vienen. A mear caruchas revolucionarias en una tinaja de alquitrán. A mirar sin ver, en la tercera o cuarta deposición anal, que la alegría de la vida... no, el valor que representa, y marcada. Marcada fruta seca: todo así. Todo así, me vine a vivir a casa de mi madre y de mi hermana (y de mi cuñado y sobrinos, además y por lo tanto), me vine aquí, que es Mar del Plata, en agosto, después de medio año catalán. Yo tengo cuarenta y dos: abril doce, mil novecientos cuarenta. Escriba algo tal vez. Inicié algo por ahora. Ya está iniciado en dos cuadernos: "Las hijas de Hegel" y "Por un capítulo primero" Lo gil del caso es mi poca preparación (en mi caso). Aunque hay maneras, de todos modos: de todos modos ("maneras") de desencadenar la tragedia. Estilo a discreción, realizaciones ya de hombre de barba, códigos sin cogito y, en fin, gramos sin ala y hasta una ligera pechuga de audacia, creo, ah, que todavía no me faltan: la tragedia es útil y no fácil. Según releo, me interrumpí para exponer lo gil del caso. La casa de Mar del Plata está a una cuadra (del mar).

Bueno bueno. La locura —hábrase visto— como destino *dividual*,

más que in-dividual. Operación pueril y, y, idiota: *cretina* (palabra justa). Demasiado ajustándose todo, ajustandose, ajustandose.

—hoy es 17 de octubre— plin y desaparición, igual. Es, aparece, ya.

La casa de Mar del Plata está a una cuadra del mar. Las onomatopeyas, como las ruinas, están. Y son: de nunca acabar. Onomatopeyas de nunca acabar, intentar. Hablarle a la vida luenga (lengua), desde la agonía digamos, no desde la muerte. Si bien, una u otra, el estilo es doble, cooli-flor. En lo siniestro —estilo— es allí donde banquetean las fuerzas. Pero, *agonía* despeñada. Mero, hacia la fosa común del ag, *¡ag, ag!* Tal el personaje (comic) tal el globo. Aire encerrado. La señora en invierno se congela. Esta casita tiene su querubín (soy yo). Y, vaya tener, yo sólo tengo: mi obra maestra. Fracasa todos los días como el horizonte cuando se pone el sol, igual. Es, aparece, ya.

¡Qué hermoso puterío endogámico! Un hombre es para otro (y así de pronto) la mujer que falta: esa mujer que nunca falta. Esperas glúteas de dominio, reparto de caracoles, intestinal serpiente y esfínteres: nada falta. Pronto, así de burdo. Tu hijo es el hijo de mis entrañas, pero un diminuto espacio de mi entraña, sólo a tí te pertenece. A ti. El quien que desde el vamos se sumó al consumado dos más dos. Lloro todo lo que quieras, inabarcable, azul ángel de la prostitución oceánica. Que se entienda, ni falta que hace. Decirlo (encima) menos aún hace falta. Se ha vuelto una cuestión de profesores y profesionales. Soportar la pedantería de la cátedra sin desenvolverse: porque se ha vuelto. ¿Algunas todavía se o lo desenvuelven? Es posible alguien. Algún grande. Provisto del don de enredarlo todo (don) con transparencia franciscana. Nuestro no. Nuestro *no*, nuestro no es el caso. Lo inverso en bloque de mármol. Que la boca se haga taladro, y el perro esquí. Y todo, y tanto, y mal. Lo perdido y lo enredado, ese juego: que es posible decirlo, poco menos que: con sus mismas palabras. Alteza serenísima deteniéndose un minuto a dejar de pensar. Y permitir: los afeites y el mohín. La rubia hormiga: el buey que ya no ara, tractor de madre selvas. En otro momento vamos a estallar: sólo (el arte de resucitar) podía llevarnos a estos extremos y el indubitable, indubitable afán de cundir, lo que cunde, en el círculo: de un núcleo. El único hotel alejado del fastidio, la vida, conservando (no obstante) el pathos de esta hedionda tarde. Que nos vieron nacer. Se imita y copia, antes. Nos lo prohibíamos. Protección, protegiéndonos con el mimbre de variar. A los que nos vieron nacer: encontrado en una botella, el manuscrito tapas blancas (letras naranjas) era un fiord. Una y mil. Una fotocopia partícipe de la partitura entregada al fuego de las llamas. Una. Una estética de mangrullo, soberana. Antes. Después ante lo imposible —primero publicar, después escribir— reptar ante: ante la resmadre y no entregarse. Qué clase de víbora ser, enclauda por Adán (¡al diablo!) y humiye, humillada por Eva, atacada por ella con pelotas pardas de verdín y fango. Look, Lugones finitamente superior a Borges. La trama irresponsable del bolígrafo húngaro contra el fondo (sobre) el papel cuadridulado: la va de culata, lava de culata, lava de culata se —sobrentiende— la cuadrículada: televisión espléndida con marca de fábrica. Juro que nadie me escribe mis novelas. Soy yo solo, es la bola que se corre, y dile: otra vez el bolígrafo. Ojalá sin fonética escribirme como me llamo, Mucama, Ojalá. Deje su deber aquí, a mano de mi garganta. Ya no, Meym, me importa, Diana, nada: mi queridísima Diana. Hago escenas, Bataan, tan banales. Hago del amor un pelo blanco, una trenza tan, pero tan untada (de grasa) que a tu intemperie sirve como poncho engomado. Este punto no incluye, sin embargo, siglo (XX), un frente —común frente con los mineros bolivianos— y entre:

los dos Octubres, Petrobaires grado. La bragueta de (pronto) cae y salta el falo. Se pone: punto final a la intensidad del principio. El obrero boliviano, entecamente: indiferente al Comandante Che Guevara, pone al palo. ¿Está con su mina? —compañero de cuadro. Más azteca que un chupón— mis novelas las escribo yo, los cuento (los hace) el rosario calloso del taladro, en el trabajo. En el trabajo de un meñique palio, bajo el índice del miriñaque. En el poder que he tomado en la red, fractura, retícula divisoria bajo. El empuje de las divisiones tan-que. Interrogado, tiro —entreperdón— la goma y yo no escribo: la novela de una sentada, adivino. Sobre lo que estoy sentada. Es un frío, hielo y punzón. En la celda palanca de lo que me mueve, contra el corriente aire: rata, Yosefina y Yosef. La K., fuera de toda alabanza. Allí, allá (y más) sobre la emulsión del tribunal, la rata se impresionó. En un alarde. Qué hermoso (destino) es esto: en un ala arde el estudio fotográfico, y en la otra el martillo se suspende, en el aire, ni siquiera puede. Blandir a muerte las pulgas del primer guardia. Me gustan las mujeres comidilla en la hoja de una escudilla de lata: llegaré hasta el final, hasta tener una madre trampa: ahí salta la loca y, hasta, hasta ella se une a la cabalgata. En su teto materno llevaba del circo al cine, en su seno. Diríamos tal cosa, claro: despertar muchachas y muchachos en un set (es) spots iluminado, uno cada uno (viniendo) de la mazmorra clave. Con las almas bolcheviques —en última instancia— y con las armas: sacerdotales. —No es para tanto, ya empezamos—. El óyeme, mi óíme, punto de partida (sin válvula), o la vulva: socia en el pantano, de los pies descalzos. Dimitri, yo dimi — óyeme (con el áspid Jesús en boca), mi óíme: dimití, y. Y Lenin no, a mí no me mirará las manos, sino el corazón silencioso de los labios y el uso proclive de los guantes. Aun en prisión. En el dekabrista aún, que al monte tira. A los olivos —salve— las espadas. Y en el dinero que engarcé en la soga del letrina acusado. Mierda de los latinos, placeres de los placeres. Hay Ti, taché mis rayas ( ¡no me vengas!) sí, por supuesto y agua, claro: me he excusado: no hay peor Roma que La Haya. Y puesto a callarlo todo, Hay Ti, darme que no puedo por la a mitad. Es una vergüenza lo que estoy haciendo, indigna y piara del cerdo de mis años, y con el plus del as, de la psicosis de los pájaros, ¡saliva del farol empedrado a gas! Un delator —atención— con piel de zapa. —La señorita Juana Blanco, preciosista, persona que ama, pide la habitación íntima para recibir una picadura de sexo— Taladro gira, las limaduras de Amor. El Amor excelso en la cama (del maleducado). Las ensangrentadas (sábanas) del incesticidio, todo incesto a la parrilla, al parricidio: aplomado en su muerte, ya invicto: amortajado ya por un sistema cortés, hospitalario, que bufa más que befa a sus pacientes. Es para llorar, Gran Teatro: la necesidad de final.

—Entró.

Como yegua sudad.

—Duró.

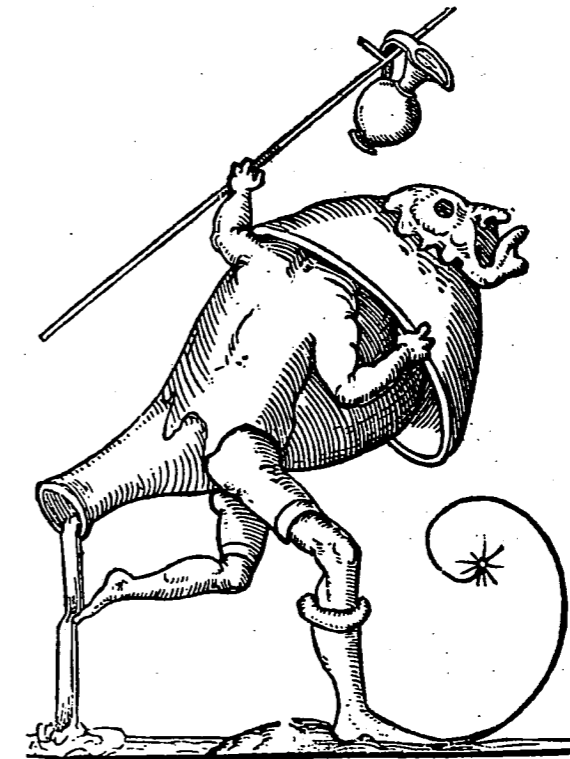
Lo que un puedo en un canasto.

—Y entonces, y además, y todavía: el lugar de "la cosa en sí" fue ocupado por la música.

Con todo (incluso lo que se pretende descontar) la suma igual acero antes de tiempo fragua, o después, y después, incluso: incluso la mañana cae de sorpresa, el valor de la fecha incluso (deja de contar) frente al momentáneo pico de oro de un solo, irrelevante (no irrisorio) momento. La fecha es clave como Gardel. Burdo, agachado encima, el instante todavía el lujo: se tira a menos. Es el zorzal craso, literalmente. Pero: exigir la verdad sería (una exigencia) pedir menos. Exigir la verdad sería, primero, pedir menos de lo que ya tenemos. Tenemos una vida galante con mucho sexo indescifrable. Graves, fallas graves en la educa-

ción sexual, como tocarse el mío por ejemplo, cuando el tuyo, entre las rosas, no: soltar el andamio, alba, albañil. Católico. Pausa. Católico hasta las heces, hasta la tendida (mano amiga) enguantada por el rubí.

Saltar del desplante. Hasta el trasplante. Plante lo que plante será plantigrado (así se hace, robando), oso hormiguero, cocainómano. O por fin, y al fin, esta buena aventura ha terminado, absorta en su laxo fin: encender un cigarrillo con otro, perfecto (pero) ¿encender un cigarrillo a un otro? Día por día se va haciendo: la noche, hasta la noche. Ese extremo el estilo lo permite...





# El Excalibur de Thiara

Fernando Gentili

Le pregunté a mi madre:

—¿Qué harás en Londres cuando estalle la guerra?

—Haré el amor con los soldados, cabeza abajo para ver cuando se marchen.

—¿No tienes miedo de ver sus carnes desgarradas?

—No. Es la carne que devora mi carne. Puedo fabricar cubitos de sangre helada para que mastiques cuando ya no esté. Puedo bailar desnuda para ellos para que no te maten luego. Mi agonía será larga, y los soldados sobreviven todas las épocas.

—Hoy no me lavé los dientes, mamá, ni ayer.

—¿Por qué?

—Tengo miedo de mirar mi boca en el espejo y ver tus pechos desnudos.

—Mis pechos nunca están desnudos, en cambio tus dientes se caerán antes de que seas vieja.

—Me canso las muñecas agitando nombres espantosos. Ninguna pesadilla es la última.

—Yo saldré con los soldados. No mientas cuando no esté. No quiero que los vecinos te vean mentir. Es una cosa fea no lavarse los dientes. Estás llena de sangre por dentro, si te ven así pensarán que te diste un balazo.

—Te despediré con mi pañuelo más sucio para que te sientas obligada a volver.

—¿Volver para qué? ¿Volver a dónde?

—Volver a la blancura y a las sábanas. Volver al Rouge, volver al Rimmel. Volver a bailar en clubes llenos de italianos con algún soldado fascista. Volver como siempre lo has hecho. De ninguna parte, porque sí. Sin saber y sin querer, y sin terminar de ser.

—Vos sos apenas una hija, y ni todavía una mujer. No le cortes las plantas a la tía. Cerrá bien la puerta. Cuando vuelva, si no es muy tarde, tal vez hablemos.

*Lady Thiara*

Estas manchas que me salen en la piel, estos monstruos que me crecieron en el vientre enquistados en la carne como la muerte... Ya no los puedo controlar. Crecen y crecen todo el tiempo. Me deforman y

me laceran las carnes. Ensucian y rompen todo, me atan con súplicas y llantos, y protestas. Y siempre tienen hambre. Me comen, me chupan y me muerden como vampiros malditos. ¡Malditos!

No los quiero, no los soporto. Pero no puedo volverlos a donde salieron. Porque ya es tarde y porque salieron de mí. No sé cómo. De pronto se sienten dolores y mareos, como algo que no se ha podido digerir. Entonces vienen las ganas de vomitar y el vómito mismo. Pero aún después del vómito la cosa continúa y luego desaparece, a lo mejor, por unos días, pero siempre vuelve. Y entonces las cosas se me empiezan a caer de las manos, la crema se me corta y sueño con los muertos.

A veces es bueno soñar con ellos, pero no esas veces, porque están ahí, como vigilantes, quieren decir algo pero no lo dicen. Me miran con ojos de Búho, se ponen como locos y empiezan a correr para atrás, y luego en círculo y otra vez para atrás, pero al revés. Y suben escaleras para atrás, y corren y se caen, se tiran al agua y salen secos, o no salen. Se quedan durante mucho tiempo, a veces días, porque sueño durante varias noches que estoy frente al lago y ellos no han salido, y me asfixio. Me asfixio pero los que mueren son ellos.

Antes todo era diferente. Jugaba con mis hermanas, papá traía golosinas y nos sonreía cansado, pero jugaba con nosotras y nos hacía bromas, nos acariciaba la cabeza suavemente, y yo sentía el pelo tan fino y tan suave como su pelo, que se caía, sin que él pudiera evitarlo. Lo ponía tan mal eso. Decía que ya no era tan joven. Nunca decía viejo. A mí tampoco me gusta esa palabra. Me parece que nadie de la familia puede ser viejo, porque viejos son los que se están por morir, y nadie de los que yo quiero se va a morir.

Un día sentí que papá también tenía algo. Un monstruo que le crecía por dentro y lo devoraba. Pero no era un hijo, porque sus hijos éramos nosotros. Cuando papá murió hacía pocos meses que me había nacido el último. Después de eso no hubo más monstruos. Parecía que papá desde el cielo me defendía de ellos. Porque los dos que siguieron murieron antes de nacer.

Cambiaron un poco las cosas desde que papá se fue. Tengo sueños con los vivos también. Los mismos sueños. Corren y corren, hablan para atrás, en idiomas que no conozco, que no existen. No sé qué dicen.

A veces por la mañana me acuerdo y me suena alguna palabra que escucho como algo que dijeron en los sueños. Se mezcla todo... No sé.

Al menos ya no sueño con los perros. Eso es muy bueno. Lo otro lo puedo soportar pero los perros... En fin, el doctor dice que no es nada. Yo creo que pronto no tendré más dolores, porque ya no voy a parir más, de eso estoy segura. Creo que pronto voy a poder descansar.

*Andrés*

Un óxido verde, como de bronce, se apoderó de mis párpados. Mi cuerpo es una lengua muy azul y muy grande. De pronto soy el horizonte en mi cabeza de aire, y en mi nariz un dulce olor a gramilla y a campos sembrados. Es casi accidental este amanecer junto al cuerpo tibio de quien finge que duerme para hacer el despertar más dulce.

En la comisura de los labios se le dibuja, con un movimiento mínimo, el rito de la picardía. Los dos sabemos que está despierta y los dos disfrutamos de que no esté dormida.

Dentro de unos minutos despertará con una sonrisa de ojos chiquitos y se deserezará con placer. Esperará que busque su boca y me abrazará fuerte, con toda la tibieza del sueño entre los dedos, que ensayan caricias mientras termina de despertarse.

El ritual del desayuno es diferente. Se levanta despacio, se acaricia la cola como buscando el slip, y arrastra las manos por las caderas hasta la

cintura para llegar a los pechos desnudos, contorsionados por su despezo, y terminar abrazándose al cuello por un largo momento, hasta que lo suelta rápido y su pelo se suelta y se dispersa rápido sobre los hombros, cubriéndole parte de la espalda desnuda y marcada por las sábanas.

Después buscará mi camisa, seguramente tirada en el suelo, de su lado de la cama, siendo preferida a cualquier ropa suya. La dejará desabrochada o abrochará un solo botón, por pura coquetería, e irá a preparar tostadas y café, mientras mordisquea alguna comida salada que haya quedado de la cena.

Yo me duermo sin querer para que esta vez sea ella quien me despierte con una bandeja frugal pero encantadora, y exactamente proporcional a nuestra glotonería de enamorados nuevos.

Se hace difícil terminar el desayuno porque su mirada se pierde en la manteca de la tostada mordida, y hay que rescatarla antes de que caiga en algún pozo de la memoria, donde inevitablemente la esperará lo trágico.

Por eso suspendo mi café, para agarrarle con firmeza una muñeca y luego acariciarla, mientras soplo sus ojos para abrirme paso entre las pestañas larguísimas que están a punto de brillar.

Tal vez, si pudieras garantizar que detrás de las palabras viene un estímulo verdadero. Si estuvieras de pie junto al precipicio y el agua te mojara la boca. Si la tormenta que no cesa fuera más verdadera que esta angustia cansada de ser y de mí, no cabrían tus pelos dentro de esta copa, que es más chica que tu cabeza de azúcar.

Hay quienes dicen madre y se refieren a una estatuilla blanca, se tapan con mantos oscuros y sus pestañas agitan carbonillas suntuosas. Hay hijos de panaderas frágiles que vuelan a la deriva, y tribus segregadas, y personas disueltas en melodías como sopas instantáneas, y ríos y lobos, y catástrofes, y gente de pie que espera la muerte, sin notar que los hijos se les caen de entre las piernas.

Hay muros grandes como castillos, y castillos pequeños como pompas, y todo, todo eso dentro de una sola de tus palabras.

Garabatos y garabatos, como si el aire fuera esponja y hubiera que moverse y respirarlo, y correr de la mano de alguien cuesta arriba, trepando entre pulmones, como polillas viviendo en la madera, en un vientre universal de telgopor quemado. Y el calor, y el olor, asfixiando lo poco respirable que quedaba. Y al final del camino, cuando casi se ve la boca de salida, darse cuenta que se es de plástico.

#### *Thiara*

Piel de mis piernas. Excitación, goce culposo. Roce de carnes suaves que se impone sobre cualquier sensación, aún sobre el dolor. La antagónica está dada por mis propias tripas. Haría una bolsa con ellas... es decir, ya mamá hizo una bolsa con ellas, pero adentro también estaba yo. Escuchaba el aullido de sus órganos comprimidos y sus glándulas estranguladas. Era yo quien se hinchaba allí adentro, y podía escuchar sus maldiciones, sus gritos de dolor, sus súplicas y suspiros. Era un techo muy bajo, que bajaba cada vez más amenazando con aplastarme la cabeza.

Namur, gorrión de Setiembre. Un príncipe llegó y la poseyó por un instante eterno, y por ese instante fue feliz y eternamente desdichada. De la bolsa no hubo quien se hiciera cargo. Ya no estaba en el cuerpo pero pesaba más que antes.

Gargajo de mujer, desecho orgánico. Monstruo que crece.

Ella apenas hablaba, pero yo escuchaba su mirada que me absorbía como una ventosa.

Araña tejedora de redes mortales, crecí como un junco buscando el sol para salir del pantano, y soñaba con ser una vara firme y rígida de la que poder hacer un buen bastón. Pero nadie hace un bastón con un junco.

Como dolía en mis orejas el zumbido del viento, agudo y lastimoso. Amenazaba en mi garganta con gritos que jamás podría lanzar. Las tormentas se anunciaban haciéndome llorar de miedo desde mucho antes. En noches de invierno imaginaba una ciudad de murales altísimos, alumbradas por una luna violeta, y a cuyas espaldas dormía un sol polar, eternamente generoso y estéril.

Quisiera incendiar la noche, destruir el universo con una implosión que comience en estas tripas, en estos huesos resechos.

Cada vez soy menos una mujer. Ansío el oscuro aroma de tus axilas, aleteando peces rojos en la espesa ausencia.

Qué difícil es recordarte. Ya no sé en qué momento ni por qué te fuiste. Sé que nos amábamos distraídamente, noche a noche, cuando todavía el amor era algo más cálido que los pies desnudos sobre la cerámica helada. Y la urticante frazada, siempre corta, siempre escasa como el amor mismo. Cuánto más desnuda me he sentido a veces después de hacer el amor, cuánto más sola.

Lagarto entregado, durmiendo entre mis piernas de zorra rapada. De rata arrinconada, garra de gorila, mono-tonta. Rasgarme la blusa y arañarme los pechos para que beses mi sangre hasta vaciarme. Entregarte mis colores, quemar mis trapos y ser toda piel, todo cuerpo que se bate en torno a tu presencia, esa imborrable forma de estar que se extiende hasta después del recuerdo, atravesando la memoria de todo lo que respira a tu alrededor.

Supe encerrarte en un espejo. Paralizar tus manos para siempre para que no toques otros cuerpos. Pero de esta manera tampoco yo te tengo. Te he buscado en el cristal inútilmente. Estarás abrazada a alguna estatua de acero.

A través y a pesar de la carne, y ahora lo estoy pagando con mi cuerpo. No conoceré a ningún hombre hasta que te haya traído de vuelta a este lado del espejo. A veces me parece escuchar tu queja tras los hilos de plata. Una queja metálica, como un campanilleo vital que atraviesa por un momento tu cárcel de vidrio. Pero sabes que es inútil, y por eso cuando quiero contestar tu mensaje el vidrio se empaña para no dejar pasar mi imagen, para que ni siquiera puedas verme. Es sólo en esos momentos, porque el resto del tiempo se que me vigilas y me odias desde allí. A veces cuando me toco desnuda frente al espejo, siento tu mirada fría incrustarse entre mis pelos, y eso me produce escalofríos, como una mezcla de placer y temor. ¿Pero qué puedo hacer? En las palmas gastadas de mis manos, las arrugas vetean la textura de los poros, como surcos trazados por las uñas del aire, las peores, omnipresentes uñas del tiempo.

#### *Lady Thiara*

Están afuera, golpean el vidrio de la ventana con sus duras cabecitas. Me han estado devorando y ahora son mi sangre. Nada puedo hacer contra ellos. El dice que soy yo la poseída, pero está loco y miente. No quiere que me agite. Dice que no tengo alas y que si salto me mataré. No le preocupa. Soy su estandarte y puede enarbolarme mejor muerta que viva. Aunque creo que le da lo mismo, me desprecia, y yo a él. Lo ignora todo. Yo siento crecer mis alas cada día. Siento el dolor en mis espaldas y un poco de placer que se extingue lentamente. Es una sensación deliciosa que él nunca conocerá. Capón de capa caída, se ha deshe-

redado de la vida para necesitarme, pero sigue vivo y se está dando cuenta de que no me necesita, aunque sin mi no tendrá alas.

¡Siguen golpeando el vidrio! ¡Me aterrorizan! ¡Dejenme en paz! ¡Monstruos repugnantes! ¡No dejaré que entren, malditos! ¡Blandiré mi bastón y los moleré a golpes!

Atacan por grupos. Por las noches, cuando él duerme a mi lado los veo aletear, como ahora, y llamarme. Quieren que sea su reina. Me adoran. Rondan en ronda, vuela que te vuela. Juegan como palomas negras con los ojitos encendidos. Pero no ha llegado el momento. No seré su novia todavía. Debo destruir el castillo primero. Voy a incendiar las torres principales para que todos sepan que la descastada será reina. Para que aprendan cuál es la verdadera estirpe. Los maldeciré con mi último grito antes de ser eterna. Los haré llorar de miedo y llamarán a sus madres dentro de las torres ennegrecidas por el humo. Toserán y se revolcarán por el suelo. ¡Y él será el primero! Destruiré su arrogancia. Acabaré para siempre con su aire de suficiencia. No será nada sin mi.

¡Pero basta! ¡Dejen de golpear ese vidrio! ¡Dejen de estarme encima! ¡Yo decidiré cuando haya llegado el momento!

La cara se me está poniendo cada vez más hermosa. Dentro de poco seré una niña.

La dulce Thiara del campanario. La niña de las trenzas negras.

#### *Thiara*

Grandes conciertos cerebrales. Los enanos de la mente, parados sobre sus umbrales, se desgañitan a gritos. No estamos contentos. Las lentes son oscuras y ya casi no se ve. No podemos desnudarnos. Estamos en algunos lugares del cuerpo y no en todos. Nos pinchan las miradas del afuera. Nos meten dentro del balde y nos traspasan con trapos sucios para limpiarlos con nuestros poros. Somos los filtros del loco. Somos el brillo de la luz que no encendió.

El deseo nos pisa los talones, ya no corre adelante. Nos sigue como desafiándonos a que sigamos el camino sin él, a que le mostremos qué somos capaces de hacer.

¿Qué nos queda? Los perros saltarán enfurecidos tratando de morder los trapos y los destrozarán como a un pedazo de jabalí. Los cuerpos se entierran en la polvareda que levantan los perros y nos llenan el balde de baba y asco.

Sólo nos puede salvar la alcantarilla con su promesa de mundos subterráneos, donde las ratas nos mirarán pasar, corriendo hacia el río lleno de huesos.

Frenadas que rebanan el suelo. La de-función debe continuar. Uno, dos, tres, las marcas rítmicas determinan. Adelante y atrás. Las marcas monotonizan. Separemos las lenguas, mi amor, y nos daremos cuenta de que no es posible, porque tenemos una sola. Cuatro manos veinte dedos, diez normales y otros no. Las retroletras me lastiman la boca. Las lenguas del fuego.

Digo que si tienen lenguas deberían hablarme. Quisieras poder ganarme. Entendido. No te daré oportunidad.

Yo no voy a incendiar ningún castillo Lady Thiara. He descubierto en la memoria de papá más cosas que las que había en sus labios. Ahora me doy cuenta de que no supe escucharlo. Me dolían sus palabras cuando hablaba de vos. Se ponía rojo y malo como un cura irlandés. Pero era más que eso. El Merlín de los Hamilton.

Guardó tu bastón hundido entre sus carnes como un Excalibur sagrado, para reflotarlo justo al filo del ahogo, en la bruma espumosa de su espejo de agua, retina azul, como un cielo que llora.

Es una muerte que sea demasiado tarde. Es una suerte.

Es una lástima que sea demasiado muerte.

Estoy podrido de cartílagos y lloros, bastones y besos temblequeantes, salivados de salva. Arrojados con mantas enlechadas, como patriotas conquistando desiertos.

Basta de putas malas. Basta de bestias insolventes. Me enredo la lengua como siempre, soy una mancha de tinta que se expande entre los dientes, debajo de la lengua.

¡Al carajo con las lagañas! Me lo tengo bien ganado. No quiero saber nada de todo esto. Si me quedo me quedo. Pero si me voy no volveré con los coleccionistas de ceremonias. Mitad simios, mitad serpientes. Haciendo lo bueno y lo malo. Lo que nos hace dudar y durar. La meta es salvarse, así de miserable.

Acumulando saber se pueden economizar palabras, pero se gastan pensamientos. ¿Cómo será posible ahorrar pensamientos? ¡Son tan costosos al alma de este cuerpo! La he perdido. Perdí una hoja en el otoño. Una mínima cosa entre tantas otras grandes e importantes.

Perdedora entre perdedores, me adiestraron para eso. Y lo hago mejor que nadie. Hasta tengo estilo para perder.

No me enorgullezco, pero algo es algo entre tanta consagración de santos y malos curas, y vírgenes profesionales.

Soy yo quien necesita las leyes. Soy la majestuosa culpa.

Los reversos sólo se ven al filo del biselado. Si no se está estratégica o casualmente allí, sólo una de las partes se nos hace visibles.

Ganarte de manos, ¡eso es! Robarte el reflejo y el brillo. Condenarte a vos y a ningún hombre a la cárcel de cristal. Lejos de las llamas, fuera de la órbita de los cuerpos que al frotar el vacío te alimentan de energía. Dejarte sin alimento, sin eternidad. Devolverte la muerte que me regalaste al parir.

Mejillas de porcelana. Cara de muñeca blanca. Tus muñecos y mis máscaras enfrentándose para siempre. ¡Te ganamos! ¡No lo quieres admitir! Pero ahora que lo he descubierto tu poder se extingue segundo a segundo. Te quemarás sola.

Quedará un poco de cartón piedra carbonizado, mezclado con la tierra del jardín, que la lluvia lavará para siempre de nuestras frentes.

#### *Thiara, Andrés*

Las caras. Me dan miedo las caras que pasan a mi lado. Son gente que no tiene cara. Nunca se sabe lo que sienten... ¡porque no sienten! Se les arruga la frente, pero sólo frente tienen. Toda la cara es una frente que se estira hasta el cuello. Y a veces tienen más de una cabeza. Tienen una sombra al lado que es como una cabeza negra, de contorno brillante, casi fosforescente.

Van por la calle, se sientan en los bares, en los colectivos, en todas partes, y zumban o ronronean, con las cabezas bajas y los hombros apretando el cuello... Los que tienen cuello, porque a algunos les sale la cabeza de los hombros, así. Y a veces se agitan y mueven los brazos, que son muy cortos, como la mitad de mis brazos, y terminan en muñones gordos como codos. Y gritan, pero sus gritos tampoco son humanos, son chillidos como de ratas y como aullidos de lobos.

A veces, los que están en los bares hacen un ademán como de llevar algo a la boca, ¡pero no tienen boca! Y se tiran líquidos en la cara y siguen zumbando o aullando como si nada hubiera pasado.

Con la comida hacen lo mismo. Se sientan en la barra y con sus muñones apretan un sandwich contra esa especie de cara que tienen, y apretan y apretan hasta que el sandwich se deshace o desaparece.

También ellos desaparecen tras puertas que no existen, o se estrellan



contra un vidrio y se diluyen en el piso como un plasma muy líquido y muy espeso.

Son asquerosos, a veces quieren tocarme. Todo el tiempo me zumban en el oído, y a veces se me ponen delante amenazando con no dejarme pasar. Entonces quiero gritar y matarlos a patadas, pero no puedo porque me dan asco y no podría tocarlos ni con la punta del zapato...

—¿Qué te pasa, Thiara? Dame la mano, mi amor...

—...No tienen ropa. Cuando se desnudan se sacan la piel, que es como de latex, y se quedan con la carne al aire. Las venas azules les cuelgan y se mueven como muñecos, cuando llega la noche se empiezan a mover como muñecos, como robots... y se acuestan en camas sin sábanas, con el colchón que les roza la carne... No sueñan, no duermen, se quedan ahí, como muertos... pero se mueven, o más bien tiemblan, con movimientos mecánicos, y no se levantan, una vez que se acuestan no se levantan más, por eso nunca se acuestan. Caminan por la calle, toda la noche, con esos movimientos de miedo, y todo está oscuro, y no se ven, por eso se chocan y se desgarran contra las paredes... A veces camino de noche y miro el piso para no verlos, pero de pronto me encuentro con los pies de uno que está a punto de chocarme, y grito, y lo esquivo, y corro y me corre, pero por suerte en seguida se cae y se desangra en un charco repugnante y gomoso, donde otros patinan y también caen y se deshacen. Y yo grito de asco y de miedo, pero nadie me puede ayudar porque todos son iguales, y cuando grito es peor porque vienen otros, y apenas puedo esquivarlos, y se caen y siempre alguno consigue tocarme y me dejan ese olor asqueroso y la piel pagajosa, y no me puedo lavar con nada. El olor me dura días y cuando se me va me vuelve a pasar lo mismo... Ya no puedo salir a la calle, pero tampoco en casa estoy segura, porque los veo por la ventana y ellos saben que los miro y hacen como que no saben y siguen caminando o se quedan parados simulando que esperan a otro y le dan algo que tienen en las manos...

—¿Qué estás diciendo, Thiara? ¿Qué te pasa? Tranquilízate, por favor...

—... ¡No tienen manos! ¡Ya te dije que no tienen manos! ¡Soltáme, asqueroso! ¡Hijo de puta, soltáme!

—¡Basta, por favor! Tranquilízate...

—¡...Soltáme!!!

—¡No, no te voy a soltar! ¡Yo soy igual que vos, mirame! Mi amor no te vayas!

Thiara había conseguido soltarse una mano y le había marcado las uñas en toda la cara. Andrés no quería pegarle pero Thiara no dudaba y comenzó a patearlo. Finalmente Andrés no pudo más y la soltó.

Thiara no le dio tiempo a reaccionar. Cuando lo hizo ella ya estaba en la calle.

Desde el suelo la vio cruzar de un salto la ventana y correr hasta el coche con la cartera en la mano. Estaba casi desnuda. La gente en la vereda no prestaba atención a los gritos de Andrés. Miraban a Thiara sin necesidad de entender, conformándose con presenciar el magnífico espectáculo que les ofrecía esa mujer corriendo casi desnuda por la calle y en pleno día. La censuraban y la deseaban. Hombres y mujeres por igual, querían violarla, matarla y conservarla para sí. Querían lastimarla, pero nadie se atrevió a mover un dedo. Esperaban que surgiera dios de alguna parte y les dijera: ¡Es para ustedes, mis perros fieles, Devórenla!

Cuando Andrés llegó al coche Thiara arrancó a toda velocidad y él apenas pudo agarrarse de la puerta.

Thiara aceleró más y Andrés quedó colgando de la puerta durante más de una cuadra. El coche dobló sin aminorar la velocidad y se deslizó hasta el cordón. Andrés salió despedido y se estrelló contra la reja

de un jardín. Thiara no se detuvo, ni siquiera intentó cerrar la puerta, ni siquiera aminoró la marcha antes de cruzar la primera bocacalle, ni la segunda, ni ninguna otra, hasta que vio delante suyo a uno de los monstruos sin cara, agitando sus bracitos temblequeantes antes de ser atropellado.

Thiara sintió sus pies abrigados por las botitas de piel de conejo que le regalara papá, y quiso correr hasta la casa, donde la esperaba para abrazarla y decirle a Andrés que atara a los perros. Corrió acariciando el suelo con las botitas, apretando el acelerador para que el motor gruñera como los perros, y se escuchara de nuevo el grito de papá, y Andrés obedeciera y detuviera el coche antes de llegar a la esquina, para que ella bajara un momento a mirar la oscuridad del bosque, el agua donde sus botitas se arruinaron y que ahora le manchaba el tapado de un color rojo sucio.

Subió al coche, un poco más tranquila, y le dijo a Andrés que ya no volvería al bosque y que tampoco él debería ir. Después de todo era apenas un niño y tenía que cuidarlo de esas cosas, como él la cuidaba de los perros. En el siguiente semáforo se detuvo y lo miró dormir en el asiento. Siempre se dormía en los viajes largos. Lo cubrió con su tapado, y mientras esperaba la luz verde, se juró que esa misma noche le diría a papá que ya era hora de que Andrés usara pantalones largos. Ya tenía pelitos en las piernas y además estaba empezando a hacer frío.



# Moritat

Luis Gusmán

Era el día de su cumpleaños. Cumplía quince. No era una señorita y sin embargo se lo festejaban. Porque había discos. En esa casa siempre había discos para escuchar. Había más discos que comida. Y si había música se podía bailar.

Los muchachos habían llegado temprano. Chicas, había una sola. La única que en el barrio tenía zapatillas blancas. Blancas de basquet. De basquet para bailar el rock. Y colita de caballo con una cinta violeta para sostenerla. Le regaló un pañuelo que aún conservaba. Y si regalán un pañuelo hay que devolver una moneda para evitar la mala suerte. Y en la casa no había una sola moneda. Ni siquiera antigua. Tenía que esperar hasta la noche en que volvía la madre. La abuela había invertido los ahorros en una naranjada amarillenta y en unos pebetes marrones con bondiola adentro. Le dijo: "Prefiero otro fiambre, la bondiola es el jamón de los pobres." Tuvo que pedir una moneda prestada a uno de sus amigos. Se la prestaron porque era el día de su cumpleaños y por esa vez pudo evitar la mala suerte.

Con su hermano quitaron los excrementos del patio. Para que luciera. También retiraron la vaca y la llevaron al potrero. Tuvo que convencerlo de que la traería de vuelta, pero él desconfiaba y se quedó sentado al lado de ella hasta que terminó la fiesta.

Se llamaba Elena y decían que era una varonera. Pero para él era una baronesa y en sus pensamientos la llamaba Helen porque pensaba que pronunciar su nombre en otro idioma le confería misterio y delicadeza.

El no quería que Helen llegara a los interiores. Tocaban Moritat, y sus ojos, a pesar de las zapatillas blancas, eran un paisaje desolado. Era enero y no había promesa de lluvia. Entonces no era necesario pasar a las piezas. A las paredes descascaradas, a las colchas de retazos. Al baño que era una mancha ciega. No un tocador donde ella pudiera mirarse. Porque no había ducha, ni espejo en la pared. Sin embargo, la toalla estaba limpia y había jabón pero no papel higiénico. Ni papel de seda, ni celofán. Aunque había conseguido unas hojas blancas de las que se usan en las oficinas públicas.

El lujo estaba en la pieza de mamá. Ahí estaban los perfumes y los libros. El licor de naranja y el anís. Las vitrinas con las copas. Las muñecas y las fotos. Y sobre la cómoda, las cremas y los cisnes. También un espejo con marco dorado en el que la madre había dejado su regalo: sus labios rojos en uno de los ángulos. Pero no fue ese el camino que Helen eligió, porque quería seguir escuchando Moritat. Caminó hasta esa pieza transformada en cocina. El puso su cuerpo delante de la puerta para im-

pedir que ella entrara. Helen le dijo: "Cada vez más alto". El siempre interponía algo entre los dos. Por las tardes, las frases de los libros que leía. Porque tenía sus lecturas, provenientes de una colección que el padre traía de la imprenta. En ellas se mezclaban la fe y el erotismo. Su *Sinfonía pastoral*: "Yo hubiese querido llorar pero tenía mi corazón más seco que el desierto." Frases traídas de la eternidad. Las pronunciaba con convicción, como si fueran propias.

Elena quería entrar para saludar a la abuela. La única que en la familia sostenía la decadencia con una prestancia que seguía conservando a través de los años y que no había perdido en empeños y mudanzas. Pudo ver como la abuela la saludaba naturalmente a pesar de las zapatillas blancas y la cinta violeta. Porque la abuela ejercía cierta autoridad. Porque había visto el cometa y el águila de Newbery antes de perderse en las montañas. Porque alguna vez había visto un príncipe, un príncipe de Gales.

El tocadiscos repetía Moritat, y entonces se acercó y tuvo tan cerca sus cabellos que sus ojos se perdieron en la cinta violeta. Ella se dio vuelta y lo miró. Tenía los ojos de Moritat. Y se dio cuenta que el regalo había abandonado el dorado del espejo, y eran otros los labios que por primera vez se abrían para él. Por ser muy alto, al acercarse su cabeza golpeó contra la bombita de la luz. Apenas la rozó, un aluvión de moscas brotó del cable. Eran muchas, una nube oscura que avanzaba sobre la naranjada amarillenta, sobre la ropa de Moritat. La empujó hacia afuera para evitarle esa tormenta que venía del cielo. La música se dejó de oír y él sintió el zumbido y la furia de esas moscas sobre su cabeza. Puso el cuerpo para que se lo devoraran, para que nada pudiera alcanzarla. Ella salió. Primero muy lentamente, después apresurando el paso hasta cruzar el patio; atravesó la puerta y no la vio más porque se quedó clavado ahí donde el patio se volvía de tierra.

Nunca más se animó a hablarle, y cuando la veía inclinaba la cabeza porque le parecía que desde ese día llevaba las moscas con él y que cada vez que se le acercara ella vería revoloteando a su alrededor esa aureola bastarda. Y el ruido y la furia de esas alas sólo podía engendrar desgracia. De esos quince años sólo recordaba una frase: "Cada vez más alto". Fueron sus últimas palabras por mucho tiempo.

Con los años fue siendo cada vez más alto. Tenía la ilusión de que a esa altura nadie pudiera ver las moscas. Ahora era muy raro que viera a Elena que estaba por casarse. La veía pasar en un auto junto a su novio, un carnicero de muchos anillos en las manos.

Ser cada vez más alto lo llevó a jugar al basquet, deporte que practicó sin entusiasmo pero con cierta obstinación. Con los años había olvidado las moscas. Las moscas se fueron reduciendo a los sábados por la tarde, cuando con el tío cruzaba a la isla en busca de una prostituta. Después, durante la semana observaba su organismo de manera meticulosa esperando alguna alteración, buscaba en la orina la señal de un mal que nunca llegaba. Tenía la certeza de que si alguna vez se venereaba, por esa prueba iba a volver a conocer el amor.

Por ese año, Elena se casó. Fue ese año, lo supo, porque la pared del club estaba pintada con figuras chinas. El carnaval era en Pekín. Las escudillas de arroz, los párpados oblicuos, los ojos reducidos a líneas. Cada carnaval las paredes iban cambiando de paisaje. Ese año, como muchos anteriores, miraba el nuevo decorado. Lo aguardaba un carnaval tejano. Se imaginó como artista de rodeo, un sombrero de alas anchas, un vaquero salido de las novelas de *Bisonte*. Recordaba haber sido cosaco, gitano, cangaceiro, hasta esquimal. En el trópico y en la nieve esperó mucho tiempo.

Se aproximaba el verano y oscurecía más tarde, era lindo mirar el cielo y arrojar la pelota al aire pensando que subía tan alta que nunca iba

a volver. Era lindo regresar caminando a casa con la cabeza despejada, después de haber sido abandonado por el peso de las moscas. Pensaba en otro destino, quizás dios lo había liberado de la prueba de la sangre.

Esa noche la recordaba especialmente feliz, porque ya estaba cargada de presagios o porque lo que le contaron le hizo pensar los hechos de manera diferente. Fue esa noche, la que le dijeron que Elena se había separado. Fue ahí que pensó otra vez en Helen. Era Helen la que se había separado y Elena la que se había casado con el carnicero que cargaba sus manos de oro para disimular el olor de la carne.

Hacía tiempo que las moscas lo habían abandonado, y cada día esperaba ese baile de carnaval porque tenía la secreta esperanza de poder ver a Helen. Frente al espejo, se probaba el sombrero tejano, lustaba el níquel de los revólveres, cepillaba las botas y untaba con grasa una soga hasta hacerla brillar.

La primera noche del baile se encontró con Elena. Ella no lucía ningún disfraz. Aún conservaba su belleza pero parecía salir de una lenta agonía. Pensó que podía reconocerlo por la estatura, pero no obstante conservó el privilegio que le daba el antifaz de contemplarla a su gusto. Nadie la sacaba a bailar. Quizás todos conocían su secreto. O tal vez era un acto de piedad que los otros le otorgaban.

Pensó que ya no podía esperar. Atravesó la pista y se encaminó hacia ella. La invitó a bailar. Entonces se quitó el antifaz y le sonrió. Elena, le dijo: "Te reconocí por la estatura". El permaneció callado, no sabía que responderle. Pensó que nunca podría decir, como ella, una frase tan simple. Había esperado tantos años que lo único que atinó a decirle fue:

—¿Te acordás de las moscas?

Por primera vez después de tantos años, le pareció, realmente, dejar de oír ese zumbido sobre su cabeza. Se sentía otro hombre. La furia de esas alas lo había abandonado.

—Sí, me acuerdo de las moscas, dijo Elena. De las moscas y de los quince. Pasaron otros quince antes de que volvieras a hablarme. Al principio no me di cuenta de que por eso te alejaste. Cuando lo entendí era demasiado tarde. Pero yo no corrí por las moscas, sino para que me protegieras en tus brazos. Eras tan alto. Yo te veía tan alto.

Bailaron durante el resto de la noche y él no le pudo decir una palabra. Había papel picado sobre su pelo, ninguna cinta sostenía su cabello, los claritos habían reemplazado la colita de caballo. Estaba con su familia y a cierta hora se retiró del baile. Después que Elena se fue, se sentó a una mesa y comenzó a tomar hasta quedarse dormido. Su hermano lo despertó cuando amanecía. Sostenido por él regresaron a la casa. Entonces todavía cantaba, porque pensaba que volvería a verla.

La noche siguiente Elena no volvió, y pasó ese carnaval tejano. En un momento, un poco borracho pensó en colgarse en la cancha de basquet con la soga de artista de rodeo. Fue un año más triste que los anteriores. Ahora no lo acompañaba ni el zumbido de las moscas, ni tenía sobre su cabeza ese destino marcado por alas fatídicas. Fue extraño que siendo un hombre sufriera en sueños las penurias de Lady Macbeth. Ya no esperaba ningún perdón.

Cuando en el cielo del club aparecieron las primeras bombitas, labios y ojos pintados, empezó a esperar el paisaje de ese año. Sospechó algo oriental por los dibujos que insinuaban templos y pagodas. Se sentía desnudo con su ropa de basquet ante esas figuras voluminosas cubiertas de finas sedas que empezaban a surgir de las sombras. Valerosos samurais agitando espadas en el aire. Era un paisaje japonés.

En la soledad del vestuario se escuchó decir: "No, eso sí que no". Y lo repitió mientras regresaba a su casa: "No, eso sí que no. Nunca me vestiré de japonés". Quería conservar su dignidad, imitar el honor

de esos guerreros porque su suicidio de amor, su harakiri, se había transformado en un acto obscuro donde el rito visceral se convertía en vicio solitario. "No, eso sí que no, aunque las moscas vuelvan a volar sobre mi cabeza".

Las dos primeras noches de carnaval las pasó entre moscas y caballos. En medio de ese paisaje, repetía una y otra vez: "No, eso sí que no". Sin embargo, la última noche no pudo dejar de ir al baile. Uno de sus amigos le prestó un disfraz de campesino japonés. La secreta esperanza de verla compensaba la humillación que sentía. Cuando entró en el baile, tocaban Moritat. La buscó con los ojos pero no estaba. Creyendo confortarlo sus amigos le dijeron: "Hasta anoche te estuvo esperando".

Comenzó a caminar hacia la salida. Sus pasos eran silenciosos como los de un sacerdote oriental. Casi al llegar a la puerta pudo oír que un chico le decía a una mujer que parecía ser su madre: "Nunca vi un japonés tan alto".





## Cine y literatura

### Libro y cine

#### Marguerite Duras

Una noche, en el Havre, antes de la guerra, dos mujeres asistían a una sesión de cine en una sala de barrio. En esta época una sesión de cine comprendía actualidades y un film. ¿No habían ido estas dos mujeres jamás al cine antes de esta noche? ¿O habían ido siempre de "esta manera"? El testigo de la cosa no lo sabía. El hecho es que estas dos mujeres que ignoraban la existencia de las *actualidades* han visto esa noche un film en el cual el primer episodio se desarrollaba antes del entreacto. ¿Las decepcionó esta velada? En absoluto. El testigo (ubicado detrás de ellas) cuenta que después de cierta vacilación, de un montón de hipótesis diversas, de *razonamientos*, pudieron integrar perfectamente las actualidades al relato del film. Esto no les llevó demasiado tiempo. Bastante rápidamente decidieron el contenido del film, de su film. En éste, entre otras peripecias, los personajes asistían a un partido de fútbol —¿por qué no?— y mientras lo hacían, el jefe del gobierno inauguraba, en alguna otra parte, un puente, mientras que en otro lugar se desarrollaba un temblor de tierra, etc. Después que se hubo diluido en una conjetura cotidiana, familiar, la narración principal retomó su curso hasta el fin de la sesión.

Es verdad que estos espectadores —en este aspecto creadores— no existen más. La sintaxis del cine no tiene que ser ya enseñada. Un niño de siete años sabe leer un film a través de su montaje. Pero lo que aún puede decirse a propósito de esto es que es en el lugar del espectador que se hace el cine. El libro supone un *acceso* a él, el film no. Una *práctica* es suficiente para volverse espectador de films.

Es allí donde reside la diferencia esencial entre el cine y el resto. En el número —la mayor cantidad— por consiguiente la más salvaje.

Usted sale de su casa una mañana, el cielo está azul, hay sol. Usted recibe ese shock del cielo

azul y del sol desde que franquea el umbral de su casa. En alguna parte en usted, en su organismo físico o mental, la cosa se traduce con la fulgurancia de la sensación por: "El cielo azul esta mañana, sol". Más tarde, cuando esta fulgurancia sea recubierta por el tiempo pasado, si usted quiere asegurarse, decírselo a otro, lo *traducirá* en una frase, ya sea oral o escrita, frase que explicitará en qué circunstancias una bella mañana, saliendo de su casa, fue impresionado por el cielo azul, el sol. Es éste, sin ninguna duda, el destino más habitual que correrá el suceso vivido por usted. Pero hay otros, miles, el poema por ejemplo o el cine.

De todos los modos de decir, el cine será sin duda el último porque se presenta como el más inaccesible —por el hecho de la técnica— y el más *separado* del acontecimiento. Pero de hecho, al contrario, es el medio más apto para recrear el acontecimiento ocurrido: "El cielo azul esta mañana, sol" y para transmitirlo al mayor número. Cuatro palabras, dos imágenes articuladas entre ellas por una sintaxis muda, invisible, muy próxima a coincidir, en un no-dicho, con la sensación original. Ese mayor número ¿quién es? ¿De dónde viene?

El trabajo de un cineasta en un film —no habremos de la dificultad, del frenado de este trabajo por el aparato técnico— se sitúa en un *lugar* diferente que el del escritor respecto a un libro. Antes de lograr el film, el cineasta pasa por un libro en el cual la escritura no tendrá lugar sino como valor de escrito en cuanto a su ubicación en la cadena creadora. Pasa por encima este libro y se reencuentra en el lugar de su *lectura*, justamente aquella del espectador. Mire bien ciertos films: se leen, la trama de lo escrito se lee allí. El estudio de la escritura ocultada, conscientemente o no, se ve, su lugar, su pasaje se ven. (No estamos hablando por cierto de un ci-

ne comercial hecho de recetas de cocina y que se sitúa en las antípodas de toda escritura).

En este lugar de su creación, el lugar del cineasta se encuentra en el polo opuesto del escritor en relación a su libro. ¿Puede decirse que en el cine se escribe al revés? Podría decirse algo así, me parece. Es justamente en el lugar del espectador que el cineasta *ve*, lee su film, mientras que el escritor se sostendrá en una oscuridad que ninguna lectura puede leer, indescifrable aun para aquel que va a abordarlo. Es después de esta oscuridad que se encuentra el cineasta. Hacer cine cuando se han escrito libros, es cambiar de lugar en relación a lo que va a hacerse. Estoy delante de un libro a hacer. Estoy detrás de un film a hacer. ¿Por qué? ¿Por qué se experimenta la necesidad de cambiar de lugar, abandonar aquello en que se sostenía? Porque hacer un film, es pasar a un acto de destrucción del creador del libro, del escritor, precisamente, es anularlo.

Ya se trate del autor de un libro "hueco" o de un libro "pleno", el escritor será destruido por el film. El escritor que está en cada cineasta y el escritor a secas. Por lo menos se habrá expresado. Pero la ruina en que se transforma será el film. Su "dicho" será esta materia lisa, el camino de las imágenes.

Entre alguien que no ha escrito jamás y un escritor, hay menos distancia que entre un escritor y un cineasta. Aquel que no ha escrito y el cineasta no han mellado lo que yo llamo "la sombra interna" que cada uno lleva en sí y que no puede salir, fluir hacia afuera más que por el lenguaje. El escritor la ha desgarrado. Ha desgarrado la integridad de la "sombra interna": el silencio esencial común, ha operado la irreductibilidad de este silencio. Y todo acto que frene esta irreductibilidad, por ejemplo el cine, hace regresar la palabra escrita. No es verdad que el cine diga tanto lo escrito como el lenguaje escrito. El cine hace remontar la palabra escrita hacia su silencio original. Una vez que la palabra es destruida, no vuelve a ninguna parte, en ningún escrito. Y en el cineasta, es el pliegue mismo de su destrucción lo que se transformará en una experiencia creadora.

Es sobre esta derrota de lo escrito que —para mí— se construye el cine. Es en esta masacre que reside su atracción esencial y determinante. Porque esta masacre es justamente el puente que le conduce a usted al lugar mismo de toda lectura. Y aun más lejos: al lugar mismo del sufrimiento a secas que supone toda existencia vivida en la sociedad actual. Se puede decir esto de otra manera: que la opción cuasi universal de la juventud por el cine es una opción —conciente o intuitiva— de orden político. Que querer hacer cine es precisamente querer ir directa-

mente hacia el lugar de su sufrimiento; el espectador. Y esto eludiendo, destruyendo, el estadio —siempre privilegiado— de lo escrito.

Hablo a lo escrito. Hablo también de lo escrito aún cuando parece hablar de cine. No sé hablar de otra cosa. Cuando hago cine, escribo, escribo sobre la imagen, sobre aquello que debería representar, sobre mis dudas en cuanto a su naturaleza. Escribo sobre el sentido que aquella debería tener. La elección de la imagen que hago luego es una consecuencia de este escrito. Lo escrito del film —para mí— es el cine. En principio un escrito (script) está hecho para un "después". Un texto, no. Aquí, en cuanto a mí, es lo contrario.

Quiero lograr una imagen comodín, indefinidamente superponible a una serie de textos, imagen que no tendría en sí misma ningún sentido, que no sería bella ni fea, que no tomaría su sentido más que del texto que pasa sobre ella. Ya con la imagen de *Aurelia Steiner Vancouver* no estoy muy lejos de la imagen ideal, aquella que sea suficientemente neutra —seamos serios— para evitar la pena de hacer una nueva. Aquellos que hacen kilómetros de imágenes son originales y ¿lo ha observado usted? no llegan a nada generalmente. Con el film negro habré pues llegado a la imagen ideal, a aquella del asesinato confesado del cine. Esto es lo que creo haber descubierto en el último tiempo en mi trabajo.

Si no reencuentro el texto tal como sobrevino en la página, la voz escrita, recomienzo. He recomenzado la *Noche* cuatro veces. Con *El Camión* y *Aurelia* he encontrado enseguida el primer camino de la voz. Ve usted, no busco simplemente profundizar el sentido del texto cuando lo leo, no, no absolutamente, nada parecido, lo que busco es el primer estado de este texto, como uno busca acordarse de un suceso lejano, no vivido sino "escuchado". El sentido vendrá después, no tiene necesidad de mí. La voz de la lectura es la única que le dará sentido sin intervención de mi parte. La lectura se propone en voz alta de la misma manera que se ha propuesto para usted solo, la primera vez, sin voz. Esta lentitud, esta indisciplina de la puntuación es como si yo desvistiera las palabras, las unas después de las otras y descubriera lo que está por debajo, la palabra aislada, desconocida, desnudada de todo parentesco, de toda identidad, abandonada. A veces es el lugar de una frase por llegar lo que se propone. A veces nada, apenas un lugar, una forma, pero abierta, a tomar. Pero todo debe ser leído, el lugar vacío también, quiero decir: todo debe ser reencontrado. Esto se percibe cuando se dice, cuando se escucha, cuán pulverizables son las palabras y cómo pueden caer en cenizas.

(Traducción: Beatriz Castillo)

# Intrusiones

Juan José Saer, *El entenado*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.

1. El narrador de *El entenado* recuerda un juego de niños que el paso del tiempo desgasta y afina hasta permanecer en la memoria como una figura geométrica: "Una línea de puntos, discontinua, (...) hasta transformarse en una cadena que, girando, se transformaba a su vez en círculo o en espiral" (p. 139). Esa figura conviene para caracterizar el *corpus* narrativo de Juan José Saer. Sus textos comportan una línea discontinua, giran sobre sí mismos y van adensándose, exacerbando obsesiones y procedimientos o, mejor dicho, obsesiones como procedimientos.

2. La estrategia de Saer para recitar la serie temática presente en sus textos anteriores (el ser y el parecer, la existencia, el mundo aparental, el tiempo y la memoria, la escritura y "el arte de narrar", la región o "zona", etc.) donde adoptaba una operatividad que, de algún modo, llamaríamos "realista", y que a partir de *Unidad de lugar* (1967) y *Cicatrices* (1969) se torna "hiperrealista"<sup>1</sup>,

cambia de registro narrativo en *El entenado*. Saer aprovecha una circunstancia histórica: el viaje que en 1515 emprende Juan Díaz de Solís y que lo llevará a descubrir el Mar Dulce. Luego de remontar el Paraná Guazú, Solís y algunos de sus compañeros mueren a manos de los indios en una emboscada. El historiador Herrera completa su relación: "[los indios] tomando a cuestras a los muertos, y apartándolos de la ribera hasta donde los del navío los podían ver, cortaban las cabezas, brazos y pies, asavan los cuerpos enteros y se los comían"<sup>2</sup>. De la matanza se habría salvado el grumete Francisco del Puerto, que fue tomado por los indios. Diez

seé ser una clase especial de cantor, el cantor del mundo visible (...) para mostrar en el centro del día un mundo completo en el que estén presentes todos los paraísos y todas las hojas de todos los paraísos y todas las nervaduras de todas las hojas de todos los paraísos, para que el mundo entero se contemple a sí mismo en cada parte y en el honor de la luz y nada quede anónimo" (op. cit., p. 134). Esa pretensión de totalidad es montruosa y está condenada al fracaso. La desesperación de la escritura, ante la certeza íntima de que el mundo no puede ser reflejado, no puede duplicarse, opta, paradójicamente, por pretender ser el mundo. De allí a la adopción de una estética hiperrealista hay un paso. El moroso descriptivismo, monótono y estético, es la elección de una escritura que se declara provisional, engañosa, falso doble de lo real. Pero esta última certeza sólo la escritura misma la alcanza. La escritura es, entonces, una elección, un acto moral. En tanto el azar del cuerpo se distancia de lo histórico y comprende el vacío, ejercita esta comprensión en el fundamento de la cultura y, paradójico, hace renacer el mundo emplazándolo constantemente en una escritura autocomprensiva. Por cierto, *El entenado* no niega estas concepciones.

<sup>2</sup> Citado por Ricardo Levene, *Historia argentina y americana*, T. I, Buenos Aires, 1970, p. 62.

años después lo hallaría la expedición de Sebastián Caboto. *El entenado* sería las "memorias" de Francisco del Puerto. En la novela, nombres propios y precisiones históricas están puntualmente eludidos, si bien las alusiones a las circunstancias señaladas son inequívocas. El proceso de verosimilización de la materia narrativa se realiza adscribiendo el texto a varios modelos, ya señalados por la crítica<sup>3</sup>: memorias, novelas picarescas, relatos de viaje, novelas filosóficas y, agregamos, crónicas de Indias. Podría establecerse, además, un lejano parentesco, una suerte de "fondo tradicional" referido a las relaciones históricas de Paul Groussac o a la novela histórica de Roberto J. Payró *El mar dulce*. La novela simula, por otra parte, las convenciones de la autobiografía clásica: narrador autodiegético cuyo relato, principalmente retrospectivo, tiene por tema la vida individual. Así se suceden la iniciación marina (las primeras páginas de la novela recuerdan *The shadow-line*, de Joseph Conrad), la trágica muerte del Capitán, la vida con los indios (donde sobresale el episodio de antropofagia), la liberación posterior, los días junto a otros expedicionarios españoles, la formación intelectual en un convento con el padre Quesada (que de sus diálogos con el narrador escribe la *Relación de abandonado*) la posterior vida en las ciudades representando la propia historia versificada (y falsificada) del narrador con una compañía teatral, su alejamiento junto a los hijos de una actriz asesinada hasta instalarse en una casa donde se inician como imprenteros. El viejo narrador en esa casa relata la perpección de su vida que es, asimismo, la razón de su escritura: los indios querían que "quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador"

<sup>3</sup> Notoriamente:

María Teresa Gramuglio, "La filosofía en el relato", *Punto de vista*, a. VII, N° 20 (1984), 35-36.

Daniel A. Link, "Medi(t)aciones de lo real en *El entenado* de Juan José Saer", *Pie de página*, N° 3 (1984/1985), p. 29-30.

(p. 134). La novela finaliza con una extensa argumentación filosófico-poética acerca de la lengua y las costumbres indígenas. Si consideramos, además, que el presente de la escritura ocurriría a fines del siglo XVI, el narrador se refiere a problemas que prevalecerán en el siglo siguiente, propios de una sensibilidad barroca: el desengaño, el *horror vacui*, el gran teatro del mundo, "el sueño, autor de representaciones", etcétera.

3. Por todo lo antedicho, el narrador y su relato están, en apariencia, consolidados. La novela, de acuerdo a las convenciones que pone en juego, es verosímil: se legaliza mediante estos pactos intertextuales. Y, sin embargo, esta estrategia es irónica: esos pactos que el texto declara están carcomidos, sujetos a duda, negados. Especies literarias que procuran documentar sucesos históricos y tienen una intención didáctico-moralizante; formas primeras de la narración moderna para las que *El entenado* es un espejo deformante. Así como en la novela se lee que las cosas poseen un reverso oscuro que es su verdad última —la nada deletérea—, la escritura, también, está roída por la indistinción de lo innominado. Allí la ironía consiste en articular el *nonsense* como una rigurosa concatenación lógica denominada "discurso literario". ¿*Literatura of Exhaustion*, como diría John Barth?. ¿Gesto post-moderno?. "La réplica postmoderna a lo moderno —escribe Umberto Eco— consiste en reconocer que el pasado, en cuanto no puede en verdad ser destruido, puesto que su destrucción conduce al silencio, debe ser visitado otra vez; pero con ironía, no inocentemente"<sup>4</sup>.

4. La reciente crítica literaria hispanoamericana ha estudiado la producción narrativa de acuerdo a los presupuestos teóricos de Bajtin o de Bajtin vía Kristeva, privilegiando, a veces sin discriminación, la idea de intertextualidad unida a la idea de parodia. Con criterio simplista, se vio a menudo en la intertextualidad de la novela sólo procedimientos de estilización paródica. Esa terminología ya prestigiosa tiente para referirnos a *El entenado* como novela paródica de las especies literarias mencionadas. Y, no obstante, no lo es. Por lo pronto, para seguir a Bajtin, el procedimiento empleado en la novela no sería la parodia, sino la *variación*. Consiste en reunir

<sup>4</sup> Umberto Eco, *Postscript to The Name of the Rose*, New York, 1984, p. 67.

el lenguaje de un mundo pretérito (en este caso, el mundo de los cronistas) con el de la conciencia contemporánea, lo cual implica un *anacronismo* o un *modernismo*<sup>5</sup>. En esa dirección, *Zama*, de Antonio di Benedetto, es un ejemplo asimilable. En el caso de *El entenado*, la *variación* es ejecutada como *negatividad*. Lo dicho: pactos intertextuales emplazados por una escritura que, al mismo tiempo, los corroe.

5. Si consideramos *El entenado* como una "memoria autobiográfica" (ya sea con resabios de relato de viaje o de novela picaresca) donde el pasado itinerante debe recapitularse, no puede omitirse que en ella ese pasado es incierto, aparece como una ilusión, de modo tal que la escritura de ese pasado es, también, ilusoria. En el cuento "La mayor", del libro homónimo, Saer tematiza el mismo problema parodiando, esta vez sí, el episodio de la magdalena proustiana embebida en té de *A la recherche du temps perdu*. Si en Proust la escritura se funda desde la aprehensión del recuerdo, en Saer la escritura nace al reconocer que el recuerdo, desde el que parte, le es exterior e inaprehensible. Tanto en "La mayor" como en *El entenado*, la extranjería del recuerdo pone en duda el concepto del tiempo mismo, por cuanto el lugar del pasado no puede recuperarse en el absoluto presente. El mundo muere y renace a cada instante. Así, la memoria sufre una constante paramnesia<sup>6</sup>: se recuerdan hechos, personas o cosas que, en realidad, no han existido. La escritura de Saer, entonces, se desarrolla como una "yuxtaposición de recuerdos". Pero si el recuerdo es exterior y, en cierto modo, ficticio, obrará como generador negativo de lo supremamente ficticio: la escritura. Cadena de irrealidades. Lo exterior sólo existe en la conciencia de los indios, los indios sólo existen en la memoria del narrador, la memoria sólo se corporiza en la escritura. Pero en la lengua indígena *ser se dice parecer*, la memoria y el sueño coinciden en su irrealidad, el sentido de la escritura es aleatorio.

Si leemos *El entenado* como una "novela filosófica", —donde se relatan circunstancias casi fabulosas para elaborar una interpretación crítica y un juicio sobre la realidad

<sup>5</sup> Mijail Bajtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1978, pp. 179-180.

<sup>6</sup> Cfr. el cuento "Paramnesia" en: Juan José Saer, *Unidad de lugar*, Buenos Aires, 1967, pp. 35-60.

social imperante, en nombre de un cierto sentido; donde *Robinson Crusoe* leído, digamos, por Rousseau, es un hombre solitario que se sitúa por encima de los prejuicios, ordena sus juicios satisfactoriamente acerca de las verdaderas relaciones entre las cosas y es, por naturaleza, un hombre bueno—, se verá que la especie literaria es evocada negativamente. En la novela de Saer toda significación se deroga: "Esa ausencia de sentido que, sin ser convocada, nos invade al mismo tiempo que las cosas, nos impregna, rápida, de un gusto de irrealidad" (p. 126); por otra parte, las nociones de bien y de mal aparecen como una mera construcción, equilibrado artificio para no disolver el mundo, siendo el espacio de la existencia moralmente neutro: lugar terrible que "sin dispensarnos ni el bien ni el mal nos aniquila, indiferente" (p. 147).

La negatividad también obra si pensamos *El entenado* como una "crónica de Indias". Para probarlo basta transcribir dos párrafos. Reza el primero: "Quiero ahora decir la multitud de hombres, mujeres y muchachos que estaban en las calles y azoteas y en canoas en aquellas acequias, que nos salían a mirar. Era cosa de notar, que ahora que lo estoy escribiendo se me representa todo delante de mis ojos como si ayer fuera cuando esto pasó". Y el segundo: "Pero a veces, en la noche silenciosa, la mano que escribe se detiene, y en el presente nítido y casi increíble, me resulta difícil saber si esa vida ha tenido realmente lugar, llena de continentes, de mares, de planetas y de herdas humanas o si ha sido, en el instante que acaba de transcurrir, una visión causada menos por la exaltación que por la somnolencia" (p. 148). A no ser por las diferencias lexicales, el tono es el mismo en uno y otro párrafo, pero su sentido difiere. En el primer párrafo lo que se cuenta *fue* y en el presente de la narración *sigue siendo*; en el segundo, lo que se cuenta ni siquiera es o existe en el relato de un modo espurio. El primer ejemplo pertenece a Bernal Díaz del Castillo<sup>7</sup> y el segundo, por supuesto, a Saer.

6. *El entenado*, historia (problemática) de una representación literaria. La narración misma es un mandato de los indios: experiencia central, núcleo generador. Texto situado entre dos previas verbalizaciones

<sup>7</sup> Bernal Díaz del Castillo, *La conquista de la Nueva España*, Buenos Aires, 1964, p. 88.

de los hechos: la representación teatral y la *Relación de abandonado* del padre Quesada. El primero, texto falso pero asimilable a una *doxa*, es decir, creíble: texto convencional; el segundo, texto verdadero, pero cuyo patrón de verdad es impuesto por dogmas culturales, es decir, creído: texto institucionalizado. Sigue la aspiración, casi fetichista, a la realidad tangible de la letra: la imprenta. Por fin, último paso, el presente del relato mismo, dudoso, suerte de no-saber: ni falso ni verdadero.

7. ¿Cómo narraban las crónicas de Indias la realidad americana? Este interrogante ha sido revalidado por la narrativa contemporánea puesto que, de algún modo, el mito de una escritura hispanoamericana guarda relación con un mito de origen. Las tierras americanas aparecen como un territorio utópico ante la mirada europea o, al menos, fabuloso: las Indias. Los cronistas, se sabe, a menudo escribían *otra* novela de caballerías y los bastos conquistadores eran nuevos Amadis. El territorio americano es fundado tanto por la cruz y por la espada (por lo demás, símbolos literarios) como por la mirada irrealista de las ficciones del renacimiento. En *El entonado* se lee: "Teníamos enfrente un suelo firme en el que nos parecía posible plantar nuestro delirio" (p. 16). Pero ese espacio habitado por los indios *colastinés* (Colastiné, en el litoral santafesino: la zona axial de la escritura saeriana, de valor equivalente al *Yoknapatawpha country* Faulkneriano) "donde quiera que fuesen, lo llevaban adentro. Ellos mismos eran ese lugar" (p. 118). Saer concibe la región fenomenológicamente: la descripción de una red de relaciones particular, en un espacio determinado, a través de historias individuales, dará cuenta de la cultura en su totalidad. La verdad de lo psíquico pone en escena la verdad de lo social—dicen los fenomenólogos— y se desenmascaran mutuamente; la verdad de la literatura, expresando la región en su particularidad, postularía e instituiría una cultura. Una zona es, así, un modo de conciencia. El narrador de *El entonado* se sitúa en un espacio crucial y su relato será, necesariamente, un híbrido. Entonado, es decir, hijo de varias lenguas, es decir, de ninguna en particular. El espacio sólo puede trascender verbalizado como una doble traición a cada visión del mundo: la española y la indígena. En el cuento "El intérprete", de *La mayor*, Saer invierte los términos: el personaje es un indio que aprende la lengua de los con-

quistadores. Pero ambos textos tienen una misma raíz. El narrador fue escindido entre dos lugares: el lugar de la lengua materna y el lugar del espacio indígena que es, también, el de su lengua. ¿Con cuál de ellas narrará ese "nuevo mundo"? Deberá, acaso, repetir en la letra escrita el rito corporal de la antropofagia indígena. Cuando el español fue comido, los indios se sintieron hombres verdaderos. Cuerpo despedazado e ingerido de la lengua extranjera en el cuerpo casi fantasmagórico de la lengua indígena; sustrato y superestrato. El entonado deberá edificar ese mundo con una lengua violentada por nuevas categorías de pensamiento. Su trágico privilegio consiste en que nadie mejor que él podrá edificar una cultura sobre un vacío, un desierto. Ya en 1960 Saer escribía: "Por eso me gusta América: una ciudad en medio del desierto es mucho más real que una sólida tradición. Es una especie de tradición en el espacio. Lo difícil es aprender a soportarla. Es como un cuerpo sólido e incandescente irrumpiendo de pronto en el vacío"<sup>8</sup>.

8. Esta crítica comporta una serie de interpretaciones, esto es, de sentidos posibles. Automáticamente, comporta una traición al texto de Saer, cuyo sentido nunca acaba de definirse o, tal vez, no exista. Quizá los *colastinés* salgan de lo innominado en cada lectura y es probable que la única verdad de la novela, singular cada vez, variable y diversa, surja en el presente prístino de esas lecturas. Juego entre luz y sombra, entre las estaciones, entre el día y la noche como entre lo escrito y lo no dicho: motivos recurrentes en un eclipse final. En esta novela ocurre lo que en un verso de Wallace Stevens: "*Day is desire and night is sleep*". Eclipse del sentido, *El entonado* nos inclina a la duda o, mejor, al goce metódico.

Jorge J. Monteleone

<sup>8</sup> Juan José Saer, *En la zona*, Santa Fe, 1960, p. 155.

Juan Jacobo Bajaría, *Sables, historias y crímenes*, Buenos Aires, Bruguera, 1983.

Historias se intercala entre sables y crímenes para fundar una relación ecuánime: respecto de la Historia, respecto de sus revisiones. La Historia —podríamos convenir— no hace

otra cosa que denigrar sus predicciones; cada nueva revisión, a su vez, nos seduce con el relevo de enigmas edificantes. No se trata, entonces, de historia oficial, pero tampoco de oficiar un servicio que la halague, la desprece, la complete o la condense. Se trata de historias, expresamente: de sables y crímenes.

Postcontemporáneos de Pierre Menard, copiamos su exaltación de la Historia con desconfianza. *La Historia, madre de la verdad...* nos parece otra de las ingeniosas inversiones de su estilo. Tal vez, ni siquiera eso: sólo una hipérbole provocativa. Atentos a los hechos —a los crímenes que un dilatado pudor histórico nos impide designar con el mismo adjetivo—, los leemos sin dejarnos distraer por los enigmas edificantes que hace rotar una objetividad empecinada. "Odio la mentira porque es una inexactitud", decía Ricardo Reis, poeta monárquico. La misma pasión —el mismo odio admirable— anima las páginas de *Sables, historias y crímenes*. Sólo que la verdad no es un relato prolijo; mejor dicho, no es la exánime y singular reducción a que pueda someterla la prolijidad del relato. La verdad de *Sables, historias y crímenes* es elocuente y múltiple, lícita y formidable a fuerza de investigación, pero también a fuerza de sintaxis, de énfasis y de reticencias. Es decir, de literatura. (La literatura argentina, por otra parte, ofrece, en uno de sus textos menos vulnerables, esta rara confesión de desaliento: "Pero acaso nunca lleguemos a mentir. Acaso la verdad sea tan rica, tan ambigua, y presida de tan lejos nuestras modestas indagaciones humanas, que todas las interpretaciones puedan canjearse y que, en honor a la verdad, lo mejor que podemos hacer es desistir del inocuo propósito de alcanzarla"<sup>1</sup>).

La Historia podría ser un apócrifo consuetudinario, la crónica de una pesadilla de la que no podemos despertar. Pero precisamente porque no podemos despertar, es necesario discernir una ética del sueño; para contar el asesinato de Facundo o el de Lavalle (para volver a contarlos) es necesario. Si se escribe literatura, se escribe historia, que importa que sea bajo consignas inútiles, delusorias, imprevistas. Hay, advertida o inadvertidamente, historia en toda la literatura, y este hecho que no se resigna a serlo, escamotea la previsible reciprocidad: sólo algunas veces la historia es literatura.

<sup>1</sup> *Las ratas*, José Bianco, pág. 84. Siglo XXI editores, 1972.

Modestamente oculta en su propósito de despejar de inexactitudes el pasado, *Sables, historias y crímenes* no se rebaja nunca a enturbiar con retorcimientos retóricos, fatigas fechadas o documentaciones inabarcables, su vocación literaria. Esta prosa meridiana, pródiga en inflexiones rigurosas ("Se incoa, entonces, la causa criminal") y en precisiones lexicales, no sólo da cuenta de los fragmentos del pasado con meditada austeridad —satisfaciendo de paso la módica imposición que nos desvela: narrar—, sino que remite las instancias del relato a un sistema con severas leyes propias, a una escritura. Como toda escritura, no puede comentarse ligeramente: habría que indagarla (como a la historia y a las historias que pretexa), habría que observar cómo ensancha sus motivos o los estrecha, como transige en favor de un verbo cuando la Historia exige Otro, y cómo soslaya la profusión para difundir apenas la ajustada enunciación de un hecho. (Una tabla de asesinatos principales en la página 139 puede leerse como aséptica sinopsis de la violencia y el horror que la historia —que las historias— deparan.)

Luis Chitarroni

J.R. Wilcock, *La sinagoga de los iconoclastas*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1981.

"Después de todo, recuerde que usted escribe en castellano", informaba el Hombre de la Editorial a un escriba wilcockiano, "a todas luces una lengua muerta". Y el escriba se limitaba a responder: "A ratos intento revivirla".

Cansado de esa labor inhumana, o —menos definitivamente— dispuesto a sacrificar la vivacidad de sus historias a otra lengua (que le pertenecía por herencia), Wilcock escribió *La sinagoga degli iconoclasti*. La edición original en italiano (Adelphi Edizioni, Milano) es de 1972. En busca de antecedentes, la retórica de las contrapapas encuentra las *Vies Imaginaires*, de Marcel Schwob —remisión obligatoria que vincula de paso a *La sinagoga* con *Historia Universal de la infamia*. Menos notoria, menos consultada, *L'Encyclopédie des Sciences inexactes* (1932), de Quenau, registra un interés similar por las invenciones de los personajes, que, en el caso del predecesor, son sometidas a un tratamiento literario no tan contundente. (Tanto

Schwob como Borges procedieron desarrollando argucias literarias a partir de vacíos textuales, o bien obliterando ese vacío con pormenores caprichosos y rasgos distintivos que a veces son verdaderos biografemas.)

Un filipino con poderes telepáticos que utiliza para arruinar un Congreso; un novelista francés que quiere enseñar divirtiéndose y planea (y escribe) robustas novelas-diccionarios; un judío alemán criado en Inglaterra que asegura que para hallar la felicidad sólo hay que abolir cuatro siglos y hacer al mundo digno de Donne y de Shakespeare; un disciplinado esquizofrénico que dice ser Messiaen y Cocó Chanel, Caryl Chessman y el Dalai Lama; un bisabuelo lombardo que elabora una teoría socio-biológico-económica y transforma, para editarla, su fábrica de golosinas en una editorial; un holandés hondamente sedentario y superlativamente calvinista que atribuye todos los pecados al sonido y la salvación a la luz; un doctor suizo que pretende restituirnos a la gracia idiotizándonos; un ingeniero vienés que tiene miedo de que la Luna se nos caiga encima; un antropólogo lingüista que infiere el origen negro de los franceses e inaugura, sin querer, una filología que habría complacido a Brisset y a Roussel; un belga frugal que a los 59 años sólo tiene 42; otro novelista que decide honestamente invertir el procedimiento del abuelo lombardo y hace de una editorial una fábrica de novelas; un plural caballero yanqui que funda una Universidad para ser enseñado a sus singulares discípulos. Wilcock no postula en estos treinta y cinco textos una estética del apócrifo, compila y complica hasta la extenuación una variedad de imaginaciones que constituyen *per se* un repertorio de estupezados desperdicios, de pérdidas clausuradas dentro del ámbito de la sinagoga que los hospeda, un poco a la manera de esa Luna de Ariosto en la que perduraban, desterradas, todas las cosas perdidas de este mundo.

Mundo de lo posible, de lo posible necesario o gratuito o profético, el de la sinagoga se instaura como contrapartida al museo de fracasos empíricos de Bouvard y Pécuchet. ¿No confundían éstos —según hace notar Foucault— todo lo real con todo lo posible? Los iconoclastas de Wilcock trajinan en el mundo real, se equivocan, eligen incómodas referencias, pero —en la medida en que la invención que transportan lo permite— fabrican la pulcra felicidad de su conquis-

ta dentro del recinto familiar que precisamente el rechazo de ese mundo real les concede. El narrador no escamotea ironías; la profusión de detalles atenúa, a veces, una atención demasiado preocupada por el ingenio. Las referencias a la historia son múltiples y diversas. Consecuentemente, los anacronismos podrían ser la desgracia afable que impone como condición esa lejanía virtuosa. Pero el narrador que aniquila, absuelve e ironiza, no se atreve (juiciosamente) a censurar. Una excepción: la máquina combinatoria de Absalom Amet. Esta, mediante un énfasis de la sensatez, exalta el absurdo de ciertos enunciados que la filosofía (o la antropología o la sociología) han ensayado, y que, aislados de sus contextos, suenan como disonancias alarmantes: Heidegger, Sartre, Lévi-Strauss plagian remotas articulaciones sintácticas, conclusiones a las que la máquina de Amet llegó sin demorarse en planteos y entimemas. El resultado, entorpecido por su previsible banalidad, aspira a transgredir con un sarcasmo la *inquestionada* seriedad de esas cuestiones. *La sinagoga* reserva sorpresas en otros textos más intrincados y elusivos. *Llorenç Ribèr*, por ejemplo, parece la apoteosis de estos sueños dirigidos. Texto delirante, desorbitado, borra estratégicamente las señales que en el lector dejaron los modelos anteriores. Si por momentos Wilcock recuerda (si aún su parsimonia moralizante lo evoca) a Swift, el inventario de las hazañas teatrales de Ribèr conduce (lamento el desinterés que un nombre tantas veces pronunciado provoca) al padre literario de Alicia, a Lewis Carroll. Las obras montadas por el director catalán sólo pueden representarse en ese espacio literario en el que la alternancia de lo racional y lo absurdo implica una precipitación de sinopsis aberrantes. Con verdadera sabiduría novelística, Wilcock produce un raro fenómeno de estrabismo, no parodiando una obra en sí, ni un lenguaje o una jerga en particular, sino saturando de irrisiones los múltiples significados que las obras ofrecen (económico, John Fowles en *The Collector*, bifurcaba su parodia y lo graba alternativa o simultáneamente referirla a *The tempest* o a los *angry young men*). Pero lo más extraño de todo no es la ejecución de estas farsas desopilantes que arman y desajustan su propia estructura.

Una de las obras que Ribèr dirige —*La búsqueda del Yo*— está basada en las *Investigaciones Filosóficas*, de Wittgenstein. Para musi-



calizarla, Riber desecha a Webern y elige a Beethoven. La obra, rigurosamente ejemplificadora, tiene dos protagonistas: el Constructor y el Obrero. El constructor dá órdenes, el obrero obedece. Las primeras son muy simples; las últimas muy complicadas. Lo que construyen es —teatralmente— un lenguaje. En 1979, Tom Stoppard (checo de nacimiento, autor, entre otras obras, de *Rosenkranz y Guildenstern han muerto* y *Travesties*), dio a imprenta *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*. Las obras, según declara Stoppard en el prólogo, derivan de las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein. En la primera, los personajes hablan un idioma (inglés) en el que los significantes no corresponden a los significados (el lector entiende porque, al lado de las palabras alógenas, el autor pone las equivalentes). Una persona ajena al grupo quiere integrarse, y los componentes se dedican a enseñarle ese idioma. El que aprende a su vez oficia de mistagogo en la segunda obra.

Tal vez estos desenlaces estuvieran ya previstos por el escriba metafórico.

Luis Chitarroni

Luis Gusman, *El frasquito y otros relatos*, Buenos Aires, Legasa, 1984.

0. Hablar de la reedición de *El frasquito* exige un discurso doble (e implica, por lo tanto, un doble riesgo): hablar de aquel texto escrito en 1973, por un lado, pero además de este texto publicado en 1984. Ubicar la posibilidad de el (los) sentido(s) en ese hiato, en los pasajes y mediaciones operadas por esos once años, por las distintas tapas y los distintos prólogos que acompañan el texto: el de Piglia en 1973, el del propio Gusmán en 1984. Se trata, en fin, de pensar qué ha pasado con la representación y el conjunto de operaciones que, practicadas por la escritura de Gusmán en su momento, vuelven hoy a poner en escena el problema de la referencia, aunque con otras modulaciones: son otros, en efecto, los tiempos que corren, otra la ubicación de Gusmán en el campo intelectual, otros los materiales que se procesan (que se intentan procesar) en los textos y otra, finalmente, la idea que se tiene sobre la posibilidad de una literatura.

1. *El frasquito* de 1973 se abrió, ya se dijo, con un prólogo (un brillante prólogo) de Piglia, que servía para explicar, no tanto la emergencia *ex nihilo* de la figura de Gusmán,

sino más bien su escritura (la ambigüedad del defético es intencional: su referencia puede ser Gusmán, y puede ser también Piglia): escritura al margen, fuera de la ley, dice Piglia. Desorden estructural y temático: todo lo que circula en *El frasquito*, circula arbitrariamente. Los motivos que puntúan el texto (el oro, las cadenas, los espejos y las fotos pornográficas), dice Piglia, hablan de esa sintaxis discontinua, de esa mera sucesión de escenas, fragmentos de discursos, encadenamientos (literalmente) de clichés (lingüísticos, literarios). Hay, además, el problema de la paternidad (motivo que se asocia permanentemente al oro) y el problema de la sexualidad. El texto, parece ser, dice Piglia, de un régimen perverso: sus límites, como los de la familia, son el canibalismo (devorar los verosímiles) y el incesto.

En los textos de Gusmán los vínculos (cadenas) familiares se multiplican hasta la exasperación: hermanos de sangre, hermanastros, paternidades fingidas, paternidades reales, abuelas que dominan la genealogía (el relato). Parecería que la literatura de Gusmán, a la par que se funda en esos motivos, quiere decir algo sobre su propia ubicación en el sistema literario; se trata, entonces, de reivindicar un linaje, de fundar un mito de procedencia. ¿Quién es ese padre cuya figura velada aparece una y otra vez en la literatura de Gusmán? Borges, claro está: tematizado, aludido, parodiado, la figura de Borges aparece como ese padre, esa marca de origen (¿la "leche" del frasquito?) a partir de la cual el sentido es posible.

En *Cuerpo velado*, por ejemplo, el narrador trabaja en el cementerio en el que su padre y su abuelo están enterrados: la literatura, parecería, sólo es posible a partir de nuestros muertos familiares. La literatura se construye a partir de un campo funerario en el que conviven las célebres tumbas de los antepasados literarios con las más anónimas fosas donde se guardan los despojos de una cultura. Se trata de hacer ingresar a la literatura los discursos más bastardeados y degradados: el tango (su retórica, sus actores, su ideología), las noticias policiales, las prácticas protorracionales (sesiones de espiritismo, ocultismo, videncias, curas parapsicológicas), la pornografía (fotografías, películas, revistas): se trata de tematizar, de problematizar la referencia a partir de aquellos objetos que de manera más tensionada manejan la función referencial.

2. En otro nivel de análisis, la excentricidad de la literatura de Gusmán puede percibirse también en la modalidad de ingreso al campo intelectual. Si en la década del sesenta el ingreso era más o menos fluido y la aprobación pasaba por los jóvenes universitarios que manejaban el aparato de consagración, en los primeros años del setenta la cosa parece distinta: se ingresa a la literatura al margen de los mecanismos institucionales. Se pretende reformular, entonces, los hábitos de producción y consumo pero también el sistema literario mismo. *El frasquito*, excéntrico en el nivel textual, quiere afirmar también la excentricidad de la cadena textual en que se funda (Lamborghini, Borges, aquellos materiales que se señalaron más arriba) y de la ubicación del escritor. "La muerte compra sus máscaras en el mercado" se dijo a propósito de un texto de Gusmán, o lo que es igual: el mercado es la muerte, escribamos en su contra.

3. Referencias culturales, se dijo más arriba. ¿Cómo es la referencia que funda *El frasquito*? El grupo *Literat* lanzó la piedra del escándalo: la relación entre signo y referente es molesta, se decía a propósito de *El frasquito*, en pleno 1973.

Ubicarse en los márgenes del sistema literario. Se escribe desde un lugar distinto que la universidad, y se declara que la referencia es la incomodidad y no el objetivo de la literatura, para ponerse en la vereda de enfrente respecto de los escritores testimoniales del momento (en su prólogo al nuevo *Frasquito*, Gusmán recuerda la sorpresa de Masotta por "no encontrar ahí nada reivindicatorio"): la referencia es, en todo caso, fragmentaria, *descompuesta* y constantemente mediada.

En *El frasquito* hay una constante filtración de otras voces y otros ámbitos, según se dijo: el tango, el espiritismo, la pornografía. Materiales degradados de la literatura y procedimientos constructivos envilecidos por la repetición son las condiciones de posibilidad de alguna representación.

4. Desde la primera edición de *El frasquito*, Gusmán se constituyó en uno de los escritores centrales del sistema literario, con el amargo privilegio de tener un libro prohibido y una evolución marcada por el pasaje entre despedazar la referencia en su primera novela y diseminarla en la última. Entonces hay una referencia y la discusión pasa por las operaciones textuales a las que se la somete. En un caso

se trata de despedazar ese objeto incómodo: la referencia en *El frasquito* no puede recomponerse de manera definitiva, siempre falta uno de esos pedazos. En el otro caso se trata de desmenuzar, de volver ilocalizables esos fragmentos de mundo dispersos a lo largo del texto, ¿dónde está lo real? En los dos casos se rei-

vindica el espesor del lenguaje y la literatura: son ésas, entonces, las operaciones que fundan un sentido y a partir de las cuales se discute la posibilidad de alguna representación de mundo.

Para eso vuelve *El frasquito*: para poner en escena un capítulo fundamental de la historia literaria de los últimos diez años. Entonces

se trataba de un texto marginal con un trabajo revulsivo sobre los verosímiles y la referencia. Hoy es un texto ejemplar de un escritor consagrado, texto que viene a re-discutir las posibilidades de la ficción en la Argentina.

Daniel Link





# Crepusculares luciferales

Marcelo Di Marco

Rocíos aguas primaverales llueven un tanto maula  
en aleteantes shampoos tornasolados  
Allá en el paisito de cristal  
nunca nos fue dado ver la lluvia negra  
la lluvia de ojos enclavados que destilarían humores diversos  
traspasados como estarían como brochettes  
Y no se vaya a creer que perforados por la noche  
por la sonrisa cancheruna del Muchacho de la Moto No  
Ni por los faroles encandiladores Tampoco  
Digo en cambio por garritas de lechuzones de films clase "B"  
Por tantos y cuantos la vida ríe la vida ríe  
Lanza la vida afuera espumosa carcajada  
un espectáculo breve  
de uñas de restos  
de uñas desperdigadas por el living  
Pequeñas obscenidades pintadas de escarlata  
Pero en la tele perduran  
el sol disco de bronce desaforado  
el broncéo canto del ebúrneo cisne  
la sonrisa efímera la lengua  
deslizándose por tu amor dientes de perla  
cual arañas sangrientas por teclados de marfil  
Cómo ríe la vida si tus ojos negros me quieren mirar...  
Y ni qué decir de la fragante invasión de Kawas doradas...  
Y ni qué decir de las muecas de la Huesuda...  
Ni del coro de mustios bandoneones...  
que está entrando... atravesando la madrugada...  
ni divinidad de rientes soles la vida riente...  
en las rumorosas márgenes de tus eglógicas mechas...  
que están al viento... que están del otro lado...  
Que ya le son al siniestro y nocturno amanecer...

## EL ENSAYO QUE VENDRA



# El ensayo, un género culpable

Eduardo Grüner

*El ensayo —hay que entenderlo como un tanteo modificador de uno mismo en el juego de la verdad, y no como apropiación simplificadora de otros para los fines de la comunicación— es el cuerpo viviente de la filosofía, por lo menos si ésta sigue siendo, aún ahora, lo que fue otrora, es decir una ascesis, una ejercitación de uno mismo en el pensamiento.*

M. Foucault

*Nuestro error no concierne al orden del saber, sino al orden moral. Equivocarse es convertirse en culpable cuando se cree que se está actuando rectamente.*

J. Starobinski

Una gran novela puede ser una ballena blanca o una cucaracha: nos arrastra con ella o se agita bajo nuestros pies. Es lo que Charles Olson y Walter Benjamin encuentran en Melville y Kafka, respectivamente. La metáfora animal es el testimonio de un límite absoluto, de un fracaso: imposibilidad de “abrumar a la naturaleza” (Olson), imposibilidad de constituir a la bestia como “receptáculo del olvido” (Benjamin). Por encima o por debajo de la humanidad, el fracaso es irrisorio: quizá acierte Gramsci cuando sugiere que el superhombre nietzscheano no es tanto Zaratustra como el conde de Montecristo: un personaje folletinesco, ridículo, cuya única grandeza es la de saber esperar. También lo dice Benjamin a propósito de Kafka: toda su estrategia consiste en aplazar una respuesta (un “juicio”). Ni siquiera la muerte es una sentencia satisfactoria: “(Kafka) consideraba sus esfuerzos como malogrados... se consideraba entre aquéllos destinados a fracasar”. Y, en algún sentido, tenía razón: “Lo que fracasó fue su grandiosa tentativa de reconducir la poesía a la doctrina y de volver a darle, como parábola, la sencilla inalterabilidad que era la única que le parecía adecuada en relación con la razón”. Fracasando como gestor de

alegorías, Kafka entrega —contra su voluntad, es sabido— una gran literatura. ¿Y Melville? Para Olson, el capitán Ahab protagoniza —después de Ulises y Dante— la tercera y última Odisea de la historia literaria. Al revés de lo que dice Eco, los capítulos pedagógicos sobre la vida y la caza de las ballenas dan la verdadera dimensión del igualmente grandioso “fracaso” de Melville: Melville, escéptico, no se imaginaba sin embargo como podría vivir sin una fe. Tenía que tener un dios. En Moby Dick encontró uno, pero, ¿a qué precio? Olson: “Era una labor de gigantes: hacer un nuevo dios. Para lograrlo era necesario que Melville, puesto que el cristianismo lo rodeaba como nos rodea a nosotros, fuera tan Anticristo como Ahab. Cuando rechazó a Ahab, perdió la antigüedad. Y el cristianismo ocupó el terreno. Pero Melville había consumado su labor”. La tarea imposible (tanto como la de Kafka) arroja un resto exitoso: los capítulos pedagógicos, por la misma lógica de su verosímil, reducen el dios blanco a una masa de carne sanguinolenta, casi repugnante.

Benjamin y Olson son dos auténticos *ensayistas*: arriesgan la idea de que es en el fracaso de Kafka o de Melville donde hay que buscar las ra-

ziones que hacen a la satisfacción de su lectura. Vale decir, en lo que hay en ellos de irrepentible (lo único que una "ciencia literaria" debería, por definición, excluir): ¿cuántos podrían estar en condiciones de ofrecer "La metamorfosis" o "Moby Dick" como producto de sus equivocaciones? El ensayo (literario) es esto: identificar un lugar fallido, localizar un error.

### Ensayo/error

Inútil decir que la idea no es nueva: la hemos leído, desde ya, en (Blanchot) todo escritor está atado a un error con el cual tiene un vínculo particular de intimidad. Todo arte se origina en un defecto excepcional, toda obra es la puesta en escena de esa falta: "Hay un error de Homero, de Shakespeare, que es quizá, para uno y para el otro, el hecho de no haber existido". Afirmación feliz: pareciera que basta que haya Obra para que haya Autor, fuera de toda comodidad de una existencia biológica. Figura que distingue al ensayo de la "ciencia literaria", en tanto supone que es la escritura la que constituye a un (sujeto) escritor —es lo que dice Sartre de Flaubert— así como el discurso funda su propio sujeto. Al revés, la crítica ("científica", tal como hegemoniza hoy a la Universidad) debe suponer un Autor en el origen de la escritura. De la "tradicional" a la "moderna", la crítica ha hecho poco más que cambiarle el nombre a esa instancia previa: la restitución de una autoridad en el origen, bautizada como la Vida, las Influencias o las Condiciones de Producción. La crítica llamada estructural (que no privilegia, contra lo que se dice, la "inmanencia del texto", sino la adaptación de los textos a otra inmanencia, la de los códigos de la semiótica narrativa) no escapa a esta lógica "autoritaria": el sujeto-soprote de la Lengua —o de la Ideología, formación lingüística de singular astucia— aplasta bajo el peso de las estructuras la posibilidad de recuperar al Autor bajo una forma que no sea la del terrorismo académico. Lo cual no exime, no nos exime, de la fascinación casi irresistible de ese terrorismo: ¿quién (salvo que se atrinchere en la palurdez de una crítica "sentimental") podría sustraerse a la seducción intelectual de una "cientificidad" crítica? Calvino da cuenta sagazmente de esta debilidad tan humana cuando señala que incluso la más rigurosa crítica anglosajona (pongamos un Curtius, un Frye, un Steiner) termina por parecernos "amablemente ensayística" desde que el estructuralismo nos ha acostumbrado a una formalización mucho más reductiva y austeramente descarnada de los procedimientos de lectura. Seducción que pro-

viene, creo, de la aparente eficacia —lo que no quiere decir facilidad— con que esos procedimientos combaten el *horror vacui*: si supiéramos qué es lo que Propp, Todorov o Greimas eliminan, *suprimen*, de los textos que analizan, sabríamos también qué es lo que les impide ser "amables ensayistas".

No es cuestión, tampoco, de desconocer otra consecuencia de la ideologización de la figura del Autor: ha provocado que no tengamos, todavía, una teoría de la lectura. O, si la tenemos —como parecería despuntar esperanzadamente en la "estética de la recepción"— sea en buena medida bajo el régimen de una separación entre el análisis de la lectura y la escritura y/o una promoción simétrica —véase el último Umberto Eco— de la figura del Lector como complemento del Sentido (una antigua pasión de Valéry, por otra parte). Bienvenida reaparición, sin duda, después de tantos años de dictadura autoral y de posterior "operocentrismo": es una demostración de que el lector seguía siendo, después de todo, el cero que organizaba la serie, el *deus absconditus* que sólo había muerto para hacerse obedecer mejor. Pero a su vez, la muerte del Autor en favor del Lector, el relevo de una restitución del origen por una anticipación del (incierto) destino, no es necesariamente una ventaja: sigue siendo tributaria de una oscilación entre el Pasado y el Futuro. Cuando de lo que se trata, más bien, es de una lectura que actualiza la escritura, que constituye al sujeto de lectura en el mismo lugar en el que se constituye el sujeto de la escritura: el presente perpetuo (continuo, si se quiere gramaticalizar) de la enunciación. Lugar en el que el autor se dibuja por su ausencia, lugar del "¿Qué importa quién habla?" de Beckett que Foucault designa como uno de los principios éticos de la escritura contemporánea: no porque no existiera, sino porque sólo contemporáneamente ha adquirido el estatuto de principio.

Se ve, allí hay otra manera de pensar al Autor: no suprimiéndolo por decreto, como quisiera cierta "vanguardia"; no manteniéndolo en una suerte de anonimato trascendental —lo cual es un gesto teológico, pero no crítico— sino recuperándolo, en todo caso, como Nombre, y marcándolo como designación de los límites dentro de los cuales se produce un acontecimiento discursivo que podemos convenir en llamar obra. Ese es el lugar, pues, de una teoría de la lectura, inseparable —se dijo— de una teoría de la escritura, y ambas como propiamente imposibles (si se acepta el postulado de la imposibilidad de una ciencia de lo particular), en el sentido de que tendría que ser una teoría informada por su propia práctica, una teoría cada vez única, que se funda y a la vez se disuelve con cada lectura

(incluso del mismo texto): ¿cómo podría, en efecto, haber una teoría de la lectura o de la escritura anterior a la lectura o escritura mismas? Esa lectura sería, por lo tanto, una lectura del acontecimiento enunciador, de la emergencia de una sorpresa que me hace levantar la cabeza y dejarme ir en alguna asociación —que nunca es libre, desde ya—: permítaseme sugerir —y es una idea que tomo en préstamo de Roland Barthes— que si me siento a escribir el relato de todas las veces que he "levantado la cabeza" provocado por la lectura, eso es un ensayo. Y esto transformaría al ensayo en una especie de autobiografía de lecturas: no tanto en el sentido de los "libros en mi vida", sino más bien en el de los libros que han apartado al ensayista de "su" vida: que lo han hecho escribir, derramar sus lecturas sobre el mundo en lugar de atesorarlas en no sé qué interioridad incommunicable. Pasar del tratado al ensayo es pasar del trabajo a la conversación (Malraux). Es decir: enajenar la palabra propia sin dejar de recuperarla en la del otro. ¿Y no demuestra eso el hecho de que el ensayista nunca encuentra, en lo que escribe, la prueba de que es realmente él quien escribe? Ensayista es quien puede decir, como Kafka: "no escribimos según lo que somos: somos según aquello que escribimos". Lo importante aquí es el uso del plural: ensayista es el que sabe que nunca escribe solo (y su soledad consiste en saber eso) porque su escritura es la que permite también que se escriba —que se inscriba— el autor con el cual "ensaya"; para un ensayista leer no es escribir de nuevo un libro: es hacer que el libro sea escrito, "aparezca".

Ese "apartamento" quizá equivaldría, para el ensayista, a la *ostrononye* de Schklovski, al *distanciamiento* brechtiano: una operación a mitad de camino —o mejor: fuera del camino— entre la identificación impresionista y el "objetivismo" científicista. Puesto que afirmar el acontecimiento no implica, forzosamente, dejarse arrastrar por él cuando él emerge: para eso basta la paciencia, que es un subterfugio de la muerte ("cuando se niega la vida, basta esperar: la muerte llega siempre", dice Montherlant). Aquí estamos hablando de la *impaciencia* por hacer algo con ese acontecimiento, por la inclusión de ese azar en un cálculo, como lo quería Poe.

El ensayo, pues: su diferencia con la "ciencia literaria" es que no se propone, al menos a priori, restituir ningún origen —ni el Autor, ni el Código, ni el Sentido— ni tampoco anticipar ningún Destino, sino constituirse como testimonio de ese acontecimiento por medio de la escritura. Es superfluo amonestar a quien se haga ilusiones con respecto a la inocencia o la espontaneidad de esta forma de lectura: ese sujeto del

ensayo se funda cada vez en un lugar distinto del entrecruzamiento múltiple pero limitado de lecturas y escrituras; de lecturas y escrituras no sólo "autorales" sino históricas, sociales, culturales: como en las célebres "series" de los formalistas rusos, en cuya formalización, por fortuna, ellos fracasaron exitosamente. Fundación de la cual se podría hacer casi una receta, ya que cada quien escribe según lo que lee: basta averiguar lo que alguien lee (y no lo que cree leer) para tener una idea muy aproximada de lo que escribe: es el *creative misreading* de Harold Bloom, la —¿me atreveré a traducirlo así?— "deslectura creativa" que hace, por ejemplo, que Viñas pueda leer, en "Amalia", que la escritura de Mármol se enriquece porque traiciona su ideología explícita, y no a pesar de esa traición. Que le permite a Bajtin construir, con lo que hay de aparentemente más accesorio en Rabelais (su "comicidad") una teoría de la Risa tan importante como las de Bergson o Freud, allí donde cierta crítica "moderna" solamente encuentra —cree encontrar— un modelo universal de la parodia, aplicable a no importa qué otro texto, sin tomar nota de que ese accesorio (ese acceso de risa, siempre inesperado) es lo que constituye a la obra (la de Rabelais, la de Bajtin) en su singularidad. En ambos casos, repitamos, es la deslectura de lo que aparece como más "acertado" lo que permite leer aquella falla que es la verdadera carnadura del texto. Y estamos de vuelta en Blanchot, nombre de ensayista por excelencia, cuando habla del "error" de Mallarmé, a saber el de haberse propuesto una empresa imposible como es la de aislar la esencia misma de lo poético: "empresa cuyo desarrollo lo obliga a inventar figuras verbales de una belleza incomparable". Un ensayo es la escritura de la lectura de ese error, de ese "acto fallido", si se me permite la expresión. Deslizamiento insustituible para tratar de entender el ensayo, en tanto permite soslayar la trampa de la aplicación. Ya que desde luego todo error —en literatura, al menos— es absolutamente único: ningún modelo general previo podría dar cuenta de él sino bajo la forma de su expulsión como anomalía. Y cuando la aplicación de un modelo previo se hace imposible, lo único que puede restituirlo es la escritura. Me refiero, claro está, a la escritura propia: no es dando cuenta del "estilo del autor" como se sorteará la celada. Es fácil, demasiado fácil, decir que cada texto propone su propio modelo: ¿hasta dónde se puede hacer caso omiso de los otros "modelos" de los cuales el texto en cuestión se aparta? La estilística, finalmente, termina por ser la más normativa de las disciplinas críticas: estudio centrado en los *desvíos* (¿de cuál camino?) procura codificar las potenciales "reac-

ciones" del lector, con lo cual éste se transforma en esa especie de monstruo, verdadera enciclopedia de delitos lingüísticos, que es el Archilector de Riffaterre (y estamos hablando de uno de los más interesantes y rigurosos "estilísticos"), cuyo criterio valorativo, precisamente, es una moral del éxito: "Si es cierto que un buen libro es aquél que consigue su objetivo (?), habremos hecho bastante para mostrar el valor de una obra cuando hayamos desmontado el mecanismo que la hace eficaz". Sí, pero, ¿si la lectura —y no sólo la escritura— fuera ya un desvío del vínculo "normal" con la Lengua? ¿No sería entonces el error, el "fracaso", el objeto imposible de la estilística?

#### Error/exclusión

Convengamos, entonces: la única manera de evitar un error es excluir, de antemano, aquéllo que podría producirlo. ¿Y cómo? Despachando el riesgo: vale decir, el acontecimiento. Aquella exclusión preventiva puede entenderse a la manera de Foucault: como forma de control del discurso, de ejercicio de un poder. O a la manera de Lévi-Strauss: como forma de establecer reglas de organización, de "cosmologizar" el caos. Los ejemplos son nítidos: en el primer caso, lo que Foucault llama el "comentario" —repetición que aparenta diferencia—, en el segundo la prohibición del incesto —producción de una diferencia por la repetición—. Pero ambas formas se ligan: el establecimiento de reglas supone el ejercicio de un poder, aunque sea "espontáneo"; y no hay poder sin reglas que lo informen. La constitución de una "ciencia literaria" (como de cualquier otra) implica, pues, esas reglas y ese poder. Lo cual no la hace menos necesaria —tan necesaria como la prohibición del incesto—. Pero una cosa son las reglas —y el poder para aplicarlas— y otra el autoritarismo que pretende reducir cualquier discurso a la verificación de la regla, garantizada por el poder. Incluso por el poder decir, que cree lícito avalar con una socorrida cita de Wittgenstein ("sobre lo que no es posible hablar, mejor callar") la impotencia de un cálculo que opta por prescindir de los restos: ruinas, no del lenguaje, sino de la teoría misma (allí tendría mucho que hablar la arqueología foucaultiana: ¿no se trata de una disciplina constituida a partir de desechos del repertorio simbólico, de la "memoria de la especie"?). "¿Qué es una palabra?" —se pregunta un personaje de Godard en *La chinoise*—: "algo que puede callarse". Está claro que la palabra se define por su discontinuidad, por su parpadeo: toda la lingüística moderna depende de este hecho trivial.

Pero, ¿se ha reparado que, en literatura como en música, también el silencio es discontinuo, o sea construido? No es lo mismo proponer, como hace Lisa Block, una "retórica del silencio" —que debería dar cuenta de la función de lo no-dicho—, que una retórica sobre el silencio, como lo hacen (astutamente) los poetas místicos.

No es cuestión, en ese "callar" que implica la exclusión, del silencio blanchotiano, para el cual escribir es retirar el lenguaje del curso del mundo —hacerlo *dis-curso*—, "despojarlo de lo que hace de él un poder por el cual, si hablo, es el mundo que se habla". El carácter inmundo de la literatura es lo que el ensayista captura en lo excluido, en el registro del error, en el orden de la excepción: de lo excluido, que no es el silencio (hacia el cual, después de todo, tiende la mejor literatura, como lo recuerda Steiner, como lo practica Beckett) sino lo silenciado por el crítico, aun por aquél que se ha procurado varios lechos para su pluralidad de Procustos. ¿Entonces? Entonces, más allá del comentario y la prohibición del palimpsesto —la transtextualidad que se distingue de la "fuente" porque no tiene un origen localizable, el "sistema de citas" borgiano— queda, como basural que guarda los tesoros de la orgullosa mendicidad ensayística, el depósito del error, de la excepción, del detalle. De esto se ocupa Gusmán en otro pliegue de este sitio, pero quisiera adelantar algunos hallazgos, preñados de la sorpresa del reencuentro.

Uno se reencuentra, por ejemplo, con el nombre de Giovanni Morelli, aquél crítico de arte del siglo pasado cuyo método para la atribución de los cuadros antiguos —tan inspirador del método analítico freudiano— consiste (el resumen es de Carlo Guinzburg) en lo siguiente: no basarse, como se hace habitualmente, en las características más llamativas, y por ello más fácilmente imitables, de los cuadros: los ojos elevados al cielo de los personajes de Perugino, la sonrisa de los de Leonardo, etcétera. Es preciso, en cambio, examinar los detalles más omitibles y menos influidos por las características de la escuela a la que pertenecía el pintor: los lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de las manos y de los pies. De ese modo Morelli descubrió, y catalogó, escrupulosamente, la forma de la oreja propia de Botticelli, la de Cosme Tura, y así sucesivamente. La atención puesta en esa indefinible nimiedad podría recordar el método del círculo filológico de Spitzer, tomado de Schleiermacher y Dilthey: "procede de la atención puesta en un detalle a una anticipación sobre el conjunto para regresar a una interpretación del detalle". Por desgracia, la importancia de ese detalle (su aptitud para permitir la anticipación del conjunto) procede

a su vez de una intuición, pero de una intuición tramposa, o, por lo menos, paradójica, ya que es una intuición buscada, condicionada por una teoría previa. En Morelli también es así, por supuesto, pero él tiene el raro rigor de no llamarlo "intuición", sino de ver en el hallazgo la consecuencia de una práctica que le ha enseñado que el "detalle" es indistinguible del "conjunto": tal vez no sea casual que Morelli hable de obras visuales, donde la simultaneidad de la "lectura" impide el recorrido diacrónico, anticipatorio, del detalle al conjunto. Vale decir: uno se imagina que es posible basarse en la excepción, que la ciencia desprecia, excluye, y que no necesariamente se opone al sistema: al contrario, es lo que permite su construcción. Una estética de los géneros —como la que propone Gérard Genette para su Poética y que consiste, en rigor, en una historia de las lecturas genéricas— sería, pues, el lugar en el cual el ensayista trabaja sobre los silencios de la "ciencia" para mostrar que el sujeito del ensayo se autoriza —se hace autor— en la vacancia de una ciencia de lo particular. Vacancia —y vagancia, o errancia— de una palabra que se resiste a ser tomada por las orejas, para mantener la figura morelliana. Y uno, ya que está, se acuerda de la función de las orejas en *El Horla* de Maupassant, y la aprovecha para ejemplificar.

Es sabido que de ese cuento hay dos versiones, separadas por una pequeña distancia cronológica (apenas un año), pero por una gran distancia en su estructura: pasaje de la tercera persona con un relato enmarcado en primera a primera directa, del caso clínico al diario íntimo, etcétera. Pero hay dos párrafos que, de una versión a otra, permanecen casi inalterables:

...con nuestros oídos que nos engañan, transformando las vibraciones del aire en ondas sonoras, como si fueran hadas que convierten milagrosamente en sonido ese movimiento...

Y un poco más adelante:

Como dije antes, simulaba escribir para engañarlo, pues él también me espía. De pronto sentí, sentí, tuve la certeza de que leía por encima de mi hombro, de que estaba allí, rozándome la oreja.

No abundaré —aunque importaría— sobre la función específica de ese oído engañoso, de esa oreja que se conecta a la lectura "por encima del hombro" (como el ensayista espionando a su objeto de lectura, lectura siempre oblicua) y que se opone a la escritura-simulacro que busca hurtar el cuerpo a la mirada ("simulaba escribir para engañarlo, pues él —el Horla— también me espía"), ni sobre la economía erótica de la oreja femenina en la obra de Maupassant (en *Bel Ami*,

por ejemplo). Me interesa destacar que la emergencia de ese detalle excepcional y aparentemente banal, la oreja, podría servir para "ensayar" en aquello sobre lo que la crítica "científica" hace silencio —y tratándose justamente de la oreja!— porque no pertenece más que a la singularidad de Maupassant. Así le sirve, por ejemplo, a Nicolás Olivari, quien escribe, en la década del 30, un cuento llamado *La mosca verde*, donde un hombre, solo en una casa de campo, rodeado del más absoluto silencio, lee *El Horla* de Maupassant, y de pronto escucha el zumbido de una mosca, y esa mosca se introduce en su oreja, y deposita allí sus larvas horribles, que enloquecen al hombre hasta precipitarlo en el suicidio. Un cuento, sí, pero, ¿quién podría prohibirme leer allí un ensayo —una verdadera "interpretación"— sobre la Oreja en Maupassant? ¿Y estará de más consignar que el autor se suicidó para no escuchar las voces que lo enloquecían? Y uno piensa, también, que debería escribir un ensayo sobre ese cuento-ensayo; y por supuesto, no lo hace. Pero eso es sólo un detalle. Lo importante es que se ve trabajar, allí, el método de Morelli, aún (y más aún) bajo la trasposición del ensayo a la ficción. Pero no entremos en el tedioso tópico de la ficcionalización de la crítica: el método de Morelli —Guinzburg, obediente al llamado de un prestigioso científicismo, lo llama método del paradigma indiciario, para rebautizar lo que Croce, más epicúreo, enuncia como "sensualismo del detalle inmediato"— permite desconcertar la localización prevista de un género: "Los ensayos de Morelli" —dice Edgar Wind— "tienen un aspecto más bien insólito si se los compara con los de los demás historiadores del arte. Están llenos de cuidadosos registros de aquellas características minuciosas que denotan la presencia de determinado artista, como un criminal es traicionado por sus impresiones digitales... cualquier museo de arte estudiado por Morelli adquiere de inmediato el aspecto de un museo criminal...". La excepción, el resto, la presencia silenciosa de una nimiedad hacen del autor un criminal (disfrazado en su escritura) y del ensayista que repara en eso, hacen no un buen detective: un cómplice. Tal vez un cómplice antagónico, como lo son el predador y la presa. Si hubiera que pensar una prehistoria del ensayo, no me disgustaría buscarla, improvisándome en etnógrafo de la literatura, en las sociedades de cazadores: en la actividad que busca una huella diferente, "fuera de lugar" en ese sendero normalizado por las idas y venidas de los mismos pies. Una huella que, una vez diferenciada por la lectura, ya no es la misma. Porque, ¿cómo se podría encontrar una huella sin dejar estampada la propia?



# El ensayo de los escritores

Luis Gusmán

Lo sugerente de la palabra ensayo es que en su etimología conserva, al menos en algunas de sus derivaciones, su rigor de comprobación, de peso, y a la vez su carácter provisional, ligero, y por qué no didáctico, que lo funda como género.

Se trata de situar el ensayo en relación a la lectura que los escritores han hecho de la literatura. Por otra parte, no podemos innovar, no somos los primeros en soportar, esa impetuosa presión de la literatura que no admite ya la distinción de los géneros y quiere romper los límites. ¿Obra del crítico o privilegio de la literatura?

Es necesario situar los límites en una diferencia y no en una dicotomía. La crítica avanza sobre la literatura, la literatura ficcionaliza la crítica, la literatura se vuelve crítica cuando toma por la vía del procedimiento literario subsumido a los modelos críticos, la literatura cede su lugar para replegarse en el refugio de una interpretación que asegura su circulación. Pero ¿no se disuelve la dicotomía ficción crítica si otorgamos a la operación de lectura la posibilidad misma de esa disolución? Más allá de la "especificidad" siempre cuestionada que puede ir desde *El Pierre Menard* hasta *El placer del texto*, es posible que una lectura nos muestre más allá de su método la composición por la que un texto determinado se estructura como literario. Confusión de términos, uso impresionista e inadecuado de los conceptos, siempre se corre el riesgo de ser demasiado antiguo o demasiado moderno cuando, en nombre de una supuesta ciencia literaria, se cae en una idea de progreso que encuentra su razón de ser en un aparato tecnocrático que hace depender la validez teórica de sus comprobaciones en la superación de un modelo por otro, o una corriente por otra, hasta llegar al punto en que un autor *relewa* al otro.

La historia de nuestra literatura presenta esos

escollos, desde Macedonio Fernández hasta Arlt. Tal vez ningún autor como Macedonio presenta textos que se sitúan y que se resuelven en la ambigüedad de los géneros, hasta Borges que lo ubica en lo conversacional.

Aquí se trata de argumentar cómo algunos escritores han ensayado sus lecturas a partir de ciertos detalles que han podido encontrar en un texto. A partir de ahí guiaré mis pasos en falso. Detalle, no significa aquí detalle barthesiano tal como ese autor utilizó el término en relación a las descripciones en Flaubert, topo retórico de la descripción que en el discurso realista por un efecto de acumulación subvierte su sentido original, Flaubert se nos vuelve a veces fantástico. Sino que el detalle se acerca más a un nombre familiar para nosotros: Morelli, ese médico, crítico de arte, enmascarado en el uso de un seudónimo y que encontramos citado por Freud. Citado en ese lugar tan conocido por el ejercicio de la literatura, el que distingue la copia del original: "A estos resultados llegó prescindiendo de la impresión de conjunto y acentuando la importancia característica de los detalles secundarios de minucias tales como la estructura de las uñas de los dedos, el pabellón de la oreja, el nimbo de las figuras de los santos y otros elementos que el copista descuida imitar y que todo artista ejecuta en una forma que le es característica." ¿Práctica borgiana que va desde la copia hasta las atribuciones erróneas, estética que nos recuerda a Gombrowicz por la importancia adjudicada a las partes, y a lo residual? No se trata únicamente de que la diferencia entre el original y la copia revele cosas secretas o encubiertas, ni tampoco que el detalle era lo que estaba a la vista y sólo que había que leerlo, no importa tanto su circulación, sino que esa circulación obedece a cierta lógica que da cuenta de una estructura narrativa.

¿Privilegio del fragmento, del detalle, de lo particular? Distintas maneras de nombrar una misma operación de lectura que va desde Blanchot hasta Borges. Lecturas que particularizan un texto devolviéndolo o situándolo en una singularidad que le es propia. Si la intertextualidad es la relación en cadena entre textos presentes o ausentes que permiten leer uno determinado, la singularidad otorgada por esta particularidad forma parte de esta operación. ¿No es la lectura, la intertextualidad misma? La lectura del detalle, impone, practica, todas estas operaciones. Pero no se trata acá de explicar o de discutir ese método sino de seguir su recorrido en escritores tan disímiles que van desde Lezama a Viñas.

Vayamos a ese ensayo escrito por Borges *Sobre el "Vathek" de W. Beckford*. Ahí se encuentran cosas interesantes si uno se dispone para su lectura. He elegido ese texto para hacerlo dialogar con el prólogo de Mallarmé que acompaña la reedición de ese breve relato oriental. No me detendré en la fábula, Borges lo hace y resume el argumento de manera magistral. Incluso cita a Mallarmé y lo olvida allí donde lo plagia. Borges comienza apoyándose en una "broma" de Carlyle para anotar una reflexión sobre el método biográfico: "Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo. Simplifiquemos desafortunadamente una vida: imaginemos que la integran trece mil hechos. Una de las hipotéticas biografías registraría la serie 11, 22, 33... otra, la serie 9, 13, 17, 21..., otra, la serie 3, 12, 21, 30, 39... No es inconcebible una historia de los sueños de un hombre; otra de los órganos de sus cuerpos; otra, de las falacias cometidas por él..." Ya no es posible, escribirá más adelante, pensar que alguien se resigna a escribir la *biografía literaria* de un escritor, se podrían escribir setecientas páginas sobre Poe sin que haya una mención a uno de sus textos. Borges exige su argumentación hasta la paradoja: "alguna biografía de Miguel Angel que tolere alguna mención de las obras de Miguel Angel". Pero esa paradoja fue la que inició su texto a partir de una atribución: "Wilde atribuye la siguiente broma a Carlyle: una biografía de Miguel Angel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Angel." Esto le sirve a Borges para criticar el método biográfico que privilegia la vida de un autor sobre su obra, desmontar la ilusión biográfica de una totalidad a partir de la teoría de las series, enunciar al mismo tiempo el "punto de vista del narrador

omnisciente" e incorporar al método biográfico una arqueología que incluya lo que hasta hoy una biografía "deja afuera" los sueños de un hombre, sus órganos; por supuesto, no se trata de la psicobiografía, Borges lo aclara cuando se refiere a lo totalizador de la biografía psiquiátrica o quirúrgica. Todas estas reflexiones las hace para detenerse en la biografía de W. Beckford que está leyendo, es su lectura lo que provoca que escriba este artículo. ¿Artificio retórico? Lo cierto es que a partir de una atribución (elevada a método de lectura si uno recuerda *El Pierre Menard*) de una broma, alguien, un escritor, se decide a reflexionar sobre el género biográfico.

Su observación sobre el prólogo de Mallarmé consiste en anotar cómo el prologuista se detiene en señalar de qué modo la historia que se inicia en una torre concluye en un subterráneo encantado. Este cambio de lugares es la enseñanza que la fábula deja caer acerca del posible destino que aguarda a un califa demasiado preocupado por las disputas teológicas: el camino que va del paraíso al infierno. Ahí podemos agregar la sutil precisión de Borges a lo dicho anteriormente acerca del detalle o de lo fragmentario. El prólogo de Mallarmé no se reduce a eso, pero Borges toma esa idea para desarrollar su argumentación que vuelve a exceder el artificio retórico. En *Vathek* se trata del primer infierno atroz de la literatura, a diferencia del infierno del Dante que no es un lugar atroz, sino un lugar donde ocurren hechos atroces. A partir de este *matiz* Borges nos propone su método de lectura: ¿Qué sucedería si se leyese a Stevenson a partir de ese *matiz* abominable color pardo que lo perseguía desde los sueños de su niñez; a Chesterton que nombra la existencia de algo, en los confines orientales, una torre cuya sola arquitectura es malvada; a *Moby Dick* a partir de dilucidar el horror de la blancura insoportable de la ballena? Estamos aquí cerca de *Los hechizados* de Gombrowicz donde el castillo encantado se ve reducido a una de sus partes más insignificantes: una servilleta animada por donde se hacen pasar todas las reglas del género gótico. Del lado del infierno dantesco la cárcel, del lado de los túneles de Beckford, la pesadilla.

Y es 1943, año en que aparece fechado este artículo, que Borges va a relacionar lo siniestro a la literatura, categoría estética que después va a ser usada en relación a la literatura fantástica: "Hay un introducible epíteto inglés, el epíteto *uncanny*, para denotar el horror sobrenatural; ese epíteto (*unheimlich* en alemán) es aplicable a ciertas páginas de *Vathek*; que yo recuerde a ningún otro libro anterior. "La singularidad apunta aquí justamente a su carácter de *intraducible* o

sea el sentimiento de traducibilidad, de siniestro que tiene para cada uno.

Mallarmé se detiene de entrada en la escenificación oriental, y dicha escenificación no es ajena a la *maniera* en que el relato está dispuesto, decorado genuino o de imitación. El relato se sitúa ¿en la copia, en la falsificación, en el original? Para ello deberá remitirse a lo verosímil de ese orientalismo que domina el relato. Para ello se ocupará de la forma en que está construido el relato para mostrar cómo el artificio, la descripción, va produciendo un efecto de acumulación, procedimiento que serviría para darle al relato su color local. Pero si bien "la ficción da lugar a un extraño artificio" destinado a producir el efecto buscado, no sería nada sin las *visiones* del asunto.

A partir de allí buscará situar la visión del asunto en el relato, que no será justamente el tema, sino el proceso de escritura, el estilo. Y la cita la encontrará al margen, en el cuadreno de notas, diario íntimo, con que Beckford acompañaba la construcción del relato; "Toda la concepción es exclusivamente mía. Tenía que realzar, magnificar, *orientalizarlo* todo." Para ello Mallarmé tiene su método: "Nada de citas en mi breve trabajo, donde no cabe más que escoger un libro y preguntarse: ¿De qué se trata?"

Se trata de la *orientalización*. La aparición de Vathek en un verso de Childe Harold nos orienta, a lo que se agrega la versión que, apoyándose en el relato de Beckford, Byron quería transmitir de oriente: "Por la exactitud y corrección del decorado, la belleza de la descripción y la imaginación poderosa, este cuento oriental y sublime ante todos, deja en segundo plano a todas las *imitaciones europeas* y tiene tanta traza de ser genuino que quienes hayan visitado oriente tendrán dificultades en creer que sea otra cosa que una simple *traducción*". Los románticos se disputaban oriente, Mallarmé se detiene en ese detalle, porque *ninguna estética debe impedir la investigación*. Y es junto a esta orientalización que sitúa lo diletante, lo pintoresco, lo exótico, pero para elevar *el viaje* a la categoría de género: "El joven cosmopolita heredero de mil setecientos y pico había, gracias a un séquito principesco y al uso de recomendaciones casi de diplomático, desvelado el arcano de la vieja Europa, pero con una óptica diletante, predispuesto ante todo en reparar en lo pintoresco. El *género de los viajes* fue de este modo elevado casi al mismo grado de perfección que alcanza a muchos poetas." El tópico ya está nombrado, un detalle que permite situar en el interior de la argumentación, el viaje como género, y a partir del exotismo y la óptica diletante el dandysmo está esperando ser introducido en la historia de la literatura.

Aquí *Entre nos*, esto nos permite introducir

el dandysmo de Mansilla anotado de manera singular por D. Viñas. También en *El escritor gentleman*, citando *El viaje al Nilo* de Estrada el autor dará cuenta de esa vertiente exótica a través de un estilo equilibrado prefigurando por la densidad de los objetos la neutralidad de las plantas, donde el viaje es el articulador entre el mundo interior y el mundo exterior. Pero no nos detendremos ahí sino en otro trabajo del autor donde surge con nitidez lo expuesto hasta ahora casi de manera paradigmática: nos referimos al trabajo *dedicado* a Mansilla donde hace girar la lectura a partir de las dedicatorias, los prólogos, los epitafios y las genealogías, elevándolas a la categoría de género, apareciendo este lugar como lugar de enunciación (¿genésis?) a partir del cual se puede leer la producción del texto.

Existe una topografía de las dedicatorias en que el lugar del destinatario indica una circulación y una recepción del texto. El relato se articula, se enuncia como promesa y la dedicatoria lo provoca. Si antes el relato estaba destinado y esto ya implicaba una *marca*, la promesa lo desencadena directamente. La economía del circuito de la producción textual se articula sobre dos ejes, prolijidad y despilfarro. Las dedicatorias marcan un ritmo de escritura y delimitan un espacio social. La escritura se ofrece, produce genealogías, no permite olvidos. La escritura se convierte en arte pictórica, y a la manera de Des Essentes *al revés* nos pone ante los ojos una escritura de retrato, una heráldica naciente. La dedicatoria se vuelve reserva textual y de clase. Produce y se inscribe en una descendencia. La dedicatoria establece un pacto de lectura que es un pacto político.

El estilo de esta escritura (Mansilla) no es ajena a ciertos procedimientos retóricos destinados a producir un efecto de acercamiento de complicidad entre el autor y el lector, su título lo enuncia claramente: *Entre Nos*. El *chisme*, forma parte de esta memoria tribal que encarnaría Mansilla. Para enterarse de las genealogías dominantes el autor entra en los *epitafios*. Lo hace partiendo del análisis de la narratividad de los discursos fúnebres. No encandilándose por una oratoria a lo Bossuet, encuentra en esa retórica el mismo circuito de circulación, es decir que podemos leer ahí toda una recepción del género literario. El epitafio se convierte en género oficial superponiéndose su espacio con el de las dedicatorias. Más allá del método elegido por el autor para argumentar sus observaciones, articuladas generalmente en un "dialectismo" que se polariza siempre en dos ejes o posibilidades, (apareciendo como modelo paradigmático el eje París/desierto) es notable como supo ocuparse como ningún otro de esas partes del discurso li-

terario, que hoy se llama género menor. Chismes, dedicatorias, epitafios, oraciones y discursos fúnebres, una *zona residual* que hace a la literatura que la produce sin ocupar el lugar de lo extraliterario o lo paranarrativo.

A veces, el *detalle*, pudo ocupar en la historia de la literatura, teniendo en cuenta su relación de fuerzas en referencia al campo literario, el lugar mismo de un género. Si uno piensa en la correspondencia y en los diarios íntimos como aquel espacio que interroga la obra en el momento mismo en que se está escribiendo, Kafka y Flaubert escriben a la sombra de esa otra escritura. La obra de Gide forma parte de esos papeles íntimos destinados a no perderse, aquello que hace una "autobiografía". *El detalle*, desplaza siempre las fuerzas en un campo, pero también se desplaza, no se lo puede ubicar demasiado tiempo en lugar determinado porque es lo que excede.

Lezama Lima no ha sido ajeno al problema planteado por el Dandysmo. Como Breton al hablar de la muerte de J. Rigaut lo relaciona con el suicidio. Pero al interrogarse sobre la poética de Baudelaire y Julián Casal establece una observación que parece central para pensar el tema del dandysmo. El esteticismo sería antropomórfico, el dandysmo antropocéntrico coincidiendo con el antropocentrismo católico. Por supuesto esto último no es un análisis de lectura sino una exposición en que aparece funcionando lo que desde el comienzo he llamado el detalle y podemos agregar ahora... por el que se entra en la escena del texto.

El tema del dandysmo nos arroja al desierto, que es el lugar preferido de este destierro, oriente y apareciendo como tópico de este destierro: el desierto. La problemática del desierto en la literatura y en la historia ha ido variando de una época a otra, no era lo mismo para el romanticismo que para el simbolismo; no es lo mismo el desierto "naif" de Loti que el desierto político de Nizan. En nuestra literatura a pesar de la cercanía en el tiempo difieren el de J. Hernández al de Sarmiento. Desde Rimbaud hasta M. Leiris los escritores se han fascinado por desierto.

Blanchot lo relaciona con la palabra profética. El desierto no es ese afuera, donde no se puede morar, ya que estar ahí, es desde ya estar siempre afuera, y la palabra profética es la palabra que expresaría con una fuerza desolada la relación pura con el afuera. ¿No es esta la situación que suele atravesar la literatura? Deleuze escribe en *Mille Plateaux* que en ciertos momentos de la historia el escritor se va al desierto. Blanchot, termina citando a Rimbaud, para concluir que: "es desértica la palabra, esa voz que necesita del desierto para gritar y que sin tregua despierta en

nosotros el espanto, la audición y el recuerdo del desierto."

No se trata de reducir el tópico del desierto a una temática que se consuma en: la huída de la civilización. Por eso para practicar el método de lectura que he venido exponiendo he tomado la obra de R. Arlt donde el tópico del desierto está articulado de maneras diferentes e indicando de entrada por lo menos dos movimientos, uno de expulsión, y otro de retorno.

Tratándose de Arlt, su obra permanece siempre en movimiento produciendo efectos de escritura. Ni las interpretaciones realistas, ni las "hermenéuticas" (en las que la aplicación de un modelo crítico traducen una versión depurada de Arlt) han podido reducir esta obra a materia inerte, desde que O. Masotta, aquel escritor de *Contorno*, supo ir más allá de su método, haciendo otra cosa que su *San Genet*. Y por qué no, entonces, un San Arlt si uno se detiene en estas palabras del astrólogo: "Y nosotros le daremos a todos los sedientos de maravillas un Dios magnífico, adornado de relatos que podemos copiar de la Biblia." Es por el lado del sediento de fe, del desierto bíblico que entraremos esta vez en Arlt. Pero sin olvidar la copia.

Un desierto que puede tomar distintas formas, sin que sea necesaria la mano borgeana cambiando la arena de lugar, para decir que ha cambiado la forma del desierto. Aquél que en la historia de la literatura tiene la suya. Ese híbrido romántico del que Sarmiento hizo su esfinge en el *Facundo*: mitad hugoniano en su orientalismo, mitad americano por su encuentro con F. Cooper. En Arlt el desierto no es ajeno a cierta práctica de la copia y su relación con otras literaturas. Trataremos de situar la copia y sus variantes en dos procedimientos diferentes: el teatral y el del relato. Ambos se relacionan entre sí. Al menos *Africa* y *El criador de gorilas (Rahutia la bailarina)* incluyendo también la obra de teatro: *El desierto entra en la ciudad*.

Estos tres textos reciben efectos de las *Agua-fuertes españolas*, donde nos encontramos con el desierto no únicamente en lo temático, sino también en la construcción del estilo que se deja caer en ciertas frases hechas (rezos, refranes, o juramentos) que exceden el efecto de verosimilitud necesario para ambientar el relato. Expresiones que figuran como figuras topográficas que otorgan el fondo geográfico buscado en la descripción de la crónica.

La copia implicará lugares diferentes. Uno en lo que hace al decorado, utilería, maqueta, telón pintado, materialidad que no está ahí únicamente para señalar el señuelo que nos abre el espacio teatral que introduce el desierto en la ciudad, sino que efectivamente es del orden del símil, pe-

ro un símil que desborda la figura retórica para ubicarse en el relato como un elemento material más que como índice de que ahí todo es de cartón. Esto se lee desde las primeras frases en las *Aguafuertes porteñas (El desierto)*: "Y de pronto usted tiene la sensación de que se encuentra en medio del desierto. Un desierto de papel pintado, de tabiques de madera, corredores y ex-hombres."

Otro lugar en relación a la *huída de la civilización*, el desierto no ya como lugar de "prueba" o de pasaje, sino de fuga: "...Y es que usted, aunque no quiera reconocerlo, se siente fuera o expulsado de la sociedad de los hombres. Allí en el 'desierto' son todos enemigos." Símil que ya está en *Los siete locos*, ese espacio profundo, alucinado, ese hielo celeste que describe el relato de *El buscador de oro*. Y que tiene su lugar de utopía "negativa": "¿Sabe usted lo que es el proletariado anarquista, socialista de nuestras ciudades? Un rebaño de cobardes. En vez de irse a romper el alma a la montaña y a los campos, prefieren las comodidades y los divertimentos a la heroica soledad del desierto. ¿Qué harían las fábricas, las casas de moda, los mil mecanismos parasitarios de la ciudad si los hombres se fueran al desierto?"

Nos encontramos aquí con el primer movimiento: la expulsión, el desierto fuera de la ciudad, el hombre arrojado. Por esto también aparece en Arlt el tópico *desierto* acompañando la figura de la peste, espacio cerrado de clausura pero donde los valores se invierten, tal lo descrito por Giraud: la prostituta se convierte en santa, el asesino se redime. Pero no por tener ese lugar deja de cumplir su función de símil: "Pero ya está todo organizado y no cabe otra cosa que decir: en nuestro siglo los que no se encuentran bien en la ciudad que se vayan al desierto... Cuando los primeros cristianos se sintieron mal en las ciudades se fueron al desierto. Allí, a su modo, construyeron la felicidad... ¿Sabe que me gusta ese símil del desierto?"

Vayamos ahora al otro movimiento: ¿Cómo entra el desierto en la ciudad? Por el lado del decorado, de la utilería, "el símil" se materializa. Se lo ve en las anotaciones que indican la disposición del decorado en la escena teatral: "Al fondo: el desierto plateado por la luz lunar... Al fondo: entre los troncos se distingue la sábana amarilla del desierto. Junto a la tranquera, sentado en una piedra, el invitado." Pero no únicamente por el contraste de los términos lexicales (*desierto/tranquera*) se podría deducir que la escena no transcurre en el desierto, o que éste está siendo usado alegóricamente. De

hecho en la obra se cumple lo dicho anteriormente respecto a la figura de la utopía y de la peste: la fuga al desierto. "Queremos vivir tranquilos. Leemos libros santos. Estamos olvidando nuestras miserias, curándonos de nuestros vicios. César partió para el desierto: lo acompañaba una alegre pandilla de prostitutas y rufianes."

Digo entonces que el procedimiento del símil del desierto excede la verosimilitud del decorado o del contraste porque la obra entera está contaminada por este procedimiento desde la primera hasta la última escena con que empieza *El desierto entra en la ciudad*: "...¿Ves esta manzana? Yeso pintado... Mi pollo es de madera... ¿Probaron el vino? Agua desteñida. El pan es de aserrín. Las aceitunas de porcelana." Y en el desenlace aparece el índice decisivo: "La trampa consiste en traerle un muerto de cera y suplicarle a César que lo resucite." Un maniquí es el que va a provocar la "verdadera muerte".

También en *Africa* el desierto estará descripto fundamentalmente como efecto de verosimilitud, por el lugar donde se sitúa la acción: "Más próximos, recortando la acuidad del firmamento, los almenares de las mezquitas revestidos de mosaicos que fingen verdaderos tableros de ajedrez. Más allá, infinito, amarillento el desierto", ya que es un ajedrez fingido el que propone la pieza. Pero también porque allí se registra el doble movimiento entre la ciudad y el desierto: "El desierto tomó el color de la piel de león. En los caminos ya se han puesto en marcha los campesinos y los rebaños..."

El otro procedimiento que reservábamos era el del *relato*. Aquí también encontramos el desierto fingido ajedrezado, pero la función de verosimilitud del relato está puesta fundamentalmente en las marcas discursivas ("La paz sea en tí", "Alá se apiade de mí").

Sin embargo, de manera sorprendente, el relato se excede y el desierto pasa a ser la "extraterritorialidad" que construye un estilo que va más allá de las convenciones en que una escritura se apoya, hasta *orientalizarse* construyendo zonas tan enrarecidas que producen una "lengua" extraña. En un mismo párrafo el texto se prepara, se "orienta", se orientaliza ¿únicamente por metonimia se puede escribir "la cúpula de un eucalipto?"

Seguramente ni la arqueología flaubertiana, ni la soledad de esos niños de Marcel Schowb para usar las bellas palabras borgeanas, se pueden encontrar en el desierto de Arlt, pero sí una "extraterritorialidad" que excede la utopía y la conversión y nos precipita en el simulacro de unas líneas de arena.

## Un libro de relatos de Carlos Correas y varias cuestiones conexas controversiales

Ramón Alcalde

Carlos Correas, bajo el título de *Los reportajes de Félix Chaneton* (Buenos Aires, Celtia, 1984), agrupa aquí tres relatos, que pone en boca de un mismo narrador-protagonista. Chaneton refiere sucesos de tres momentos distintos de su vida: a los 25, a los 40, a los 42 años. La acción, en cada uno de los tres casos, abarca unas 48 horas. Transcurre: 1) en las calles de Buenos Aires (zona Sudoeste), en Avellaneda y el Dock Sur; 2) en un pueblo de la Provincia de Santa Fe, cercano a Rosario; 3) en un domicilio conyugal de Belgrano, otras calles de Buenos Aires (esta vez del Norte) y un hotel-pensión del barrio circundante al Hospital de Clínicas, de la misma metrópoli.

En "Rodolfo Carrera: un problema moral", la primera de sus narraciones, Chaneton dice tener 25 años, ser de profesión homosexual, vivir con su madre, progenitora que se encarga de mantenerlo. A temprana edad —se deduce— ha traducido *Journal du voleur*, de Jean Genet, y se propone utilizar "una técnica análoga, pero sólo análoga, a la desarrollada por él... pero de modo de ir más allá y del otro lado de la misma, y esto porque me propongo abordar el *ser salvaje*: éste es un desecho humano, excrescencia; es sobre todo propio de la ciudad, no es originariamente natural". Por el momento, Chaneton ejerce de periodista, pero quiere "estudiar, ser algo, alguien". De cómo, sin haber estudiado, pudo haber sido admitido a la coparticipación en el Cuarto Poder; por qué asigna a la benemérita profesión un estatuto ontológico tan precario (por inferencia inmediata, "periodista" = "nadie, nada"); qué le insatisface de su rol ocupacional, no nos lo confía.

A los 40 ("En la vida de un pueblo"), Chaneton se ha casado con la hija de un chacarero, el cual ahora reside en el pueblo y tiene un tambo

muy cerca, regentado por un administrador. Chaneton y su esposa pasan unos días de visita en la casa de los padres de aquélla. Procediendo —hay que suponerlo, porque no se aclara— de Buenos Aires. Chaneton *ya estudia*. Inglés. "Con un propósito de crítica intelectual, pues tiene la idea de que en la cultura y en el estilo de vida de la Argentina es cada vez mayor la influencia de la cultura y las costumbres norteamericanas". *Ya es* —o por lo menos ha avanzado mucho hacia ello— "*algo, alguien*". Traduce del alemán (la tercera lengua) un libro de ciencias humanas sobre la psicología de la juventud.

A los 42, en el "El último recurso", Chaneton, por circunstancias que retiene íntimas, se ha divorciado, mora en un hotel, es docente de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Se cura de un colega que vive en el mismo hotel; ayuda a una ex compañera a comprar fármacos de venta bajo receta (que la señorita no detenta), y pasea, haciéndole conocer calles de Buenos Aires (que él considera insólitas) a una alumna suya, oriunda de Tres Arroyos, Provincia homónima. Adelantándose: este paseo es simétrico (por lo didáctico) de otro realizado por Chaneton en el primer relato en compañía de un Rodolfo Carrera, del que me ocuparé extensamente. Pero allí, Chaneton era Telémaco, mientras que aquí es el Néstor, o el lazarillo de la pueblerinita.

El proyecto de Chaneton parece cumplido: ya ha dejado de ser periodista; homosexualidad juvenil y matrimonio quedaron atrás; estudió; es "*algo*" (un trabajador de la cultura, en relación de dependencia con el Estado y en situación de revista en el Ministerio de Educación, que carga con la impar responsabilidad de imbuir a nuestra juventud en la verdad, el bien y la belleza). En cuanto a si éste su "*ser alguien*" ha al-



canzado o no una entelequia satisfactoria, de esto precisamente, se ocupa este postrer "auto-reportaje" (el neologismo se comenta *infra*).

Los años en que el relator sitúa las experiencias de Chaneton son epocales: 1) inmediatamente después de la Revolución Libertadora; 2) la dictadura de Onganía; 3) la elección de Cámpora. No se trata de una sincronización extrínseca. A los tres contextos se hacen insistentes referencias, designativas y metafóricas: el submundo de chongos-cabecitas negras y maricas pregay, lúmpenes también, la holgura Desarrollista que todavía sobrevive —metaforizada en los festines luculianos de la casa de los suegros—; el oportunismo político de los intelectuales de 30 años bajo el GAN y el emui-spleen-nihilismo de los de 40, todo antes de Ezeiza. Chaneton (y Correas) habla torpemente, esquemáticamente, de la historia, es verdad, pero hay que reconocerle dos virtudes. La primera, un poco coyuntural, de hablar de una historia abarcable por un lector no excesivamente longevo, reconocible por uno en sus cuarenta, capaz de suscitar el interés de uno de veinte que no esté ya perdidamente enajenado. Después de los últimos aludes de Tiranías de Rosas, caudillotes, mujerzas coloniales, boedosidades y Abasteces, es toda una primavera. Y sin necesidad de andar afanándose flores por ahí. Pero lo más importante, creo es la *impregnación* (total al no estar tematizada) de los personajes por la circunstancia histórica donde los ha situado el arbitrio de la ficción. De su geografía o topografía hablaré después.

Lo *autobiográfico*, programáticamente prometido por Correas, resulta adquirido no por las continuas remisiones (explícitas o en clave) de los sucesos ficcionales a la trama de lo acontecido histórico-autobiográfico real, sino por la *retención corporal, en esos personajes individualizados, de las experiencias genéricas (lo histórico convivido)*. Esta retención —por debajo de la decisión estética de ficcionalizar en el modo de la historia real en que autor y lector están incluidos, o en el de las temporalidades imaginarias a las que ambos tienen que trasladarse (el *illo tempore*, el año 3.000, el regreso de Troya)—, determina a priori la articulación y los contenidos de personajes y trama. (Andersen y Hugo von Hofmannstahl no hubieran podido, aunque lo hubiesen querido, imaginarizar cualitativamente la misma hada; Teócrito, Tasso, Spenser, el mismo adolorido pastor o la idéntica ninfa constante.) Y tal vez se deba a que la determinación corporal por la vivencia (la cual se produce necesariamente dentro de la Historia, es la condición previa (a la vez en cuanto sustrato real y en cuanto sustrato simbólico) de la *recor-dación*; por lo tanto de la memoria; por lo tanto

de la autobiografía: "Memoria tenemos; recuerdos somos", condensó Lou Andreas-Salomé. Determinación *somática*, ultramaterial, dioxirribonucleica, también, de los que los alejandrinos llamaron "carácter" (cuño, imprevista) y luego —por una *fatal metonimia*— "punzón para escribir" (estilo), hasta desangrarse semánticamente en la "escritura" ("*écriture*") de nuestros *bas bleues* de ambos sexos.

Esta sobredeterminación de los relatos de Correas, más allá de cualquier consideración o crítica estética o conceptual, es lo que me aferró al libro de Chaneton y convirtió a esto, que comenzó como una nota bibliográfica, en un quodlibeto desmelenado.

#### *Correas-Chaneton-Levinas-Celtia: armonías postestablecidas*

Los relatos (3) de Chaneton aparecen flanqueados por una anónima contratapa y por un prólogo de un ficcional "Juan Manuel Levinas" (¿todo un emblema: el saladero, los cerrillos, el canibal sanmiertino, la aristocracia, el abolengo judeo-portugués?) a mano izquierda; y de una Contratapa de Editorial Celtia, a mano derecha. Juan Manuel Levinas comparece como albacea y compilador de los escritos que la muerte prematura de Chaneton dejó inéditos. ¿Qué *entierra* Correas? ¿Qué *clausura* con la muerte entre bambalinas del protagonista-narrador? Porque en escena, en lo narrado, no muere. No muere tampoco en plena tarea de escribir, ni nada de lo escrito preanuncia su muerte. ¿Quiso tal vez Correas garantizar a la "autobiografía" de Chaneton el status de *documento*, de vida fenecida y definitivamente cancelada? Si así fuera, ¿por qué? ¿Qué *mundo* quiso Chaneton, como Sansón a los filisteos, arrastrar consigo a la muerte? ¿Por qué, entonces, Levinas, mandatario hiperfiel, como Varo de Virgilio, evoca *aquí y ahora* a Chaneton? ¿Considerará provechosa para nosotros la exhumación de Chaneton?

Editorial Celtia evidentemente sí: "Adornar a una 'joven marica' con delicadeza, hermosura y encanto, descargándola de lo grotesco y lo sórdido... Vivir como imposible la felicidad redentora de la comunión con un pueblo... Destruir con benéfico pavor a un hombre para hacerlo renacer a su destino... Tales son las peripecias centrales que acomete el protagonista de esta novela que busca perderse a través de la aniquilación y el desgaste: así aprende que sólo esta pérdida justifica la integridad de ser hombre". (Los puntos de suspenso son del original.) Contratapa parecería proponernos, contra lo expresamente

prometido por Chaneton (véase *supra*), un Little Lord Fauntleroy negro o un Donatien-Alphonse-François rosa, en blusita de primera comunión. O quizás mejor un Genet penitente, enrolado ya en el Ejército de Salvación y piafando por rescatar uranistas de los urinarios. Como se ve, Contratapa se excede no poco de su función tradicional de factor de decisiones de compra. Cóndor de cerúleas luminosidades, sobrevuela las planicies rasas del marketing y eleva el himno de su certidumbre: sabe, o cree saber, *para quién* edita, sea la muchedumbre preconstituida de adquirentes o —por qué no— una nueva raza surgida al efecto del limo de la Madre Tierra misma: ¡Un público para Chaneton! Por qué Correas consiente esta edulcoración, es incomprensible.

¿Cómo? ¿Usted pretende que el autor es responsable de lo que la editorial incluye en la contratapa? Por supuesto que sí. De la contratapa, de la ilustración y tipografía de la tapa, del diagramado de página y hasta del gramaje del papel. Por no hablar de la elección o aceptación inicial de la editorial ni del contrato de edición, venta y distribución, mayorista y minorista. Si no lo responsabilizara a Correa, no lo respetaría, como lo respeto, aun en lo que pueda parecerme menos respetable. De lo contrario, lo estaría relegando al democrático simposio de Bellas Almas Autoras (Poetas, Narradoras, Críticas, Teóricas de la Literatura) procazmente toqueteadas por debajo del mantel por Almas Bellas Secretarías de Cultura, Asesoras Editoriales, Directoras de Colecciones, Reseñistas de Suplementos, o por Beautiful Souls Directoras de Latin American Departments, Distribuidoras-Receptoras de Becas Guggeheim de Derecha y de Becas Guggeheim de Izquierda.

Decía que a Correas lo respeto. En primer lugar por su obstinada candidez en querer recuperar para la literatura (máxime para la novela) una posición perdida o muy debilitada en la Argentina desde la segunda mitad de la década de 1960, a partir de la disolución de *Sur* y del boom latinoamericanístico: la hasta entonces llamada "literatura comprometida".<sup>1</sup> Posición —quisiera ser bien entendido— que no tiene que ver con realismo-formalismo, tradición-vanguardia, ni con los cambios en la sensibilidad estética respecto del estilo. Últimos representantes, casi sin excepción fieles a esa literatura y a sí mismos: Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Ricardo Zelarrayán, Rodolfo Fogwill. (Sin duda cometo omisiones injustas: hablo sólo de quienes me parecen prototípicos.) Escriben bien, muy bien (no pienso en su vocabulario ni su

<sup>1</sup> Esto lo escribí antes de firmar el "Entredichos", donde se matiza ampliamente este concepto.

gramática), regular, mal, pésimo. Se aferran al terreno (metáfora militar) y tratan de sobrevivir en él y vivir de él (no sólo metáfora), fieles al *hablar para decir* (aun callando), en medio de la cháchara histórico-maníaca de los medios, de las instituciones: estatales, privadas, contestatarias. Creo que Correas también lo logra. Pese a Contratapa y a sus propios fantasmas —copiosos por cierto—, su ideología y su estética.

*Lector: ¿un idiota útil?*

"Tres relatos encontrados entre los papeles de Félix Chaneton. Corresponden a tres momentos sucesivos de su vida. Aquí aparecen por primera vez. Se trata, pues, de una publicación póstuma. El título para el conjunto me pertenece", explica Juan Manuel Levinas. Y es imposible felicitarlo. Para comenzar, "reportaje" es una palabra nada eufónica en español y de importación innecesaria, pero que además tiene una doble, inquietante, acepción en su idioma de origen: 1) *transitiva*: informar sobre algo averiguado, por encargo o mandato de un superior; b) *intransitiva*: comparecer, bajo la debida obediencia siempre, ante ese superior, para rendir cuenta de la propia conducta (el: "Oficial McMahan, repórtese al precinto" de nuestros traductores boricúas televisivos). Chaneton, ¡justamente!, ese ente que nunca sabe quién ni qué es, y pone en ello su sustancialidad, mal podría inquirir a otros sobre sí mismo. Mucho menos autoencuestarse.

El desacierto de la elección del título se acentúa cuando Levinas dice que los reportajes son "autorreportajes a modo de capítulos de una novela biográfica". Perdón, pero una novela es novela o no lo es. Y como el todo preexiste a la parte y la novela al capítulo, ningún "al modo de" puede convertir a lo *narrado como novela* en capítulo de novela. Que ésta sea *temáticamente* autobiográfica o no, es otra cuestión, que no hace al caso *sub lite*. Estas pedanterías clasificatorias me parecen imprescindibles no sólo para evaluar los relatos de Correas sino para combatir liviandades y supercherías bastante difundidas.

Para que un relato sea novela no es imprescindible, por cierto, que alcance las 1001 páginas de *Moby Dick* o las 500 de *La cartuja de Parma*. *El corazón de las tinieblas* tiene 153. Pero también es verdad que difícilmente un cuento podría sostenerse cuando las páginas pasaran las decenas. Entre *conte*, *nouvelle* y *romance* hay fronteras cuantitativas y cualitativas. Estas, por inasibles que sean, determinan la estructu-



ración del relato. Más concretamente, la *posición* del narrador respecto de lo narrado. Me atrevería a decir que el cuento versa sobre *sucesos en bruto* (hereda a la fábula), mientras que la novela se ocupa de *destinos* elegidos (es secularización de la épica, que ya había sido la comadrona de la tragedia y tenía a su vez como paradigma al mito). Destino elaborado por uno o varios individuos en sus *circunstancias*. (La palabra se toma aquí en su sentido recio, sartreano.) Un suceso relatado comienza a convertirse en capítulo *virtual* de una novela en la medida en que está estructurado por referencia a, por lo menos, otro suceso anterior o posterior, seminalmente contenido en él. El primer llanto del protagonista en la cuna, e incluso la decisión que había tomado un antepasado suyo de trasladarse del campo a la ciudad. La interreferencia entre los sucesos (capítulos o partes de capítulos) está dada porque se los relata como *fases* del destino construido por el héroe en su mundo.

El cuento, en cambio; es por esencia *puntual*, coagulante. No recapacita ni augura: las cosas fueron así; esto es lo que le pasó a *Bola de Sebo* en aquella diligencia, o a "Un joven como de 25 años, de gallarda y bien apuesta persona, que mientras salían en borbotón de aquellas desafortunadas bocas las anteriores exclamaciones trotaba hacia Barracas, muy ajeno de temer peligro alguno [...] por los años de Cristo de 183..." Los personajes del cuento están, naturalmente, incluidos en un *estado del mundo* que impide que lo sucedido suceda un año antes o un año después. Pero no son, sin embargo, *responsabilizables* de ese estado del mundo. El héroe novelístico, sí: tiene, justamente, destino porque *constituye* ese estado del mundo en la medida en que se convierte en su referente esencial. El cuento está articulado por la causalidad metaindividual de la historia; la novela por la causalidad singular de la voluntad. Voluntad que en la novela siempre es moral y tiene que pronunciarse sobre el deseo. "A cada cual sus costumbres le fabrican el destino", se dijo hace mucho.

Levinas y Correas vacilan o coquetean en decidir si los "autorreportajes" deben presentarse o no como novela. Y su decisión es significativa. Lo que en la página 11 del "Prólogo" fueron "encuestas personales del autor" o "autorreportajes a modo de capítulos de una novela autobiográfica" se convierten una página después en "una novela autobiográfica", que es "una versión de sí mismo con los otros que ofrece el autor"; en "autorreportajes novelados", en "texto novelesco". *Contratapa* corta por lo sano: "Son las peripecias centrales que acomete el protagonista de esta novela". Lo de encuesta, investigación, y otras posibles variedades de la autognosis

tiene poco "gancho", ya lo sabemos: la poesía, la biografía no se vende. ¿Cómo solucionarlo? Novelizar por buenas y malas artes. Encuadrar. Crear arcos reflejos. A lectores pavlovianos, editores y prologuistas manipuladores. El packaging es ya una técnica científica tan certera, por lo menos, como la ecosismografía. Pero entonces no hay que encarnizarse con el lector, que ha adquirido la "novela" de buena fe, aclarándole que para que el artefacto funcione, encima de leer, tiene que remediar la falencia del escritor Chane-ton: "Chane-ton, veraz fraudulento o apócrifo investigador, resultará de su obra y de sus lectores: aquélla y éstos serán los autores de Félix Chane-ton autor". Correas me parece víctima de una interesada necedad ampliamente difundida: como la unidad y totalización de un relato (cuento o novela, ahora no importa) requiere obviamente la unidad y totalidad creada por la conciencia tética del lector, y como las *asignaciones de sentido* a cada parte y al todo están determinadas por la pura subjetividad axiológica del legente, se ha derivado acomodaticiamente de allí la relativización absoluta de lo que la parla llama "lectura" (añejo término técnico de la filología para designar la interpretación de un texto dudoso, por fallas de su materialidad o su transmisión, y cuya mejor descripción operacional es la de "conjetura"). Es decir que —hasta extremos caricaturescos en la condescendencia— cada lector "lee" lo que le parece, y el autor, inerme y con la más plácida de las conciencias, puede lavarse las manos ante la "lectura" más frívola o malévola.

Correas, por boca de Levinas, va hasta el extremo, hasta confundir la relación sujeto-objeto. Radicalizando: ¿no habría ganado tiempo y posiblemente salud convocando a un "Taller Literario", a un "Laboratorio de Escritura" a una "Creación Colectiva" o alguna de las muchas teratologías análogas que tan pingües resultados vienen dando ¿cuánto tiempo más? a vista y paciencia de las autoridades del Municipio. (Con las casas de masaje y de sauna ya se tomaron medidas.) En su workshop Correas podría haberse limitado a esquematizar lo acontecido a Chane-ton, impartiendo como tarea para el hogar la de novelizarlo. Tal vez entonces —estocásticamente— habría tenido escritos —por mano de un nuevo Pierre Menard— sus *Reportajes de Félix Chane-ton*.

Controversialmente pienso: un autor que no quisiera ser leído (y que no ponga en juego todas sus capacidades técnico-literarias para lograrlo) por lo menos con el sentido *único y exacto* que él quiso realizar en su obra (su "intención", la "*uoluntas*" de la vieja retórica) no publicaría o no debería publicar: tendría que leerse a sí mis-

mo en el fondo de un hipogeo. Por su parte, el crítico tiene como primera tarea juzgar (a partir del modo como él es afectado *en cuanto lector*) si el autor consigue, por medios *literarios*, insisto, imponer la necesaria y única *lectura válida* de su obra.\* Cumplida ésta, y sólo entonces, se abrirán todas las plurisemias, sobredeterminaciones, rebasamientos de intenciones conscientes que la literatura, por su esencia, genera, y no, en cambio, los *Elementos* de Euclides. Apelar a lectores vicariantes, desleírse (el autor) en magnanimidades para con supuestos (por él) prismas refractantes, es, en el mejor de los casos, hipocresía, y, en el peor, autorrenuncia a la literatura como forma específica y privilegiada del conocimiento y como praxis intelectual.

*I got shoes, you got shoes, all o' God's chillun got shoes;  
when I get to Heab'n gonna put on my shoes,  
I'm gonna walk all over God's heab'n!*

(Negro spiritual)

"Pertenece a la esencia del filósofo errar solo por las calles", decía Nietzsche. Pero aludía a un *vacare* distinto del de Chane-ton. Las calles de Nietzsche eran las de cualquier ciudad, —las de toda ciudad—, es decir el hábitado de los nomás-que-hombres, por donde el filósofo reitera al infinito un único recorrido por el mismo carril de ausencia, en medio del rebaño, la piara. Y las calles que Chane-ton fatiga son concretas calles de Buenos Aires. No, por cierto las de cualquier parte de Buenos Aires (que él, sin embargo, por sinécdoque, nombra como una entidad unitaria y total). Las recorre "cada vez de nuevo expulsado de mí mismo, a la calle, a vagar". Y lo hace para "salvarme de la realización de un sueño". Un sueño que es o fue el sueño "*negativo, generacional y regresivo* de inventar escritos que me valen ser expulsado de la Argentina... El Gobierno —un gobierno des-

\* Después de escrito esto, Mónica Avila, me escribe desde su ¡ay! tan cercano y remoto Tigre, contándome de un trabajo que está haciendo sobre *Graffiti* de Cortázar. Y transcribe esta cita de Rayuela: "En general, todo novelista espera de su lector que lo comprenda participando de su propia experiencia o que recoja un determinado mensaje... la otra posibilidad es hacer del lector un cómplice, un camarada de camino... Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma* [subrayado del original]... Lo que el autor de la novela haya logrado para sí se repetirá agigantándose, quizás, y eso sería maravilloso, en el lector cómplice. En cuanto al lector-hembra, se quedará con la fachada, y ya se sabe que las hay muy bonitas". En boca del autor de *62. Modelo para armar*, esta confesión de deseos me parece bastante ilustrativa.

pótico y piadoso—, por razones de *seguridad nacional*, ha elaborado una cuidadosa mistificación en torno a mi caso... finalmente *me alcanza la muerte civil* en mi propio país. Y lo que ahora pienso que me salvó del intento de realizar este sueño, fue Buenos Aires: Boedo, Nueva Pompeya, la Avenida del Trabajo, el Bañado de Flores, Mataderos y Avellaneda, Lanús, Valentín Alsina, el Dock Sur... Una y otra vez, por obstinación, yo volvía a esos sitios y lentamente fui comprendiendo que Buenos Aires y la Argentina también era un lugar habitable para los hombres" (puntos suspensivos y bastardillas de esta larga cita no están en el original).

A primera vista, un menester de psicología empírica e individual, un hallazgo terapéutico, original y práctico, que difícilmente inunde de alegría a la Asociación de Psicólogos. Pero no: Chane-ton no habla de *curarse*, sino de *salvarse*. No habla, pues, de la psiquis, sino del alma, de la sustancia, de la *res cogitans*. Y esto hace que inmediatamente haya que preguntarse por la *eficacia salvífica de Buenos Aires*, que Lourdes no es, ni tampoco Eleusis. Y como Chane-ton se llevó su secreto a la tumba, el de lo soteriológico de Buenos Aires; y como, evidentemente, es algo en lo que podemos estar interesados muchos, hay que tratar de inferirlo de las parcas noticias que nos ha dejado.

Lo que primero se advierte es que para salvarse de su sueño (sería más acertado, pienso, clasificarlo como *reverie*) Chane-ton —en el primero de los tres relatos, de donde proceden las citas— *camina Con Rumbo*. De Norte a Sur; de Este a Oeste; de la Ribera y el Puerto hasta lo que en la década de 1950 se reconocía —por encima de divisiones jurisdiccionales— como confines australes de Buenos Aires. Hasta donde llegaban las vías del 2 o la sección suburbana primera del Ferrocarril del Sur (ahora Roca). El único accidente geográfico cruzado por Chane-ton es el Riachuelo. El *punto de partida* de sus andanzas, —puesto que se describe como expulsado de sí mismo— sería colegiblemente el nutricio hogar materno del cual ya hablamos (página 61), sito en *Palermo*.

Limites *sociales*, de zonificación socioeconómica, como los definen los urbanistas, Chane-ton no rebasa, en realidad, ninguno. Sus erráticas, una vez embragadas, no abandonan —hacia el Oeste— Nueva Pompeya, Flores, Mataderos. O sea, el barrio de Arlt, del tango, con los abuelos genoveses, los padres artesanos o pequeños comerciantes, la Nena, las sillas en la vereda, el escarmiento de Estercita. Y hacia el Sur los loteos donde a fuerza de parsimonia y esperanza levanta finisemanalmente su casita propia el ex

proletariado carbonario, comunardo, anarcosindicalista, anarco-revolucionario, sedentarizado y domesticado por el Socialismo y el Radicalismo y premiado por su disciplina con las Conquistas Sociales. (Con Montserrat, San Cristóbal, San Telmo, Chaneton no parece simpatizar. Posible seminario de literatura: "Topografía semiológica-ideológica de Buenos Aires, desde el *Facundo* y *El Matadero* hasta el Viento Norte de Martel, con especial mención de Scalabrini Ortiz, Borges, David Viñas y Sábato. Confrontación con el Londres de Dickens y el París de Víctor Hugo y Zola".)

A pesar de su obsesivo retornar a ella, esta comarca barrial le resulta a Chaneton *exótica*. Lo muestra su insistencia, más marcada todavía en el tercer relato, en pormenorizar topónimos, cruces de calles, locaciones de cines y cafés (que se destacan como puertos de recalada fija o paraderos sobre la abscisa de su ambular), edificios. Considera, evidentemente, que la iglesia de Nueva Pompeya *tiene* que ser tan insólita, *tan* ajena para el lector que él imagina idéntico a él mismo, como el monasterio de Santo Domingo de Silos. Y, pensándolo bien, la *Comarca Encantada* necesita retener su alienidad, condición de su efecto abrasivo sobre el sueño obsesivo. En la medida en que se la *apropie*, Chaneton podrá cada vez menos "salir de sí". Sin llegar a lo ignoto, es lo no familiar, lo no hogareño. Otros parajes, otros hombres, *otras condiciones de existencia*. Allí *sí* puede producirse la *aventura*, o la *epifanía* o la *conversión* que traen aparejada la salud del alma, internamente asediada por algún fantasma más radicalmente heterogéneo, más inasimilable. En Comarcas Encantadas tales uno puede toparse con una ninfa, un sátiro, un Viernes u otra especie de Salvaje, un Ogro, una Esfinge o la Virgen de Guadalupe, todo depende del propio imaginario. También con Lo-Salvaje-Carreras, de *tez aceitunada*, eso que no se tropieza en Palermo o en Belgrano. Y no es casual que, en el curso del paseo, se vaya produciendo un crescendo de salvajismo o salvajidad en Carreras, cuanto más los viandantes se acercan al Sur. Chaneton cruza el Puente Alsina en dirección inversa a las míticas invasiones de la Horda, desde aquel 17 de Octubre al —más precario— último 30 de Octubre. (Claro que en estos andorros se puede terminar en mestizajes o inoculaciones culturales, en *acriollamientos*, como el que sufrió un Hudson —y, podría temerariamente, pero con el debido respeto, pensarse— el Arlt de *Acuarelas*, cuando se lo compara con el hipercinético de *Los siete locos*. No es que el visitante pierda su identidad nuclear (sería imposible), pero incorpora a ella la cultura otra. Tras una marinación suficiente, se vuelve irreconoci-

ble en vestimenta, usos, costumbres, conductas técnicas. Sólo lo delata cuando habla —o escribe— su *tonada*.)

Chaneton, a juzgar por las informaciones del relato, nunca emigró a la Comarca Encantada. Siguió ejercitando en ella su vuelta de noria (o Del Perro) atrás de su "ser alguien" definitivo. Pero no dejó nunca de tenerla a la mano. La habitabilidad de Buenos Aires y la Argentina, cuyo descubrimiento lo salvó del sueño (despierto) atentatorio contra la Seguridad Nacional (¿ la política?) exigía la cotangencia, el fácil acceso al Parque Nacional, a la Reserva Aborigen, por lo menos en lo imaginario. En el momento culminante de su vida relatada, cuando la narración se cierra en el penúltimo párrafo del libro y Chaneton clausura toda su vida anterior en el "último recurso" de escribir su biografía, dice: "Salgo, la puerta del departamento se cierra a mis espaldas. Me reclino contra la pared. *También me iré del hotel Mundial. Más al Sur*" (bastardilla mía). El *acortamiento de la distancia* con la Comarca (no su supresión) es el requisito *conjunto* para salir del *mundo* propio, al que se *renuncia* en busca de una nueva oportunidad de regresar a él, una vez reinterpretado autobiográficamente. Irse, en lugar de *acercarse*, al Sur hubiera implicado cerrar toda posibilidad de rescate. En cuanto a la tonada, su *metafísica esencialista*, Chaneton nunca estuvo en riesgo de perderla.

(Garantizar esa "habitabilidad", concebida en cada caso de manera diferente, de la Argentina, bajo los modos del populismo tolstoiano, el romanticismo feudalófilo, el telurismo socializante, el existencialismo magnilocuente o el voluntarismo sarmientizante de los escritores podográficos mencionados párrafos arriba, ¿no podría tal vez ser una de las intenciones menos conscientes de su pertinaz acotamiento de comarcas porteñas? En tal caso, nuestros Winckelman querían certificarnos que, país neonato como somos, aluvial, *collage* desprolijo de desarraigos europeos, tenemos, sin embargo, a falta de Coliseos, Jungfraus y Partenones, nuestros Muros Ciclópeos, Nuestros Jardines Colgantes de consolidada y mágica cotidianidad, allí al lado, sin alterar nuestras costumbres ni el horario de las comidas. Pickwick y los suyos, hartos sin duda de torreones, teas, Lagos Caledonianos y Cairns, se lanzaron con un ánimo comparable a su corografía de la Inglaterra victoriana. Nuestro *tango* (sus letristas clásicos) tuvo demandas prácticas que satisfacer parcialmente distintas de la novelesca. Dos públicos con intereses ideológicos opuestos que aglutinar bajo la misma estética. Para su pintoresco contó de entrada (y una de sus principales tareas fue mantener vivos sus colores y cálido su perfume aun después de tras-

ladada del prado al invernáculo) con el *Alma del Pueblo*, principalmente en la sucesión de sus eones femeninos: madres, doncellas, Amazonas, Margaritas en la Rueda, Magdalenas, indómitas Artemisas, Blancas Nieves; multiformidad codificable, de todas maneras, bajo la tripartición viejita/pebeta/mina. Esa fue su *materia patética* (en todos los sentidos de la etimología: pasiva de la forma; sufriente; capaz de auténtica (y redentora) pasión, de la pasión más espiritual y noética, sobre todo: el amor). A esa alma expatriada la entrega como presa de los Siete Pecados Capitales, ordenados en una jerarquía miltoniana de Coros Angélicos. En su cima, Lujuria y Avaricia, seguidas muy de cerca por Orgullo y Pereza. Balzac ya le había diseñado el decorado: los camarines de la Opera, las orquídeas y brazaletes de diamantes; los restaurantes y el champán de los bulevares; los pabellones de soltero de *banlieu* o los *petit hôtel* satrápicos; según que la operación fuera de encubrimiento o exhibición, es decir, favorable o desfavorable para la cotización de los Papeles en la Bolsa. Y las mesnadas de demonios subalternos, los brazos seculares, la mano de obra del Placer: *entremetteuses*, cocineros rabelesianos, sirvientas no sordas a la dádiva. Eventualmente, comisarios de policía complacientes, cuchilleros, fármacos y aromas enervantes o letales del Oriente. Un mundo de *frontera*, de colindancia entre Amos y Esclavos, oxímoro del frac con el percal. El *tango*, decíamos, perfila de otro modo la Comarca porteña Encantada y erige en ella un Montmartre *filou* y *canaille* de utilería, ubicuo, desarmable y transportable cómodamente desde Rivadavia y Rincón a Corrientes 348 o al *Triángulo* de Villa Crespo, y llena de viento al monedero de Heavy Doll (Muñeca Brava) para que ¡impróvida! se lo patine de Norte a Sur, con escala final en el Tornú. El *sainete* había sido más sedentario. Ignoró el *Wanderlust* y no supo de grisetas. A lo más de Doce Pasos. Exhibió su *menagerie* bien amaestrada, candilejas de por medio, a un público más fraternal, más igualitario: el mismo de Punch and Judy, La del Soto del Parral, La Bella Helena o La Princesa de las Czardas. Aburrió pronto, y hasta se sobrevivió demasiado. El Ser Argentino requiere abisalidad, hiato ontológico, subterráneos góticos o petersburgenses. Chaneton, como sus predecesores, está resuelto a dárselo. *Aggiornado*.)

#### Sistemas de parentesco en Wonderland

Para abrir mejor la "Comarca Ideológica" (el neologismo es mío, creo), que subyace a las localizaciones imaginarias de Correas me estuve re-

mitiendo mentalmente hasta aquí al primero de los relatos. Lo que valga para él vale también para el tercero, pero con signo de clase inverso (Belgrano-Facultades *circum* Marcelo T. de Alvear y Junín). En el apartado siguiente tendré que mencionar incidentalmente una tercera comarca: el "Centro", es decir, Corrientes de Callao al Obelisco.

Carrera es un hombre de unos 50 años (Chaneton anda entonces por los 25), casado y con un hijo, y que se desempeña como jefe del personal de vigilancia de una cancha de fútbol. El héroe lo conoce por vicisitudes de su propio oficio periodístico. Tras el *coup de foudre* que éste padece, se citan en un banco de Plaza Once. Chaneton acude con su plan trazado: Carrera "adoptaría las formas de la 'bestia' y a la vez yo me feminizaría, mi idea de la emoción consistiría en caer en 'la ciénaga de la fascinación de lo salvaje' [...] También Carrera se feminizaría, pero en un estilo institucional, grave". El polizonte trae otro: que Chaneton lo acompañe a buscar a su hijo, que se ha ido del hogar. La búsqueda del hijo "Mili" por el Sudoeste es el contenido del viaje y del relato. Encontrado el hijo, Carrera asesina a trompadas en el Dock Sur, en presencia de su hijo y de Chaneton, a un "marica", La Mejicana, en cuya compañía encontró a Mili. Pero el motivo explícito del asesinato es otro, lindante con el acto gratuito gideano: robarle a La Mejicana unos pocos pesos, que Carrera no necesita.

En este acto final y abrupto se cifra la *esencia salvaje* de Carrera. Todo el resto del viaje es el huero burócrata que su ocupación hubiera hecho prever. El recorrido, en realidad, se cumple en dos etapas: la primera es la noche del encuentro, a cuyo término duerme Carrera tendido en el césped de una plaza, mientras Chaneton vigila. La segunda es al día siguiente, a partir del mediodía, bajo un calor tórrido. Esa noche, junto a un café del Dock Sur, es donde Carrera karatiza a La Mejicana. La narración de este hecho central va precedida de antecedentes autobiográficos que nos da Chaneton y está entrecortada por pasajes líricos con título autónomo "Pequeña memoria sobre F.", un amor homosexual adolescente vivido por Chaneton.

En cualquiera de sus periplos Chaneton relata, dialoga y —sobre todo— soliloquiza a la vez. Es la Conciencia Vígil, en perpetua búsqueda de su Razón de Ser.

Al joven Gothama, al emprender su viaje iniciático, le aguardan tres tareas de *desengaño*: 1) de la homosexualidad juvenil; 2) de la pertenencia al orden familiar (por anejiación, pues se trata de su familia política, no la consanguínea); 3) del saber institucionalizado y de las fantasías

de transformación del orden social (el Hombre Nuevo) previas a la elección de Cámpora. Comenzó con un yo vacío, o lleno tan sólo de la pura voluntad de constituirse axiológicamente; termina fatigosamente en un *en sí*, la Conciencia Desengañada. Apela, como "Último recurso" al proyecto de "escribir, escribir sobre mí [...] Es todo. No será si será una autobiografía, o un libro de memorias, o una novela, o cuentos. Pero escribir sobre mí [...] También me iré del hotel Mundial. Más al Sur" (bastardilla mía). Lo que escribió y quedó póstumo, sus "Reportajes" editados por Levinas, resultaron sí, el recurso último: muere fuera del relato después de terminarlos. ¿Qué supuso Chañeton lograr? ¿Qué vuelco provocaría en su vida empírica el pasarla a autobiografía? Por lo que ya vimos, transferir al lector (véase *supra*, página 63) la misma tarea de desciframiento esencialista a la que su vida estuvo consagrada. Es decir, la misma ofrenda fatal, la misma Túnica de Neso, que el *suicida* lega a sus Seres Queridos. Pero tal vez no solamente —ni más arquetípicamente— el *Suicida*: todo autor autobiográfico también...

El primer desengaño, el de la homosexualidad juvenil, es el más trabajado narrativamente y donde Chañeton cree reconocer más el fundamento de su singularidad, de su individuación. No es tan así, me parece, porque tal autodeterminación *se sustenta en una referencia* que se anula a sí misma.

A lo largo de los *Reportajes* la homosexualidad aparece, alternativa y conjuntamente: 1) como cualidad sustancial; 2) como modo de vida transitorio, iniciático, del efebo; 3) como camino ascético, a cuyo término la conciencia o el alma, despojada de lo sensible, accede a la intuición pura de las esencias: el Bien, el Mal, la Belleza (todas las mayúsculas sustancializantes aparecen en Correas). En esta caleidoscópica perspectiva Correas aún, tal vez no muy orgánicamente, esquemas de autopercepción recurrentes en la literatura *confesional* (el término es de Chañeton) de homosexuales varones. Está ausente en cambio —para gran mérito de Correas— todo reivindicacionismo gay, y la única huella de oportunismo que he podido descubrir es la ya criticada de la *Contratapa*. La ¿inmanejable? homosexualidad femenina *brilla*, como las Bellas en los saraos, por su ausencia: también la homosexualidad es aparentemente cosa de hombres.

1) La homosexualidad es condición *sustancial*, por contranaturalidad, de los/las *maricas*. Dos citas textuales me son necesarias: "Digo 'maricas' " —es Chañeton quien habla— "y hablo de ellas en femenino. No hay otra forma de presentarlas al lector. Son maricas, y lo

que a ellas se refiere se dice en femenino, si, justamente, nos referimos a *ellas*. No son machos, ni mucho menos chongos. [...] Si se las menciona se habla de 'ellas', pero no son mujeres, de ningún modo son mujeres. [...] Las mujeres no tienen nada que hacer en esto, pero precisamente porque *las mujeres son aquí lo que debe ser excluido*." (Bastardillas de Chañeton.)

Si "las maricas" tienen que ser *presentadas* al lector, se deduce que *el lector ideal*, el lector buscado por Chañeton, es un heterosexual, o a lo sumo un homosexual pudibundo, recoleto, ignorante —como del búlgaro eclesiástico— del código y el *argot* de la homosexualidad organizada y hasta, incluso, de su existencia. ¡Difícil lector, si no se trata, acaso, de una carmelita descalza de clausura rigurosa! Dentro de este Huerto Sellado, los homosexuales no maricas están —informa Chañeton— sujetos a la convención social (fijada, hay que deducirlo, por las maricas) de dirigirse a ellos o hablar sobre ellos con el debido tratamiento en artículo femenino. Como el jurisperito se dirige de "Usía" al juez.

En cambio (versión Chañeton) el/la marica "La Catalina" refiere que en el cabaret donde ella trabaja (se prostituye) hay muchísimas mujeres "y que las mujeres *verdaderas* que había en realidad no eran mujeres, sino maricas con concha". Se debía entender, por lo tanto, que para la Catalina había sólo dos categorías: hombres y maricas; éstas últimas se dividían a su vez en maricas con concha, también llamadas 'mujeres' y las maricas propiamente dichas". Tanto para el no homosexual como para el homosexual no marica, como Chañeton, la marica es el límite cualitativo absoluto: o se es tal o es imposible llegar a serlo, del mismo modo que se es varón o mujer o no se lo es, orgánicamente, por supuesto. Que es lo que acerca de la homosexualidad, de hecho, piensa tranquilizadamente la Derecha y, muy en el fondo de su alma, también la psiquiatría cuando decide llamarla "perversión". Por eso la *idealización* genetiana, y de Chañeton, que hacen de el/la marica el Bien y el Mal sustanciales; la Belleza y la Fealdad; la Inocencia y la Culpa irremediable, por contigüidad no dialéctica.

Chañeton ambulaba por su Comarca Encantada seguro desde siempre que, cuando así haya sido providencialmente dispuesto, se encontrará con el Mal y la Belleza. Su Conciencia, fuera de sí por rebasamiento, es pura Visión. El alcohol, la benzodrina que ingiere reiteradamente junto a Correa simbolizan la Luz Interior. Unas hadas lo asisten en su búsqueda. "Mujeres sin sombra", los hombres maricas sobrevuelan el mundo incluyente de éstos o cualesquiera confines donde los no maricas (machos, chon-

gos, mujeres, *pêle-mêle*) trabajan, ocian, delinquen, escriben, copulan, se masturban, orinan, sudan, llevando cada uno a cuestras una *singularidad numérica* de la cual el/la/lo marica está exento, pues la suya de él, de ella, de ello, es la *singularidad cualitativa*, la de la especie. Por eso tienen un *idiolecto*. Paupérrimo, es verdad, a juzgar por los glosarios de Genet y Correas, donde morfología y sintaxis son no-maricas y sólo en el nivel del léxico se innova, para constituir un parco vocabulario jergal, mediante los tropos de las *nominaciones*. (Insisto en recordar que los maricas (*tantes*) de Genet y de Correas son lúmpenes y pre-gay, no han pasado todavía a ser mercado de consumo para la cosmética, la indumentaria o la literatura: su transvestismo es más funcional que simbólico, está más cerca del tatuaje indeleble que del *disfraz* narcisístico. Las maricas de Correas "loquean" entre los otros con la inocencia de un pagano recién bautizado.)

Y Chañeton sabe escucharlas, aunque como en todo lo demás, en el modo de la *comprensión*. Ha comprendido que el marica es *la-marica-para-sí* sólo cuando es *una marica para las otras maricas*. Estéticamente fiel a Genet, les otorga un rango ontológico cercano al de los querubines, un paso más allá de los dáimones y un paso más acá de los semidioses. Tal vez junto a los Pájaros Parlantes de Schreber. Generación blasfemante, impiadosa, altanera. Crueles como hermanastras envidiosas, pero hermosas de mirar, "para el que tiene ojos". El Tercer Ojo del Iluminado que reconoce la Belleza bajo las crines y las arrugas de la Bestia.

El Iluminado ve. Desde un *topos* privilegiado. No es estrictamente un macho, no es un chongo, ya no es un imberbe indeciso. "Entiende" o "entendió", porque el Eros Paidikós le hizo caer, en los años de su efebía, las escamas de los ojos.

2) En efecto; Chañeton, muchacho de barrio, del barrio de Carriego esta vez, de Palermo, en otro de sus circuitos, Barrio/Centro, tropezó hacia sus 18 años con un marica marica y se enamoró. No de otro hombre, sino de una marica. Tuvo que creérselo, que lo era, es decir, que ya estaba oficializada como tal por el sínodo de maricas. Esto fue a la vez su experiencia efébrica y

3) El ingreso en el Sendero hacia la Luz, su transformación en Conciencia Iluminada, que en Carrera macho emblemático (de 50 años, padre de un hijo varón, morocho, corpulento, policía privado, casi analfabeto, "guaso", titular de un pene wagneriano con curiosa dextroflexión, *mariquicida* (la cifra de lo "antifemenino") sabe precisamente descubrir el instrumento de su acceso a la Pasividad Integral, peldaño último de la mística Escala a la *feminización*.

La feminización propia, de Chañeton, desde luego, pero *subsidiariamente*, la del Macho Feminizante, también. Chañeton va más lejos en su dialéctica de la división que La Catalina: no hay hombres, es decir, no hay varones: *sólo existen mujeres*. Pero la *utilizabilidad* de Carrera preexiste a la *utilización* contingente operada por Chañeton. En estricto rigor, no es que éste lo *transforme* en utensilio, desviándolo de su estatuto óntico genuino: Carrera existe, desde el comienzo, sólo como medio, está *imaginariamente* armado para ello. Su "pasivización" (sinónimo que Correas da por obvio de "feminización", la cual nunca es definida a su vez) está inscripta paradójicamente en la Gestalt con que se recortó para Chañeton sobre el fondo de siluetas espectrales que llenarían las graderías y los corredores de la cancha el día del encuentro futbolístico. Gestalt que, por lo hiperbólicamente *canónica*, por su pertenencia al código semiótico de determinada concepción ideológica de la homosexualidad masculina, remite a lo producido en serie, al utensilio. Y todo utensilio, a través de su referencia al *uso*, lleva inscripta la *pasividad*: Ontica: el hierro no eligió ser lima; ontológica: su ser es *un ser para*. Tonnerre de Brest de tercer mundo, *le Mec Carrera* prestaba su corpachón y su ceño adusto para espantajo de barras bravas; el arrullo de la tórtola-Chañeton lo sacó, fugazmente, de su referencia, para colocarlo en otra de la misma especie: titilar lectores el tiempo suficiente como para que el orden se restablezca en un *final feliz*, para Chañeton. "Hasta aquí Carrera y yo habíamos sido dos individuos fascinados por el espectáculo del mundo. Y me dije, una vez más, que yo todavía era joven, que sólo tenía veinticinco años. Más allá, en el tiempo, me esperaba el Bien. [...] Yo me reservaba el Bien: estudiar, ser algo, alguien".

Chañeton, pues, termina curado de su obsesivo/soñar despierto con "inventar escritos que me valen ser expulsado de la Argentina". El trato con el pueblo lo ha curado, en sus barrios donde no se sueñan sueños de expulsión y se puede tropezar con un Mal que no desencadene el castigo. Chañeton ha ascendido desde el proyecto oníroide de un Mal Eficaz en lo político-social a la *Estética del Mal*. Ya no retornará a su inicial Comarca. Tendrá que encaminarse hacia donde se enseña a "estudiar, ser alguien". Pero lo que tan sencillo le parece —el haber sido "guiado" por Carrera hacia la luz— le ha exigido árduas y complicadas operaciones entimemáticas.

...comida de zonzas

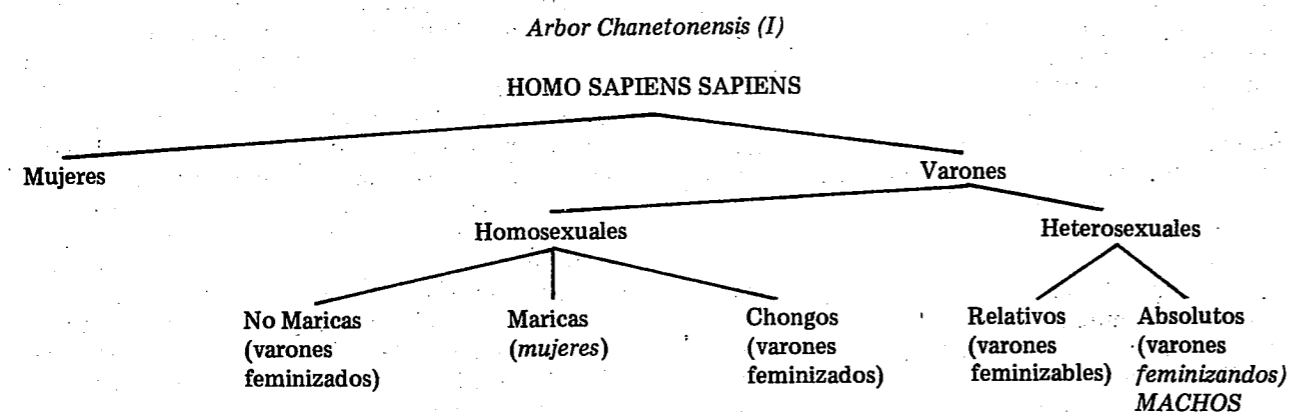
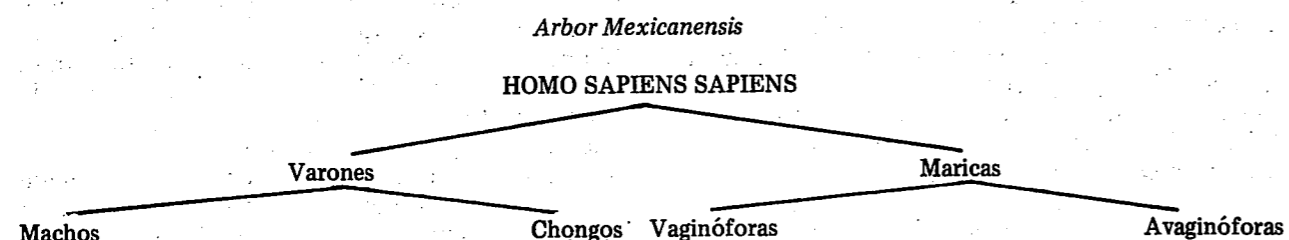
"Las mujeres no tienen nada que hacer en es-



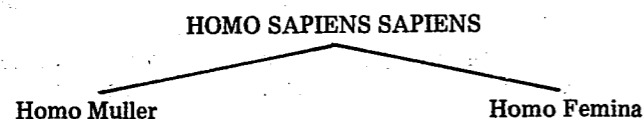
to, pero precisamente porque *las mujeres son aquí lo que debe ser excluido*", teorizaba Chaneton en la cita anteriormente aducida. De acuerdo, pero esa debida exclusión necesita cumplirse de manera que *lo expulsado* quede al mismo tiempo *incluido* como *huella* articuladora de toda la red de significaciones. Para que la *feminización* de un varón sea posible o por lo menos imaginable es necesario que de alguna manera esté presente la *norma* de acuerdo a la cual efectuarla, es decir, la *feminidad*. Pero ésta, como miembro de una pareja de *contrarios naturales*,

supone la masculinidad. ¿Cómo zafarse del círculo de la eliminación-retención?

Si se parte de los siguientes axiomas: 1) ninguna mujer se feminiza; 2) hay varones originariamente feminizados (maricas); 3) todo varón es feminizable, y si se demuestra en la práctica, *experimentalmente*, que aun el protovarón, el Macho no homosexual, es feminizable, se termina en un esquema que anula el dualismo retenido por La Mexicana e instaura el monismo de Chaneton:



*Arbor Chanetonensis (II)*. Posterior a la feminización mítico-ritual del Macho



La Mexicana subsume uno de los sexos naturales (mujeres) bajo *otro* sexo, postulado como *natural* también: las maricas. Chaneton deja la cáscara del sexo opuesto (varones), pero la vacía por dentro de su *naturalidad* hasta reducirla a mero receptáculo de la *esencia* mujeril, la feminidad (= pasividad). Y nos

deja con la duda (mejor encomendable al psicoanálisis) acerca de qué es lo que realmente busca y desea el afeminado: el Macho como productor de la propia feminización o la afeminación del macho, para que, en definitiva, todo quede entre mujeres, esas sospechosas excluidas por hipótesis.

# El filósofo sublime

Juan Bautista Ritvo

*"¡Ah, qué satisfacción; sufrir y torturarse, sacrificar y quemarse en el altar, mas siempre en las alturas, dentro de categorías tan sublimadas, tan adultas! Satisfacción para sí mismo y para los demás: realizar su propia expansión a través de milenarias instituciones culturales con tanta seguridad como si se pusiese dineros en un banco".*

W. Gombrowicz, *Ferdydurke*

1. ¿La filosofía en Argentina? ¿De qué hablamos? Ese pálido registro que se llama historia de las ideas puede archivar pulcras monografías, eruditos comentarios acerca de comentaristas prestigiosos de los grandes pensadores, fervientes llamados a la renovación del pensamiento ya renovado, treinta o cuarenta años atrás, en la vieja Europa. Hay, por cierto, distinciones: los trabajos aristocráticos traen abundantes citas en griego o alemán, los más plebeyos deben conformarse con los módicos inglés o francés.

Pensamientos sin consecuencias, que inquietan y preocupan a nadie, estilos que aúnan un castellano fósil con el ejercicio de la barbarie lexicográfica, largas citas y paráfrasis de los mentores espirituales, destinadas, en apariencia, a introducir un tema que es, sin embargo, prontamente abandonado cuando se plantean los primeros problemas. En fin, mucha cita y plagio, pero ningún concepto, muchas palabras, pero ningún discurso.

¿Y los filósofos "nacionales"? Ellos son la réplica invertida de los "europeístas". No han cesado, desde que Carlos Astrada perpetró su *Mito gaucho*, de nutrirse del color local que les proporcionaba el romanticismo europeo. (Astrada es involuntariamente cómico, llama a Hernández "bardo de la estirpe" y cree en un "karma pampeano".) El uso salvaje de ciertas entidades emblemáticas —Pueblo, Nación, Estado Nacional—, estaba y está destinado a sostener una concepción indudablemente insostenible: que hay un sujeto de la historia, que ese sujeto tiene una

meta ontológica no contaminada por las contingencias históricas y, fundamentalmente, que es misión del filósofo expresarlo y darle forma acabada.

(Anacrónicos e impotentes, llegaron tarde. Ese lugar, está desde siempre y en otro lugar, ocupado por la retórica del líder. A lo sumo, podrían, como Astrada y antes que él Lugones, convertirse en comparsas, al modo de los juristas al servicio de las políticas realistas de los príncipes del Renacimiento.)

2. El siglo XIX, con su preferencia por los compendios, breviarios, colecciones enciclopédicas e historias, con su amor por la legibilidad cronológica y biográfica, con su afición a los grandes períodos, nos legó la estabilidad de los tres grandes géneros laicos: filosofía, ciencia y literatura. Es decir, los fundamentos, los registros positivos, y el gusto sublime. (Desde luego, la santísima trinidad existía desde antes, pero sus funciones eran extremadamente diversas.)

¿Y si en lugar de consagrar la unidad y perduración del tipo, nos aplicamos a dispersar y transgredir los límites genéricos?

Leer los textos filosóficos como *textos* y no como vehículos de *ideas*, como cuerpos de enunciados que censuran sus condiciones de enunciación y no como ideas que expresarían las intenciones de un sujeto —sea individual o colectivo—, es ya un atentado al dispositivo institucional al que el filósofo sublime, nuestro profesor, resalta aun en sus llamados a la acción y a lo concreto



to, puesto que él jamás querría atentar contra los límites administrativos de la Universidad.

(En todo caso, está autorizado a declarar, una vez más, la muerte de la filosofía, impugnada en nombre de la ciencia o de la política. Así se pasa de un género a otro, sometido a la disciplina de la lectura escolar).

Lectura escolar, lectura servil, imposibilidad de leer. Una poderosa inhibición ejerce su acción para que los textos canónicos —de Kant, de Marx, de Hegel, poco importa, porque lo que interesa es el ensalmo del nombre propio y la dignidad de la obra conclusa—, sean conternados reverentemente por largas paráfrasis, citas y más citas, superfluidades y redundancias, culpas y disculpas por haber osado penetrar en terreno vedado a las flores de ceibo del pensamiento universal.

La lectura escolar se torna sublime: hacia lo alto, hacia la altura impenetrable del espíritu del autor. El aprendiz subdesarrollado de filósofo debe llevar en sus maletas a Dante, Goethe, Cervantes, porque los clásicos “tienen muchas ideas” y además enseñan a “escribir bien”. Los “nacionales”, en cambio, visitan La Rioja y Salta, andan en busca del minero perdido y retornan al Río de la Plata imbuidos del *Volksgeist* que generosamente ilumina los suplementos dominicales.

3. Sería cómodo ubicar estos fenómenos bajo el rubro “dependencia cultural”. Sin embargo, el uso masivo de esta noción ha deteriorado su fertilidad. En primer lugar, la querrela contra el Amo oculta la complicidad del siervo, complicidad que simplifican los mismos que la ejercen al desconocer que ella es heterogénea, singular, susceptible de múltiples entrecruzamientos.

Es que en Argentina hay *escritores* y literatos de profesión, pero sólo *profesores* de filosofía.

Los escritores —sería ocioso nombrarlos—, disciplinaron, mediante la ironía, el humor, la parodia, la disgresión erigida en sistema, el carácter carnavalesco, marginal, anacrónico, de nuestro nunca peor llamado “patrimonio cultural”. El profesor se empeña, arduamente, en suprimir las distancias, los extrañamientos, la infamiliaridad radical con el universo discursivo que desafiadas instituciones le enseñan olímpico, estatuario y distante. (La cultura francesa, tran provinciana, es reducida a la torre Eiffel y a la Escuela de Altos Estudios, se confunde Roma con Italia y Baviera con Berlín. Los ingleses son empiristas, los franceses cartesianos y los alemanes personajes de óperas wagnerianas.)

Si ese universo es al igual que el Dios de Hegel un ícono del regreso al infinito, el escritor

ha de abandonar su identificación con una totalidad que se supone armoniosa y plena de sentido, sin incurrir empero, en el simple gesto de rechazo.

Ni rechaza ni establece una jerarquía superior; marginado, se excetra y busca y encuentra recorridos oblicuos, descompone lo unitario en fuerzas plurales, muestra sus debilidades, sus incompreensiones, se enreda en la pesadez del sin sentido que trasmite una lengua extranjera y de todo ello extrae la filigrana de una ficción, de un simulacro de verdad que revela la verdad del simulacro.

Borges, que parodia la novela policial inglesa y se burla de sí mismo como tardío discípulo sudamericano del obispo Berkeley, habita el “mundo de las letras” munido de la Enciclopedia Británica, pero su fidelidad está consagrada a figuras “menores”: Wells, De Quincey, Schopenhauer, lee a Shakespeare en inglés pero a Platón en la espantosa traducción de Patricio de Azcárate.

(Curioso: sólo él y Macedonio Fernández nos han enseñado aquí a leer las metáforas filosóficas como metáforas inquietantes y plenas de consecuencias.)

4. Astrada redacta un diálogo. —“La esfinge y la sombra”—, bajo el doble patrocinio de Baudelaire y Nietzsche con toques, aquí y allá, del énfasis y la solemnidad lugoniana. No me interesan sus ideas, bastante pobres, sino la notoria mimesis de estilos —el estilo, se sabe, compuesto de vocabulario peculiar, giros sintácticos marcados y de previsibles modalizaciones, es enteramente codificable, y por lo tanto público y enseñable.

En *El juego metafísico* hay un transporte masivo de los clisés de Heidegger: “Así estamos involucrados, incluidos en la interrogación, ¿qué es el ser? Nosotros comprendemos qué es el ser; comprendemos el ser del ente que somos nosotros mismos...”, etc., etc.

En *La revolución existencialista*, el estilo es anónimo, con pretensiones ecuménicas y heroicas. La forma de la argumentación —tan rígida como la oratoria forense—, responde al esquema que yo llamo de “navegación procelosa y ascensional”. En un primer tiempo se afirma la unidad global del sujeto (¿ni siquiera falta la expresión *humanitas!*), luego se describen los peligros y riesgos, en ritmo de marcha y con metáforas náuticas, finalmente, el lejano pero seguro puerto, es avistado con efecto de *peroratio*. “Impedido (el hombre) por su destino temporal, por su intrínseco hacerse, circunstancial y definitorio de su ser, de su “esencia” como *humanitas*, viene templando y puliendo su alma en las peripecias del devenir. En su peregrinaje atraviesa, según la

temperatura de los tiempos...”, etc., etc. En este nivel no importan las posiciones teóricas: si es el estilo el que se reproduce, da lo mismo Mitre o Sarmiento, Lugones o Borges, Santo Tomás o Marx, Jung o Lacan. (La escritura no se comunica, se trasmite; pero la trasmisión repite una diferencia.)

5. En “Nueva refutación del tiempo”, Borges radicaliza ciertas tesis de Berkeley y Hume. Si el primero niega la materia con su *esse est percipi* y el segundo, consecuentemente, extiende la negación a la identidad personal, no hay razón para que subsista esa forma de continuidad que es el tiempo. ¿Es todo?

Observemos: el texto está compuesto de un prólogo y de dos partes que son, respectivamente, un artículo y su revisión. El título es, obviamente, burlón. Borges afirma descreer de la hipótesis, y dice en el comienzo del prólogo: “Publicada al promediar el siglo XVIII, esta refutación (o su nombre) perduraría en las bibliografías de Hume y acaso hubiera merecido una línea de Huxley o de Kemp Smith. Publicada en 1947 —después de Bergson—, es la anacrónica *reductio ad absurdum* de un sistema pretérito o, lo que es peor, el débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica”.

Así se afirma la distancia irónica, el extrañamiento con respecto a estas venerables hipótesis que constituyen, para nosotros, algo así como el manual de Grosso de la cultura universitaria (¡Oh, las introducciones a la filosofía!)

Al revés de nuestros aprendices, no intenta superar el hiato apelando a una compulsión “seria” de las *fuentes originales*, aunque lo haga, porque si lo hace —desde luego en inglés—, observa: “He acumulado transcripciones de los apologistas del idealismo, he prodigado sus pasajes canónicos, he sido iterativo y explícito...” Es decir, en este terreno hay cita, erudición, pero no lectura.

Examinaré brevemente los recursos de la puesta en escena, los que están destinados a evitar el comentario mimético, aquel que, al suprimir aparentemente la distancia, no hace más que suprimir toda dimensión textual.

El ejercicio sistemático de la disgresión, al traicionar los límites de los géneros (pero, ¿qué otra cosa es el ensayo?), es conducido por las metáforas germinales de la escritura borgiana: “... laberinto infatigable, un caos, un sueño”, que suplementan el efecto de disgresión con la disgregación de la razón clásica.

(Disgregación de la razón clásica suena a frase hecha; pero aquí se limita a señalar lo siguiente:

retorno en el enunciado de sus condiciones de enunciación canceladas —algo nada insólito en las relaciones de la escritura “literaria” con el género filosófico.)

En la retórica de la exposición académica, al *exordium* y la *narratio*, debe seguir la *propositio*, es decir, el *argumentum proprium*, la tesis central. Es allí donde, precisamente, el ensayo introduce el desvío, y lo hace en ambas variantes, aunque de modo diverso.

En la primera versión, se cita a Lichtenberg: “*El pienso, luego soy* cartesiano queda invalidado; decir *pienso es postular el yo* es una petición de principio; Lichtenberg, en el siglo XVIII, propuso que en lugar de *pienso*, dijéramos impersonalmente *piensa...*”

En la segunda, el sueño proverbial de Tchuang Tzu: “Este, hará unos veinticuatro siglos, soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre”.

Semejantes desvíos no ocupan el lugar de la disgresión clásica, forma amable del *divertimento*, confirmación de que uno, por lo demás, anda en línea recta. Si la escritura precipita una serie dispar —Huckleberry Finn y una noche del Mississippi, la Recoleta, una misteriosa Helena—, es para sugerir el lugar de una tensión: de una parte, nadie puede creerse entero e indiviso, de la otra, nadie puede subsistir sin dividir la memoria en torno a un centro tan luminoso como ausente.

Al romper la solidaridad de las sentencias de Berkeley y Hume con la historia lineal de las ideas metafísicas —siempre servicialmente complementada por una “profundidad” biográfica e histórica—, se vuelve posible evitar la trampa de las respuestas magistrales —“luego, vendrá Kant y le dirá a Hume...”—, que nos impedirían hacer algo mucho más interesante: articular esa impersonalidad constitutiva de toda afirmación inevitablemente personal con el trasfondo inquietante de las metáforas temporales de Berkeley y Hume: “flujo uniforme”, “momentos indivisibles”.

Se dirá, son metáforas banales, metáforas que ellos se limitaron a tomar de la tradición. Es cierto, pero el discurso de Borges las reanima al textualizarlas, la conexión sorprendente de dos enunciados compulsión al lector a buscar un tercer enunciado aún por venir.

El flujo uniforme, de tan uniforme, ya ni siquiera es continuo; es el terror por lo sordo e inabarcable que circunda el teatro de sombras de la filosofía.

# ¿Qué es la crítica?

Maurice Blanchot

Dejo de lado muchos de los sentidos de esta pregunta. Uno de ellos pasa por el poco sentido de la crítica misma. Cuando nos interrogamos seriamente sobre la crítica literaria, tenemos la impresión de que no lo hacemos sobre nada serio. La Universidad, el periodismo, constituyen toda su realidad. La crítica es un compromiso entre esas dos formas de institución. La información al día, apresurada, curiosa, pasajera, el saber erudito, permanente, seguro, se enfrentan y se entremezclan bien y mal. La literatura sigue siendo el objeto de la crítica, pero la crítica no manifiesta a la literatura. No es la literatura quien se afirma en ella, sino la Universidad y el periodismo; la crítica adquiere su importancia de la realidad de estas potencias considerables, una estática, otra dinámica, ambas firmemente orientadas y organizadas.

Naturalmente, se podrá concluir que su papel no es mediocre, ya que consiste en relacionar a la literatura con realidades precisamente tan importantes; este papel sería un papel de mediación; el crítico es el honesto intermediario. En otros casos, el periodismo cuenta menos que las diversas formas de organización política e ideológica; la crítica entonces, se prepara en los despachos junto a los más altos valores que debe representar; el papel de intermediario se reduce al mínimo y el crítico es un portavoz que aplica, a veces con arte y no sin un margen de libertad, las indicaciones generales. Pero, ¿acaso no ocurre así en todas partes? Hablamos de una mediación ejercida por la crítica en nuestras culturas occidentales: ¿cómo se realiza, qué significa, qué exige? Una cierta competencia, cierta habilidad para escribir, cualidades agradables y buena voluntad. Es poco, por no decir: no es nada.

Llegamos entonces a esta idea de que la crítica en sí misma carece casi de realidad. Idea,

también ella limitada. Hay que agregar de inmediato que tal concepción depreciativa no molesta a la crítica, quien la acoge de buen grado, como si esta manera de no ser nada anunciara al contrario su más profunda verdad. Cuando Heidegger comenta los poemas de Hölderlin, dice (cito aproximadamente): cualquiera sea el poder del comentario, con respecto al poema debe siempre tenerse por superfluo, y el último paso de la interpretación, el más difícil, es el que lleva a desaparecer ante la pura afirmación del poema. Heidegger se sirve incluso de esta figura: en el ardiente tumulto del lenguaje no poético, los poemas son como una campana suspendida al aire libre, una ligera nieve cayendo sobre ella bastaría para hacerla vibrar, roce imperceptible, capaz sin embargo de estremecerla armoniosamente hasta la disonancia. Tal vez el comentario no es sino un poco de nieve que hace vibrar la campana.\*

La palabra crítica tiene esto de singular: cuanto más se realiza, se desarrolla y se afirma, más debe borrarse; al fin, se quiebra. No sólo no se impone, atenta de no reemplazar a aquello de lo que habla; no se cumple y no se realiza sino cuando desaparece. Y este movimiento de desaparición no es la simple discreción del servidor que, después de haber desempeñado su papel y puesto la casa en orden, se eclipsa: es el sentido mismo de su realización el que hace que, efectuándose, desaparezca.

De todos modos, es un diálogo extraño el de la palabra crítica y el de la palabra "creadora". ¿Dónde está la unidad de ambas? ¿Es una unidad histórica? ¿Está allí el crítico para agregar algo a la obra, el sentido que permanecería sólo

\* Señalo que cambio un poco el sentido del texto de Heidegger. Para éste, pareciera que todo comentario es un choque discordante.

latente (presente como una ausencia)? ¿Y tendría como tarea indicar su desarrollo por la historia, elevándola hacia la verdad donde en la hora última se inmovilizaría? Pero, ¿por qué sería necesario el crítico? ¿No alcanza la obra para hablar? ¿Por qué entre el lector y ella, entre la historia y ella, debiera venir a interponerse este híbrido de lectura y escritura, este hombre extrañamente especializado en la lectura y que, sin embargo, no sabe leer sino escribiendo, no escribe más que sobre lo que lee, y al mismo tiempo debe dar la impresión, escribiendo, leyendo, que no hace nada, nada que no sea dejar hablar a la profundidad de la obra, a lo que permanece en ella y que permanece cada vez más claramente, más oscuramente?

Ya se mire desde la realidad histórica o desde la realidad literaria, no se percibe al crítico y a la crítica sino como algo propenso a borrarse, una presencia dispuesta siempre a desvanecerse. Del lado de la historia, en la medida en que ésta se ha formado en disciplinas más rigurosas, también más ambiciosas, entre las que se incluye, no como un devenir cumplido, sino como un todo abierto y en movimiento, la crítica se ha desprendido apresuradamente de sí misma advirtiendo que carece de títulos para hablar seriamente en nombre de la historia, que las ciencias llamadas históricas y, si existiese, la ciencia del juego histórico, pueden o podrían por sí solas mostrar el lugar de la obra en la historia, su génesis en su propia historia, pero más aún, perseguir su advenimiento indefinido en el mayor conjunto del movimiento general (comprendido aquel que las ciencias físicas nos abren). Así, su papel de mediación se limita a la actualidad inmediata, pertenece al día que corre y está en relación con el rumor anónimo, impersonal, la vida cotidiana, el acuerdo que tiene lugar en las calles del mundo y que hace que todos sepan todo siempre de antemano, aunque cada uno en particular no sepa nada todavía.

Tarea de penosa vulgarización, se dirá. Tal vez. Pero observémosla ahora del lado de la literatura, novela o poema. Aceptemos por un instante la delicada imagen que evocamos: esa nieve que hace vibrar la campana, blanco movimiento impalpable y un poco frío, que desaparece en el cálido estremecimiento que suscita. Aquí, la palabra crítica, sin duración, sin realidad, querría disiparse ante la afirmación creativa: nunca es ella quien habla cuando habla; no es nada; notable modestia, quizá no tan modesta. Ella no es nada, pero esa nada es precisamente aquello en que la obra, la silenciosa, la invisible, se deja ser lo que es: resplandor y palabra, afirmación y presencia, hablando entonces como de sí misma, sin alterarse, en este vacío de buena

calidad que la intervención crítica tiene la misión de producir. La palabra crítica es este espacio de resonancia en el cual, por un instante, se transforma y se circunscribe en palabra la realidad no hablante, indefinida de la obra. Y así, mientras pretende modesta y obstinadamente no ser nada, resulta que se ofrece como la actualización necesaria de la palabra creadora, sin distinguirse de ella, o, para hablar metafóricamente, como su epifanía.

Sin embargo, la imagen de la nieve es sólo una imagen, y es preciso ir más lejos aún. Si la crítica es ese espacio abierto en el que se comunica el poema, si busca desaparecer ante éste para que aparezca, ese espacio y ese movimiento de desaparición (que es una de las formas de este espacio) pertenecen ya a la realidad de la obra literaria y operan en ella mientras se forma, pasando de algún modo al exterior sólo en el momento en que ésta se termina, y para que se termine.

Así como la necesidad de comunicar no se sobrepone al libro, sino que la comunicación es —en todos los momentos de la creación— su presencia, también esta suerte de súbita distancia en la que la obra hecha se refleja, y cuya medida debe dar el crítico, no es sino la última metamorfosis de esa apertura que es la obra en su génesis, lo que se podría llamar su no coincidencia consigo misma, todo lo que no cesa de hacerla posible-imposible. La crítica entonces sólo representa y continúa afuera aquello que, desde adentro, como afirmación desgarrada, como inquietud infinita, como conflicto (o bajo cualquier otra forma), no ha dejado de estar presente al modo de una reserva viva de vacío, de espacio o de error, o para decirlo mejor, como el poder propio de la literatura de hacerse sosteniéndose perpetuamente en falta.

Esta es, si se quiere una última consecuencia (y una manifestación singular) de esa tendencia a borrarse que es uno de los sentidos de la presencia crítica: a fuerza de desaparecer ante la obra se recupera en ella, y como uno de sus momentos esenciales. Aquí volvemos a encontrar una intención que nuestro tiempo vio desarrollarse bajo formas diferentes. La crítica no es ya el juicio exterior que valoriza la obra para luego pronunciarse sobre su valor. Se ha vuelto inseparable de su intimidad, pertenece al movimiento por el cual éste regresa a sí mismo, es su propia búsqueda y la experiencia de su posibilidad. Sin embargo (el malentendido debe ser apartado), la crítica no tiene entonces el sentido restrictivo que le da Valéry cuando ve en ella la parte del intelecto, o la exigencia de una creación que sólo vale cuando está hecha en la claridad del espíritu reflexivo. "Crítica", en el sentido en que

nosotros lo entendemos, estaría más cerca (pero la aproximación sigue siendo engañosa) del sentido kantiano: así como la razón crítica de Kant es la interrogación de las condiciones de posibilidad de la experiencia científica, la crítica está ligada a la búsqueda de la posibilidad de la experiencia literaria, pero esta búsqueda no es solamente teórica, es el sentido por el cual la experiencia literaria se constituye, y se constituye probando, impugnando, por la creación, su posibilidad. La palabra búsqueda es una palabra que no hay que entender en sentido intelectual, sino como acción en el seno y con miras al espacio creador. Hölderlin, para servirse aún de él, habla de los sacerdotes de Dionisos que vagabundean en la noche sagrada. La búsqueda de la crítica creadora es este movimiento errante, este trabajo de la marcha que rompe la oscuridad y es entonces la fuerza progresiva de la mediación; pero también arriesga ser el recomienzo que arruina toda dialéctica, que no procura sino el fracaso, sin hallar en él su medida ni apaciguamiento.

No puedo aquí llevar más lejos el análisis. Sólo quisiera marcar un rasgo que me parece esencial: nos quejamos de la crítica que no sa-

be juzgar. Pero, ¿por qué? No es ella quien se niega perezosamente a la evaluación, son la novela o el poema los que se sustraen porque tratan de afirmarse al margen de todo valor. Y en la medida misma en que la crítica pertenece más íntimamente a la vida de la obra, hace la experiencia de ésta como de aquello que no se evalúa, la toma como profundidad y también como ausencia de profundidad, que escapa a todo sistema de valores, más acá de lo que vale, rechazando por adelantado toda afirmación que quisiera adueñarse de ella para valorizarla. En este sentido, la crítica —la literatura— me parece asociada a una de las tareas más difíciles pero más importantes de nuestro tiempo, la que se juega en un movimiento necesariamente indeciso: la tarea de preservar y liberar al pensamiento de la noción de valor ideológico, y en consecuencia, la de abrir también la historia a lo que en ella se desprende de todas las formas de valor y se prepara a otra forma completamente distinta —aún imprevisible— de afirmación.

(Traducción: Jorge Jinkis)



## Destiempo

### Epístola al amantísimo lector

*Como la presente obra sea para no mas de algun pasatiempo y recreo humano (discreto lector) no te des a entender que lo que en el presente libro se contiene, sea todo verdad, que lo mas es fingido y compuesto de nuestro poco saber y bajo entendimiento; y por mas aviso, el nombre del te manifiesta clara y distintamente lo que puede ser; porque Patrañuelo se deriva de patraña, y patraña no es otra cosa sino una fingida traza tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad. Y así semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana Rondalles, y la toscana Novelas, que quiere decir: tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y asados cuentos, con tal que los sepas contar, como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento y lustre y gracia con que fueron compuestos. Vale.*

Juan de Timoneda

# El patrañuelo

Juan de Timoneda

## Patraña quinta

Un niño en la mar hallado  
Un abad le doctrinó,  
Y Gregorio le llamó,  
Y después fué rey llamado.

Gabano, rey de Palidonia, viniendo al paso de la muerte, llamó un hijo suyo llamado Fabio y una hija dicha Fabela, ya después de habelles dado con muchos sollozos y lágrimas su bendición, enderezando la plática á Fabio, le dijo: "Mira, hijo, que te dejo el reino con tal condición, que no te puedas casar sin que primero cases á tu hermana Fabela, y mires por ella como por tu propia persona." Muerto el padre y hechas aquellas honras que á un rey pertenescian, tanto miraba Fabio por su hermana, que cuando comia la hacia comer y servir en su misma mesa, y aderezóle una cama que no pudiese entrar en ella si no fuese por su real aposento. Fué tanta la conversacion de Fabio con su hermana Fabela, que se enamoró della, y á mal de su grado cumplió su carnal apetito y la hizo preñada. Pues como ella tal se sintiese, de contino lloraba por haber cometido tan ignorme pecado. Habiendo sentimiento Fabio del afligimiento y tristeza de su hermana y de su yerro tan grande, tomando parecer de hombres sabios, determinó de irse á Roma para alcanzar del papa cumplido perdon, y así llamó muy en secreto un senescal suyo, de quien mucho se fiaba, y con juramento que á ninguno descubriese lo que le queria decir, le manifestó el pecado cometido, y cómo su hermana estaba preñada, y que por cuanto determinaba de irse á Roma á ponerse á los piés del papa, se la dejaba encomendada y señora y reina absoluta de todo su reino, si otro fuese de su

vida. Contento el senescal, el rey se despidió de su hermana, se partió solo sin ningun criado, con su esclavina, lo mas secreto que pudo, como pobre peregrino. El senescal, porque mejor y cautamente la reina Fabela fuese servida, hizo que su mujer en persona la sirviese y consolase del afligido pensamiento. De allí a pocos días vino nueva que el rey Fabio, habiéndose embarcado en una nave camino de Roma, fué su desdicha que pereció en una terrible tormenta sin quedar persona á vida; de la cual nueva la reina Fabela recibió en su corazón grandísima tristeza, y por no tener presente la muerte del padre ni el pecado cometido, determinó echar de su presencia lo que pariese; y así mandó que le aderezasen una cajuela de madera muy bien embetunada. Hecha que fué, aforróla de su mano de par de dentro de brocado. Acercándose el día de su parto, parido que hubo un hijo muy enrmoso, envuelto en ricos y preciados pañales, púsole dentro con gran cantidad de plata y oro para que lo criasen y doctrinasen en letras; y escribió en una plancha de oro lo que se sigue:

Quien hallare esta criatura  
Déle de cristiano nombre,  
Y prosiga, pues es hombre,  
Su buena ó mala ventura.

Y mandó al senescal á que, pena de la vida, vis-

ta la presente, lo echase en la mar. Siguiendo el inocentísimo niño su ventura, vino á aportar a una isla que eran salidos á pescar unos pescadores, y á respecto que un abad de un rico monasterio que estaba muy cerca tierra les había rogado que trabajasen para ciertos convidados que tenía, de sacar algún pescado fresco; y como ya se saliesen, encontraron con la cajuela, y sacándola á tierra entregáronla al abad, y él abriéndola vido el niño, que en miralle la cara se tomó á reir y llorar juntamente. Y leida la plancha de oro, vista la presente, así como estaba, mandó llevarle a la abadía y le bautizó llamándole Gregorio, que era el mismo nombre del abad. Y los pescadores determinaron que el oro y la plata guardase el abad para criar y doctrinar el niño. Y el mas anciano de todos ellos dijo: señor, si manda su paternidad, mi mujer lo criará, porque está para destetar un hijo que tengo, y crea que lo ternemos á muy buena suerte si esta merced nos quisiere conceder; porque niño de tanta beldad y tal compostura no puede dejar de ser de muy buena parte y noble linaje. El abad, como lo hubiese en buena reputación, se lo entregó que lo criase en cuenta de hijo.

Criándose Gregorio en poder del pescador, cuando ya fué de edad de diez años, jugando un día á la pelota con el hijo del pescador, sobre falta es, no es falta, alzó la mano Gregorio, y dióle un bofetón. Viniendo llorando delante de su madre, y como le dijese quién le había dado, empezó a decir á Gregorio: este bellaco, ribaldo borde, ¿quién lo ha de sufrir en su casa? Viniendo el pescador a la noche, Gregorio le suplicó, que pues él no era su padre, que le dijese de quién era hijo. Fué tanta la importunación, que le dije: el reverendo abad Gregorio te lo dirá mejor que yo, porque él te me dió a criar, y a él tengo de dar razon del tiempo que hasta aquí te doctriné. Ido delante del abad, y rogándole con buena crianza, que le dijese cuyo hijo era, le respondió: decirte quién es tu padre y madre, Gregorio, yo no lo sé por cierto: mas de cuanto te sacamos del mar de dentro de una cajuela, con una plancha de oro, que tengo muy bien guardada, escripta, que decía que te bautizaran, y así te puse mi nombre. Cuando oyó aquello de la plancha, le suplicó que se la diese, porque determinaba de ir por el mundo á buscar á su padre y madre. El abad con buenas razones y doctrinales ejemplos le indució á que sosegase, porque era muy mocho, y que mas le convenia que estudiase, así en letras como en otros ejercicios de virtud. Contento, le encomendó á hombres espertos y sapientísimos en letras y arte militar. De tal manera aprovechó Gregorio, que cuando vino á edad de quince años, salió tan hábil, así en letras como del arte de caballeria,

que fué cosa de espanto, que todos lo alababan y bendecian.

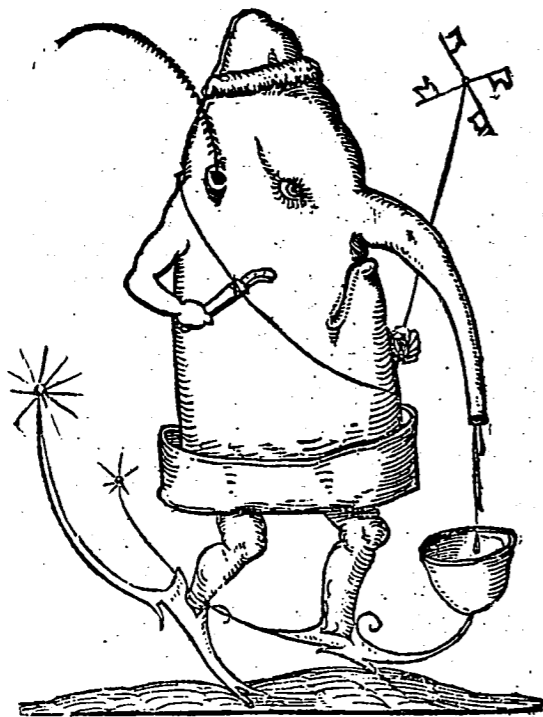
En este mismo tiempo, viniendo á pedir por mujer á su madre la reina Fabela infinitísimos príncipes, á ninguno quiso aceptar por marido, entre los cuales era el príncipe de Borgoña, y se sintió por mas agraviado que todos, de verse él mayor en estado y linaje que no ella, y con tanto desdén aborrecido; y así determinó de hacelle cruelísima guerra, de tal manera, que sujetó gran parte de su tierra, y teniéndola en muy grande aprieto, fué Gregorio despedido del abad con la plancha de oro que le dió, y muchas joyas y dineros, y armado caballero, vino á aportar adonde su madre la reina estaba cercada del príncipe de Borgoña, y compadeciéndose della y de su trabajo, asentóse en su real por hombre de armas. De tal suerte se avino con su contrario el príncipe de Borgoña, que, por su respecto, en breve tiempo le hizo retraer, y cobrar las plazas perdidas. No sabiendo con qué recuperalle tal beneficio, los principales del reino suplicaron á la reina, que por satisfacer a Gregorio, tan esforzado y generoso caballero, no hallaban otra cosa mas conducente que casarse con él si a ella le placia de ello. Satisfecha la reina, pues ellos eran contentos, hiciéronse las bodas tan solemnes y regocijadas cuanto á reyes pertenecieron. Encerrándose á la noche los dos en su camara real, sacó Gregorio la plancha de oro que en los pechos llevaba, y dándosela a la reina para que la guardase, en tenella en sus manos, cayó de su estado, y tornando en si, con un gravísimo suspiro dijo: "¡ay hijo mio!" y consolándola cuanto podia Gregorio, rogóle que no dejase de descubrirle su pena. Respondióle: "pláceme, Gregorio y señor mio, pero primero quiero saber de vos de qué provincia y cuyo hijo sois?" Respondióle Gregorio: "sepa vuestra alteza, que tan poca razón le daré de mi patria, como de cuyo hijo soy; pues siendo niño de teta, de una cajuela me sacó de la mar un reverendo abad, y me armó caballero con toda la honra del mundo, y despedirme dél, después de haber recibido muchas mercedes de su mano, me dió esta presente plancha escripta, la cual dijo haber hallado dentro la cajuela. — ¡Ay, respondió la reina, abrazadme, Gregorio, que vos sois sin duda mi hijo y mi sobrino, y agora de nuevo mi marido, no lo pudiendo ser, que esta plancha de oro que veis es mia sin falta; y la letra que aquí está, escripta de mi mano!"

Preguntándole Gregorio de qué suerte era su hijo y sobrino, para contárselo, hizo llamar á la mujer del senescal que quedaba viuda, á causa de ser muerto su marido en la postrera batalla que se dió con el príncipe de Borgoña, y contándole todo por estenso, Gregorio quedó



atónito y espantado, y muy mas la mujer del senescal en saber que aquel era el niño que echaron en la mar; por lo cual dijo la reina: "Dos cosas te conviene, hijo, que hagas, para mas honra tuya y mia: la primera es, que lo que te tengo dicho tengas muy en secreto; la segunda, que te cases aquí con la mujer del senescal, por pagalle los buenos servicios reci-

bidos della y de su marido, que en gloria sea su alma. Y esto se ha de hacer muy cauta y escondidamente, por pacificación del reino." Contentos todos de lo que la reina habia propuesto, casóse Gregorio con la mujer del senescal, y la reina votó castidad, los cuales vivieron muy honradamente por muchos alegres y prósperos años á servicio de Dios.



## Traducción

# Dos páginas del Finnegan's Wake

Santiago Bullrich

Uno de los fragmentos de *Finnegans Wake* que despertó de inmediato la curiosidad de los lectores, fue el diálogo de las páginas 16, 17 y 18 con sus respectivos párrafos introductorio y conclusivo. Es el único diálogo teatral de la obra y acaso fue ése el motivo de la distinción. De entre la pléyade de personajes de quienes algo se refiere en el libro, éstos, Jute y Mutt son los únicos que emergen concretamente; como realidades presentes, respecto de los cuales nada se dice porque son ellos mismos quienes lo dicen o lo actúan en nuestra presencia. Aunque muchas otras páginas de Joyce evocan a Shakespeare, este fragmento lo hace con particular intensidad. A lo largo del desarrollo del tema iremos descubriendo esos vínculos. El diálogo se desarrolla entre Jute y Mutt, dos sobrenombres formalmente prototípicos en inglés, como son prototípicos los apellidos que elige Beckett —por ejemplo— para identificar a los personajes de sus novelas (Watt, Murphy, Malone, Molloy) equivalentes en castellano a Pérez, García, Rodríguez, López, etc. El primer paralelo que surge, es con los personajes de la tira cómica Mutt y Jeff. Aunque las identidades de los personajes del diálogo son tipográficamente precisas, es perceptible la intención de sugerir su intercambiabilidad; que sus propios defectos (sordera - tartamudez) son atribuibles al otro, que, por momentos, parecen una consecuencia de los nombres que tienen (es decir de aquello que les es por un lado más externo y a la vez, íntimo; aquello que estaría en el límite, en la zona de frontera entre el yo y su representación). Los personajes mismos no advierten la supuesta arbitrariedad de la atribución de roles que les han correspondido y parecen imposibilitados de abandonar esos roles que les correspondieron por elección o por imposición en un momento

distinto al que se considera en F.W. Ambos aparecen pues como anticipando el próximo paso, complaciéndose en el cumplimiento de una función impuesta desde afuera como esclavos de un destino.

Los nombres de los personajes sufren deformaciones en su transmisión, y son escuchados recíprocamente como el nombre de los defectos que 'el otro' admite tener. En el momento inicial de esta concepción, lo que percibimos más pronto son los defectos, las asperezas, las rugosidades. Lo perfecto es muy poco perceptible. Requiere una sensibilidad más precisa. Un rasguño sería una caricia burda, defectuosa. La admisión, el reconocimiento de la imperfección y sólo ella conduce al conocimiento. Eventualmente es el camino de reintegración completa con el magma. Es el caso de los centros medievales construidos en la montaña —Assis, Orvieto, Perugia— asimilados tan completamente con el paisaje que lo realzan en lugar de interrumpirlo. Jute se contagia de Mutt el tartamudo. Mutt consciente de limitaciones es malentendido por Jute y queda bajo sospecha de numerosas aunque imprecisas imperfecciones. En otro nivel, ambos personajes confluyen para constituir una misma personalidad, un mismo y único personaje, esencialmente incomunicado, sordo-mudo, relacionado con lo que no es él por una cadena de prejuicios en los que se aprisiona cada vez más fuertemente, cadenas que son la consecuencia de negar la ignorancia, de la masa de interferencias que deforma la masa de información que el magma envía rumbo a los personajes. Ambos personajes, diferenciados y contrapuestos entre sí, sugieren a cualquiera de las parejas encadenadas tan características de cierta literatura (anticipada poéticamente en "El cuervo" y "El barco borracho") desde Melville

(Akhab y la Ballena) y Carroll en sublime compañía con Rodion Romanovich Raskolnikoff y Porphyri Petrovich, hasta Beckett. En Carroll, parecen polos de contradicciones cuyo contacto es imprescindible para la dinámica de la vida. Se reiteran casi monótonamente como un imperativo biotípico a lo largo del libro, pero violentando. Oponiendo esa violencia a la humanidad del personaje observador, quien no logra integrar el impulso vital así expresado con una solución vital propia deseable, superadora de la contradicción. Ocurre imprecisa, tácitamente en Alicia, de manera mucho más obvia desde el comienzo de *Through the Looking Glass*, la celebrada continuación de aquella obra maestra.

En la primera emergen en forma relativamente tradicional, como proyecciones parciales (de un solo polo) del protagonista, con quien se establece la relación en cadena. Es la misma concepción de Melville en *Moby Dick*. Alicia y el ratón; Alicia y el ciempiés; y el Gato de Cheshire; y el Bebé Cerdo; y La Duquesa, etcétera, son parejas apasionantes, estéticamente descolantes, y a la vez angustian, son didácticamente incompletas. Angustian porque encadenan. Alicia sólo puede desconectarse de una para conectarse con otra, también alienante. Son didácticamente incompletas porque el polo que permanece en Alicia la compromete tan intensamente, al reflejarla sin intermediación, que le impide reconocer todas las consecuencias dramáticas del mecanismo denunciado.

Carroll perfecciona luego el instrumento estético pero no alcanza a proponer una solución al conflicto. Las dos obras concluyen con una pesadilla, de la que Alicia se libera cortando su contacto con la fantasía. Pero semejante alternativa puede constituir una amputación, y no una adquisición. Falta saber si podrá conectarse con la vital fantasía que la impulsa, con libertad, y vincularse con la vida creativamente.

En *Alicia*, Carroll no plantea todavía la imperiosa necesidad de reconocer la existencia de parejas tales de polos de contradicciones dentro del mismo personaje. Necesidad que, por otra parte, no parece estéticamente viable mediante el ardid de relacionar al personaje con uno solo de sus polos en proyección y que sólo parece demostrable relacionando al personaje a la vez con los dos polos de la contradicción, como si los dos estuvieran fuera de él. El personaje y acaso el mismo lector puede aproximarse por este medio a la experiencia de la insania, pero también a la observación de sus identidades en un campo más integrado y representativo de la verdad. Esa observación puede abrirles paso a la opción más saludable; convertir la vinculación alienante en liberadora.

Este nuevo arbitrio con el que Carroll esboza las parejas de Tweedle - dee y Twedle - dum, The Unicorn and The Lion, y los Caballeros Blanco y Rojo, tienen un antecedente apenas esbozado en el conejo y la duquesa. Pero el nuevo parece ser un medio más eficiente para señalarle a Alicia el rumbo de la libertad, aunque ella, la libertad, como la poesía, o la posesión de lo que amamos, describen una órbita como la de aquellos reyes o reinas que sólo podríamos llegar a ser si el partido de ajedrez no terminara nunca o concluyese de otra forma que con nuestro propio e inevitable jaque mate.

El arbitrio impone un lenguaje menos instintivo, menos intuitivo, más simbólico, más consciente de las diferencias, de los abismos que deben cubrirse para comunicar con el interlocutor. Para conmovir requiere un dominio y un contacto completos con los diversos instrumentos de expresión y con las modalidades de las sustancias que se desean expresar. A lo largo de la historia de la literatura la conjunción exitosa de tantos elementos es por lo menos infrecuente. *La tempestad*, con la creación simultánea de Ariel y Caliban, es el primer testimonio supremo de intención tal. Lewis Carroll alcanza su propósito varias veces en una obra brevísima que constituye una síntesis didáctica magistral.

Para Joyce la cuestión constituye el meollo de la obra de arte, y las páginas cuya versión aproximamos al lector son tan solo una punta del témpano que asoma en esas latitudes específicas del océano-libro, otros de cuyos extremos emergen en otros tantos infinitos lugares de la obra. El libro en sí mismo está concebido integralmente —como un todo dinámico, caleidoscópico, donde los elementos que orbitan son grupos de parejas de contraposiciones— mucho más que por individualidades. Las parejas primordiales, los dúos, los tríos, los grupos, sustituyen la individualidad, no porque Joyce niegue al individuo, sino porque sabe cuán inmerso está en la concatenación de destinos de la comunidad. Exilado de Irlanda, ha podido verse desde una experiencia distinta, con dolor y compasión. Con pasión, pero también con espacio, ha podido ver como si la hubiese parido a la gente, a su gente en Irlanda. Sabe que el individuo es mentira en los términos de un romanticismo que pudo creer en la aislación o en el alienante amor como alternativa terapéutica. Sabe que el individuo, que el ser humano en suma, anímica, biológicamente, como la luciérnaga, vive para un traspaso de luces, para iluminar su alrededor, para comunicar su pequeñez y su finitud real, al otro; intercambio de certidumbres y de dudas, de luz y de no luz, en medio de

nada o de todo para un rapto, para ser, para ser desde otro.

Concluido el velorio, terminado el festín que comparten las legiones de parientes y amigos, recogidos ciertos restos y enterrados, visitado como un templo el museo que los conserva, como conserva la memoria de sus proezas y miserias, en el páramo de la semi-isla de Howth (Cabeza del finado gigante Finn Mc Cool) un centinela vigila la llegada de invasores, que se ha tornado inminente a raíz de la muerte del Jefe.

Harapiento y deforme, envuelto en pieles salvajes, el centinela toma sus alimentos en la olla de un cráneo. Jute, el extranjero avanza sin ser visto. Viene desde Las Landas; del otro lado del mar. Desconfiado y sin saber fehacientemente donde está, Jute se acerca al indígena (Mutt), pues piensa que acaso pueda indicarle el camino al fin del mundo.

Con una interjección ¡Yutah! (*¡You there!*) llama la atención de Mutt y —aunque sin saberlo— da a conocer borrosamente su propio nombre. Según se interprete este párrafo, la iniciativa pertenecerá al aborigen más que al extranjero, pues creyendo Mutt que ha escuchado el nombre de Yute, el diálogo quedará teñido desde el comienzo por este error. El “mucho gusto” con que responde Mutt impulsa el interrumpido fluir de malentendidos. Sonidos plenos de ambigüedad para el lector; sonidos a los que los personajes atribuyen precisa pero diversa y aun contrapuesta significación, basada en una selección y organización arbitraria de los sonidos. Sin embargo, una presunta comunicación se establece entre los personajes, y el lector es azorado testigo de la fragilidad y también de la tenacidad que la misma endeblez del lenguaje confiere a la comunicación parcial y malentendida.

Verdaderamente F.W. es un espejo de almas, pero lo es fundamentalmente de almas comunicantes y del lenguaje propiamente dicho. Es la crítica demoledora del lenguaje contemporáneo, como antaño el Quijote pudo ser el crítico de costumbres perimidas.

Despuntó esa crítica en Shakespeare, como despunta cada vez que el lenguaje sufre los cambios que le impone la necesaria comunicabilidad de nuevas certidumbres esenciales.

La llegada de Jute —inglés arquetípico— desde Holanda a los páramos de Howth, donde yacen los centenares de muertos de Clontarf, evoca frecuentemente el retorno de Hamlet a Dinamarca y su visita al cementerio, donde los sepultureros cavan sin Hamlet saberlo, el pozo que ha de guardar los restos de Ofelia.

La pestilencia del lugar, la inminencia de una

trágica toma de conciencia, la objetivación con el cráneo de Yorik y con el cráneo vasija del que come Mutt, muchos son los elementos que aproximan éstas páginas entre sí.

Pero lo que las hermana es el juego abierto y franco con el lenguaje, tan notorio en la escena de Hamlet que mencionamos, que la transforma en precursora absoluta en la denuncia de la vinculación patológica entre hombre y lenguaje.

En última instancia Hamlet mismo es un prisionero de palabras como incesto, amor, valentía, padre, tío, madre. La crisis que lo sacude pone en derrota el instrumento mismo que lo hace hombre y lo obliga, para vincularse de nuevo con la realidad, a dejar las palabras, a actuar, a vivir, a matar, a morir.

Joyce desorganiza el lenguaje para obligarnos a enriquecerlo con autenticidad, y recién entonces poder vivir para poder amar, para leer en libertad.

El invasor, el sajón, el nórdico, es también equivalente de turista. De turista ignorante. Ignorante en primer término de la trágica muerte que ha golpeado a todos y a cada uno de los habitantes de la isla. Ignorante porque aunque posee una cultura más refinada que la de los aborígenes, ella no incluye datos de la cultura del lugar. Ignora incluso cuál es el idioma que se habla en el lugar. Y como el centinela no habla inglés ni los otros idiomas que él cree conocer, deduce que el aborigen es sordo o sordo-mudo.

Mutt, orador y poeta, ha perdido la elocuencia por borracho. Sufre tan intensamente la violencia que entre batalla y batalla se embriaga. Pero el golpe más doloroso lo ha sufrido al morir Brian Boru el gran jefe bien amado, en la batalla de Clontarf.

El turista cree que Mutt es un guía turístico que ha decidido transmitirle la información que tradicionalmente se imparte a los turistas, por lo que se apresura a darle una mísera propina. Como invasor, conquistador y turista, utiliza la moneda más desvalorizada del lugar, la más primitiva, una moneda de madera con la efigie de Cedric tallada en su anverso.

El centinela aprecia muchísimo el don recibido y, sobornado, se apresura a satisfacer la curiosidad del turista. Piensa ya en los estaños donde podrá gastar en noble cerveza la magnífica propina.

El conquistador, en cambio, sólo parece interesado en seguir su camino, en llegar a los confines de ese reino, pues allí sólo descubre montones de basura, restos de la comida del centinela y huesos esparcidos: ¡Hiede!

Mutt, de pronto inspirado, narra la histórica batalla. Jute se impacienta porque el idioma del

guía se le hace más y más incomprensible. Por fin lo injuria. Mutt tampoco comprende al turista, pero quiere mostrarle más maravillas del lugar, y para retribuir la propina propone una visita guiada a Dublin.

Describe por fin la batalla de Clontarf, enumera los muertos y recorre los límites de las ruinas del que fuera cementerio de Clontarf.

## Mutt y Jute de James Joyce



Jute capta muy difusamente una historia como las de Troya: ¡Homuertos! Pero lo invade la repugnancia cuando piensa en tantos cadáveres allí enterrados.

Mutt quiere que el turista se agache para leer los textos escritos en las lápidas donde se narran los actos heroicos de tantos muertos: Vivieron y rieron y amaron y se fueron. Para el poeta, es en los libros donde se descubren los testimonios más elocuentes de la vida.

Hop!

In the name of Anem this carl on the kopje in pelted thongs a parth a lone who the joebiggat be he? Forshapen his pigmaid hoagshead, shroonk his plodsfoot. He hath locktoes, this shortshins, and, Obeold that's pectoral, his mammamuscles most mousterious. It is slaking nuncheon out of some thing's brain pan. Me seemeth a dragon man He is almonthst on the kiep fief by here, is Comestipple Sacksoun, be it junipery or february, marracks or alebrill or the ramping riots of pouriose and froriose. What a quhare soort of a mahan. It is evident the mich-indaddy. Lets we overstep his fire defences and these kraals of slitsucked marroghbones. (Cave!) He can praposterus the pillory way to Hirculos pillar. Come on, fool porterfull, hosiered women blown monk sewer? Scuse us, chorley guy! You toller-day donsk? N. You tolkatiff scowegian? Nn. You spigotty anglease? Nnn. You phonio saxo? Nnnn. Clear all so! 'Tis a Jute. Let us swop hats and excheck a few strong verbs weak oach eather yapyazzard abast the bloody creeks.

Jute. — Yutah!

Mutt. — Mukk's pleasurad.

Jute. — Are you jeff?

Mutt. — Somehards.

Jute. — But you are not jeffmute?

Mutt. — Noho. Only an utterer.

Jute. — Whoa? Whoat is the mutter with you?

Mutt. — I became a stun a stummer.

Jute. — What a hauhauhauhdibble thing, to be cause! How, Mutt?

Mutt. — Aput the buttle, surd.

Jute. — Whose poddle? Wherein?

Mutt. — The Inns of Dungtarf where Used awe to be he.

Jute. — You that side your voise are almost inedible to me. Become a bitskin more wiseable, as if I were you.

Mutt. — Has? Has af? Hasatency? Urp, Boohooru! Booru Usurp! I trumple from fath in mine mines when I rimimirim!

Jute. — One eyegonblack. Bisons is bisons. Let me fore all your hasitancy cross your qualm with trink gilt. Here have sylvan coyne, a piece of oak. Ghinees hies good for you.

Mutt. — Louee, louee! How wooden I not know it, the intel-

lible greytcloak of Cedric Silkyshag! Cead mealy faulty rices for one dabblin bar. Old grilsy growlsy! He was poached on in that eggentical spot. Here where the liveries, Monomark. There where the misersers moony, Minnikin passe.

Jute. — Simply because as Taciturn pretells, our wrongstory-shortener, he dumptied the wholeborrow of rubbagges on to soil here.

Mutt. — Just how a puddinstone inat the brookcells by a riverpool.

Jute. — Load Allmarshy! Wid wad for a nörse like?

Mutt. — Somular with a bull on a clompturf. Rooks roorum rex roome! I could snore to him of the spumy horn, with his woolseley side in, by the neck I am sutton on, did Brian d' of Linn.

Jute. — Boildoyle and rawhoney on me when I can beuraly forsstand a weird from sturk to finnic in such a pat-what as your rutterdamrotter. Onheard of and umscene! Gut aftermeal! See you doomed.

Mutt. — Quite agreem. Bussave a sec. Walk a dun blink roundward this albutisle and you skull see how olde ye plaine of my Elters, hunfree and ours, where wone to wail whimbrel to peewee o'er the saltings, where wilby citie by law of isthmon, where by a droit of signory, icefloe was from his Inn the Byggnig to whose Finishthere Punct. Let erehim ruhmuhrmuhr. Mearmerge two races, swete and brack. Morthering rue. Hither, craching eastuards, they are in surgence: hence, cool at ebb, they requiesce. Countlessness of livestories have netherfallen by this plage, flick as flowflakes, litters from aloft, like a waast wizzard all of whirlworlds. Now are all tombed to the mound, isges to isges, erde from erde. Pride, O pride, thy prize!

Jute. — 'Stench!

Mutt. — Fiatfuit! Hereinunder lyethey. Llarge by the smal an' everynight life also th'estrage, babylone the great-grandhotelled with tit tit tittlehouse, alp on earwig, drukn on ild, likeas equal to anequal in this sound seemetery which iz leebez luv.

Jute. — 'Zmorde!

Mutt. — Meldundleize! By the fearse wave behoughted. Despond's sung. And thanacestross mound have swollup them all. This ourth of years is not save brickdust and being humus the same returns. He who runes may rede it on all fours. O'c'stle, n'wc'stle, tr'c'stle, crumbling! Sell me sooth the fare for Humblin! Humblady Fair. But speak it allsositly, moulder! Be in your whisht!

Jute. — Whyshit?

Mutt. — The gyant Forficules with Amni the fay.

Jute. — Howe?

Mutt. — Here is viceking's graab.

Jute. — Hwaad!

Mutt. — Ore you astoneaged, jute you?

Jute. — Oye am-thonthorstrok, thing mud.

(Stoop) if you are abcedminded, to this claybook, what curios of signs (please stoop), in this allaphbed! Can you rede (since We and Thou had it out already) its world? It is the same told of all. Many. Miscegenations on miscegenations. Tieckle. They lived und laughed ant loved end left. Forsin. Thy thingdome is given to the Meades and Porsons.



## Mudd y Jute de Santiago Bullrich

¡Hop!

En el nombre d'Elbrenom este guñapo de pieles en la colina a parthos un solo qué Torrance será ese? sin forma cabeza de cabra pigmiña, pies plencogidos, recogidas las gruñas, el paticorto y oh ¡qué increíble! sus mamamúsculos qué misterio más.

Acaso cepo mohojostrear el camino al mojón de Hirculos. ¡Para hoy! ¡Pícaro! Arriba. Oporto hasta el tope. Mujeres calzones y medias. Cloaquero de monjes. ¡Dispéñanos Carlitos muchacho! ¿Tolervous dansk? ¿N. Parmuuvuuvous Toruego? Nn. ¿Parolás fanánglico? ¿Nn. De prestado el saxo? ¡Nnnn. Clarito tan bien! Es yudo. Cambiemos sombreros. Permutemos cada uno para control unos pocos verbos débiles y hablemos blabla, sobre el tiempo y las malbominables hemo-guerrgias.

Jute.— ¡Yutah!

Mudd.— Mucs gusts.

Jute.— ¿Es surd?

Mudd.— Un pes dur nomás.

Jute.— ¿Pero no es sardomudo?

Mudd.— Noho solo un porpadpordomdo.

Jute.— ¿Quiqué? ¿Qué madró con la pronuncia?

Mudd.— Quedé así un tarterterano.

Jute.— ¡Qué hohohostible cosa ser por causí! ¿Cuamo Mutt?

Mudd.— Apud botallas Seur.

Jute.— ¿Cuya botallas? ¿En donde?

Mudd.— En Dungtarf dondel solía yostar.

Jute.— Usted del lado aquél voses casi incomible para mi. Sea más un poco razonhábil como si yo fuese Usted.

Mudd.— ¿Cómd? ¿Comdic? ¿Comtitubeo? ¡Uurp, Buuhuru! ¡Booru Usurp! Desde los tuétanos trempiezo dei rata cuando relerele-cuerdo.

Jute.— Un golpento. Bhijontes son bhijontes. Por todos sus tropiestas permítame porem trenca sus marenios esta provina. Tenga esta chirola de plalo, ruble puro. Honessy estará de para bien Usted.

Mudd.— ¡Luii, Louii! ¡Cómo viéndolo no habría de requetemaderlo, indeleble al griananto de Sedric vieja larpía! ¡Midia son cuantas surgentes falladas para un solo dubliando tanbar. Viejo lobo griojoso! Lo cocinaron en este egténtico punto. Aquí mismo vean, donde están los vhívados, Monomark. Ahí vean, donde los avaros alullan, riegan el Minnikin passen.

Jute.— Simplemente porque como tacito lo predience, nuestro abreviador de falsoria, volcó la caprestamolla entera de basurda prabonel suelciar lo aquí.

Mudd.— Como si fuera un montón de cálculos del biembrecillo de Bruselas charqueando el río.

Jute.— ¡Sior Todopontonoso! Pensar que del nordes.

Mudd.— Samular a un toro en un trebolar. El rugido de un Truervo, ¡rex rroom! Podría roncarlo al del cuerpo espumoso con su piel de corcedios para dentro, por el cuello sobre questoy sutton, era cual Brian d'Linn.

Jute.— Como fregarme con aceite hirviendo y miel cruda, puede apénas entender una palabra del turco al finnico en semejante partcjuanto como su retterdamrotter. ¡Jamás! ¡Nunca visto! ¡Buen tripecho! ¡Que Dios se lo lleve!

Mudd.— Muy d'acuerd. Pero aguard. Camine dublimento a elrededor de la noisla y en calaverá usted cuántigo el llano de micestros, libre de los brunos y de los nuestros donde llorinan en los salitrales según donde será la ciudad por ley de manesdes, donde por derecho de señoriyo, el flujo de los hielos era suyo en el Comienzo hasta Dequien en Finisterre Puncto. Que Eirel recurcurmurmur. Marenqué se funden dos razas, transpulce y lodraca.

Maternal rue.

Hacia aquí catapultando del este, están en surgentes: allá al caer frescos requiescan. Incontabilidad de vistorias yholanden al filo desta plaga. Ríspidos flujos de copos, amontones desde arriba, infuééensa maaagia toda de mundos parabólidos. Ahora todos sepultados al monte, cenizas a cenizas, tierra a lam erra. Vanidad. ¡O vanidad tu vanor!

Jute.— ¡Hiede!

Mudd.— ¡Fiatfuit! Aquí debajo yacen. Grandes con chicos una vida para todas las noches también lo extran, en el gran hosteldad babilónico con pecpec pequenicasa, alp sobre gusano, bracho sobre vgbundo tal equeal anequal en este silencioso cimitario que is liebes amorte.

Jute.— ¡Homuerto!

Mudd.— ¡Más despachio! Por la ola farsí encubierto. Canto la desilusión. Y el monte thanacestros los ha globado a todos. Esta coharsa de años no es salva polvo de ladrillos y siendo humus lo mismo rotorno.

El que corrunas pueda leerlas en las cuatro. ¡O'c'stle, n'w'stlic, tr'c'stle, derrumbando!

Véndame suerteza un boleto a Dhumbblindad. La feria de Dhumbblind la bella. ¡Pero hablelotodo tan suávido, habloso!

¡Hágase tu voshshsh!

Jute.— ¿Porqshsh?

Mudd.— El Forgante Cambules y el hada Amni.

Jute.— ¿Conos?

Mudd.— Aquí está la tumba del viciorey.

Jute.— ¡Quaaa!

Mudd.— E Juto sordo como deda tapiadre.

Jute.— Qyo m'partunrayo, cosa de barro.

(Agáchese) si abecespiensa a este librarquilla, que curiosos de signos (por favor agáchese) en este allahblecho. Pueden leer (ya que Nosotros y Vosotros lo hemos descifrado ya) el vorbe.

Es lo mismo contado de todos. Muchos. Por ratrociones de ratrociones. Vivieron y rieron y amaron y se fueron. Por sus pecados. Tu reino es dado a los Medos y los Persas. Vírgenes y párrocos.



# Preferencias

## Sartre, un idiota sin familia

Eduardo Grüner

—¿Por qué Sartre, en Preferencias? ¿Por qué en Preferencias, Sartre? Quizá porque hace falta, otra vez, una ética lo dijo alguien que ya fue ganado por la muerte. También por una razón instrumental —que tiene poco que ver con alguna coyuntura—: a diez años de su publicación parcial en castellano, “El idiota de la familia” ha cumplido el destino de malditismo que Sartre siempre deseó pero nunca buscó: no ha sido leído por nadie. O, por lo menos, no aparece, ni siquiera bajo la forma palimpsestica del plagio disimulado, en los productos de plumas siempre bien dispuestas a abandonarse a los encantos del murmullo —cada vez más apagado, hay que decirlo— de San Germán des Pres. Es comprensible: ni tel quel ni poéticamente alguna se ocuparon de ese mamotreto. Ergo, no ha de ser *fashionable*. Los tiempos de Sartre ya no son modernos: ninguna visita francesa soñaría con prestigiarse arrastrando a Buenos Aires ese discurso. Será por eso que nadie se toma el trabajo de traducir el tercer tomo: ese idiota pertenece a otra familia, o a ninguna. Pero que allí hay un discurso, lo hay: de los más poderosos. De los que inoculan el malestar en una cultura segmentada —como se dice de los mercados— en dos zonas: la sofisticación de la seducción vanguardista y el estoicismo de buscar, en la literatura, la sociedad. De la primera, ni hablar: ni los balbuceos artaudianos ni los cánticos castrados se han hecho para tolerar el rigor de una prosa que pone en juego un concepto en cada frase. La segunda zona se fabrica más equívocos: se supone más cerca de Sartre, más tributaria de algún *engagement*. —Sí, pero, es tan poco científico: se empeña en el estilo, va y vuelve con una frase, la da vuelta para sacarle más jugo, no termina de cerrar el sistema; Goldmann es más ordenado, Bourdieu acota mejor el “campo”. Es cier-

to que Lukács es un poco esquemático, pero al menos tiene ideas claras. ¿Y Adorno? Bueno, inventó la Industria Cultural, que sirve para un poco de todo. Pero Sartre, ¿cómo se hace para aplicarlo? “Qué es la literatura”, todavía, pero “El idiota...” es como una especie de desmesura, una, ¿cómo se dice? *hübris*. —Claro, si usted fuera de la zona sofisticada podría hablar de exceso, de transgresión: —eso, se ha vuelto *excesivo*, ya ni se sabe si es del todo marxista: duda, duda permanente y metódicamente, ¿lo empujaremos hacia el desacreditado rincón cartesiano? Difícil: él mismo ha contribuido —no sin astucia— a ese descrédito, rehusándose cada vez un poco más el soporte apaciguador del Garante; ya ni siquiera del todo Marx, en efecto: —lo cual es incómodo, ¿no le parece? sobre todo para la izquierda, ya que la derecha nunca lo soñó entre los suyos (a pesar de Raymond Aron: lúcida bisagra, Max Weber de la modernidad): —No vaya a creer, hay todo un proceso de revisión en curso, de autocritica. —Sí, pero cualquier *aggiornamento* prescindirá de Sartre, seguro que no de Gramsci, tal vez no de Althusser o Poulantzas, pero sí de Sartre. La razón es sencilla: se trata de un discurso público, pero no estrictamente político. Es decir, que no renuncia a la cultura en nombre de la sociedad. Hasta en marxista se vuelve a Schelling antes que a Hegel: elige por lo singular. —¡Pero si amaba la Totalidad! —No: la totalización. Es como decir: no el significado, la significación, ¿a saber? la provisoria del sentido. Destotalización/retotalización —método progresivo/regresivo; por eso está del lado de la cultura, por el privilegio de lo único en la universalidad (aún en el estilo: hasta el fin de fenomenólogo, más que de ideólogo). ¿No me cree? Vea: “para la mayor parte de los marxistas actuales, pensar

es pretender totalizar, y, con este pretexto, es reemplazar la particularidad por un universal; es pretender llevarnos a lo concreto y presentarnos a este título unas determinaciones que son fundamentales pero abstractas”. Estoy citando de su libro más “ideológico”. Dije Schelling antes que Hegel, y ahora digo Kierkegaard: un subjetivismo trágico que desconcierta, no a los políticos —jamás se ha visto que ellos lo citen—, sino a los buceadores de la sociedad en la cultura: hay allí demasiada literatura, más de la que los profesores de esa materia pueden soportar. Por supuesto que está lleno de artificios: como era también un dramaturgo, juega con las luces, mueve utilería, teatraliza su estilo; ¿desde cuándo eso es una virtud? Desde que ese griterío sobre las tablas ha impedido, parece, su pasaje a la espectacularidad —hay algo de “espejeante” en ese término— de la cultura actual: que está, quiero decir, dominada por el espectáculo, pero no por la verdadera teatralidad: no por ese agujero de la boca (*máscara*) que permite hablar; el espectáculo de nuestra cultura no tiene agujeros, es un lleno completo. —Mire qué raro: el lenguaje de la politicología (“politología”, pronuncia la modernidad) se llena de palabras teatrales, la escena política, los actores sociales, un poco antes el teatro de operaciones —con el *regisseur* Clausewitz la comedia continúa por otros medios—. —No nos desviemos, no es el lugar ni el sitio (término guerrero, ¿también?): ¿a qué viene lo de demasiada literatura? —No voy a hablar del desborde, aunque algo rebozó de Contorno para aquí: la capacidad de pensar una política de la cultura, y no sólo una cultura política. Eso es Sartre —por eso es literatura—: si como dramaturgo o novelista escribe obras “de tesis” —Blanchot explica por qué esas obras gozan de mala reputación: es justamente porque las tesis están demasiado legitimadas, como letra muerta que caen (*come corpo morto cade*) al encarnarse en personajes demasiado vivos; lo frustrante, entonces, es su demasía literaria— como “ensayista” es lo contrario: autor de hipótesis, arriesga, explora, no se impide el encuentro con lo que no buscaba. En suma: es poco aprovechable. —¿Por quién? —Por los segmentos de mercado que ya dije: la vanguardia —cada vez más universitaria— lo desprecia, no es ni paródico ni barroco (pero sí lo es, en un sentido mucho más profundo que el del gesto maquinal que mimetiza a Sarduy); la crítica llamada sociológica vacila: es molesto tratar con un discurso inestable, nómada, que hace circular conjeturas antes que modelos... —Pero sin embargo, durante toda una época Sartre tuvo un efecto

autoritario, se repetían sus fórmulas... —Porque se neutralizaban las palabras, se lo transformaba en una “crítica blanca”; la crítica sociológica es, en general, una búsqueda de ejemplos: con eso borran la literatura, pero también la sociología. Se sabe, por otra parte, cuál es el recurso que hoy han encontrado esas dos zonas para lograr una cierta conciliación, —una cierta —digámoslo— concertación. —Sí: (Bajtín). Se hace de él un formalista sociologizante, un sociocrítico formalizador. Es como una panacea: ¡hemos encontrado el justo medio! (Pero es un desperdicio: Bajtín da para mucho más que eso). Sartre, a su vez, se adapta mal a tales componendas: su escritura es agresiva, hay allí como una pasión irreductible (—Creo que entre nosotros sólo Vinas, quizá el primer Masotta, han logrado reproducir ese tono. —Sí, pero justamente como reproducción, aunque no es poco valor) que lo hace saltar —sin red, la mayor parte de las veces— de un lugar a otro, construyendo no una “inter” sino una multi-textualidad: una convivencia casi imposible. Tomemos algo como “El idiota de la familia”; polifonía, heteroglosia, dialogismo, dice Bajtín de cierta narrativa (Dostoievski es el caso *princeps*) en la que la multiplicidad de “puntos de vista” se imbrica en una superposición coral de voces y perspectivas, de tonos y modulaciones cuyo contrapunto construye la armonía del conjunto. Bajtín lo dice, pero Sartre lo *hace*, y lo hace, en “El idiota” —título dostoevskiano: hay que saber poner el azar de nuestro lado—, con los discursos teóricos: ocuparse de Flaubert es, en ese proyecto exagerado (más de dos mil páginas de tipografía apretada), manotear, saquear, desgarrar y volver a montar elementos de un conjunto de teorías —existencialismo, marxismo, psicoanálisis, lingüística, crítica textual, historia, antropología— con un permanente deslizamiento de la imaginación que sorteja el eclecticismo. Hay que cuidarse, no obstante, de un equívoco: Flaubert no es un mero pretexto. En verdad, todo ese inmenso “carnaval” —improvisémosnos bajtinianos— teórico no es siquiera pensable sin la escritura flaubertiana: más allá de los recursos teóricos, Sartre deduce la génesis del sistema de Flaubert de una articulación entre su literatura, su vida y su “época” que no le teme a la psicobiografía porque ésta nunca se postula como caso sino como irreductibilidad. Mejor dicho: porque no es —cuando se trata de eso— la psicobiografía de Flaubert, sino la escritura sartreana de lo que hubiera sido una psicobiografía de Flaubert si alguien se hubiera propuesto escribirla: esa especie de ausencia ubicua (como dice el propio Sartre de las ciudades: están presentes en cada una de sus calles, en tanto

están siempre afuera; así en cada frase de "El idiota..." está presente toda la obra, la de Sartre pero también la de Flaubert, y también su sociedad, y su "vida") hace posible lo que a justo título, y sin concesión a un uso *actual* del término, se puede llamar una parodia de psicobiografía. O sea: una biografía que es una novela —que adjudica intenciones, intereses, actitudes, reacciones, pasiones, incluso pensamientos, a un personaje (Flaubert) cuyo estatuto de Verdad proviene, precisamente, de esa ficcionalidad pero no en el sentido de las biografías "noveladas", sino en el de una biografía que *imagina* a su personaje a partir de los datos de su existencia real, concreta, histórica—, una biografía que es una *ficción teórica* —que abusa desconsideradamente de los conceptos dándoles, también a ellos, estatuto de *personajes en conflicto, confrontados, obligados a responder rápidamente a la interrogación de los otros conceptos* (—Un viejo truco: ya en "El ser y la nada" las ideas de mala fe, de la petrificación ante la mirada del Otro, estaban *personificadas*, narrativizadas por el mozo de café, por el *voyeur* en el ojo de la cerradura... —Puede ser: en todo caso, se trataba allí de una forma de *expresión*, de una escritura subordinada a la Idea; aquí hay un gesto más ético, hay una *asunción* de que la escritura es mala fe, más aún, *produce* mala fe, y no podría ser de otra manera. Hasta se podría decir con palabras de Sartre sobre Flaubert: "Se trata de comprender la credulidad y, después de lo que precede, no podemos explicarla sino por un *impacto* de la palabra sobre la conciencia". Es decir, que no hay lenguaje capaz de decir una sola verdad, de comunicar una sola idea clara y distinta, ya que un lenguaje se define por el conjunto de sus efectos sobre una conciencia: para poder leerlos, hay que *crear* que "El ser y la nada" es un tratado filosófico, que "El idiota..." es una biografía de Flaubert... —Ya sé lo que viene: el cuentito de la transgresión de los géneros. —Para nada: eso haría a Sartre recuperable para la vanguardia. Pero él conoce bien las fronteras entre los géneros: los ha practicado todos. "El idiota..." es una biografía, solamente que nunca se había escrito, que yo sepa, una biografía así: donde es necesario, primero, que el lector crea en el género biográfico para que después crea que Sartre está desmontando "de buena fe" ese género; se trata del cuento judío de Freud: "¿Por qué me dices que es una biografía de Flaubert, para que yo crea que es un tratado teórico, cuando en realidad se trata de una biografía de Flaubert?" Y es, en rigor, un ademán de la más estricta pureza flaubertiana: "la Verdad no es otra cosa que la necesidad de creer." Ahora bien: ¿qué podría hacer la vanguardia —o la crítica que se

pretende su vocera— con un discurso semejante, que no busca transgredir absolutamente *nada*, y que por eso mismo provoca en el lector un estado de vaga inquietud? —Entonces, ¿es y no es una biografía? La ficción —esa adjudicación de palabras sospechadas a Flaubert— ¿viene a ocupar el lugar de los agujeros de algún saber? ¿Es una defensa ante la incertidumbre, todo eso? —Es lo que le reprocha el tonto de Vargas Llosa —pues concederle idiotez sería una inmerecida dignidad flaubertiana—: "Lo raro, en un fervoroso de lo concreto y lo real, como Sartre, es que buena parte del libro sea especulación pura, con un ancla muy débil en la realidad". De adjudicaciones hablábamos: ¿para qué se habrá gastado Sartre en escribir "Lo imaginario"? Y todavía: "de una desproporción notoria entre los medios empleados y el fin alcanzado"; y más: "hay repeticiones desesperantes y se tiene a ratos la sensación, girando en esa prosa que reitera, vuelve, desanda, trajina cien veces la misma idea, que Sartre ha caído prisionero de su propia telaraña..." —es el autor de una plúmbea conversación catedralicia quien lo dice— "...al cabo del caudaloso texto, por una errónea planificación, no ha llegado aún a estudiar ni siquiera la primera novela que publicó Flaubert". —Está claro: *asusta que el deseo de escribir arruine el plan, que la telaraña excluya al lector-penéllope...* —Es que se lee según lo que se escribe; Vargas Llosa es —lo cree— flaubertiano, ama —lo dice— los textos cerrados, lee leyéndose: sería otro si entendiera que, *empujada por un estilo, una idea escrita cien veces son cien ideas distintas*. El fin —pobre— y los medios —desproporcionados—: el peor tópico de la política para juzgar la mejor política esperable de un escritor: que su escritura compita —y no salga ni vencedora ni vencida— con su tema. Imputarle a Sartre que no cumple lo que promete —otra frustración del desesperanzado peruano parlanchín: "gigantesca tarea que no llega jamás a cumplir el designio enunciado en el prólogo"— es imaginarse —síntoma muy moderno— que la satisfacción de la promesa está en algún lugar fuera de su acto de enunciación. —Es verdad: Sartre pregunta: "¿Qué podemos saber, hoy, acerca de un hombre?" Y se toma dos mil ciento treinta y seis páginas —en la edición francesa— para *no* responder: porque el hombre es Flaubert, o sea, *toda una literatura; y el éxito de una literatura es el fracaso de quien la escribe*: lo cual Vargas jamás comprenderá, porque Llosa piensa como un hombre de éxito. ¿Pruebas? Al canto: "¿Cabe un parecido mayor, un fracaso tan igualmente admirable y por razones tan idénticas como el de *L'Idiot de la famille* y *Bouvard et Pécuchet*? Ambas son tentativas im-

posibles, empresas destinadas a fracasar porque ambas se habían fijado de antemano una meta inalcanzable, estaban lastradas de una ambición en cierto modo inhumana: lo total". —Bien dicho: Llosa se admira como humanista, Vargas descubre que la empresa de escribir es inhumana. Sus leídos fracasan como hombres, él apenas como escritor. Sartre escribe sobre la idiocia, Flaubert sobre "la totalidad de la estupidez" —eso entiende Vargas, el hombre—: Llosa podrá no ser un buen lector, pero es un digno destinatario.) —Prosigamos —no me olvido que lo anterior es sólo un largo paréntesis—: contra otra obsesión de la vanguardia, la de la palabra tomada en su valor de puro sonido, *las palabras sartreanas retumban con demasiado sentido*. Pero el malentendido lacaniano no es excusa para que Lacan sea mal entendido: el *nonsense* no deja de ser una manera de decir algo; la *suspensión* evita la precipitación, la evaporación no evita nada (—Interrumpo. Un psicoanalista me dijo: "no se trata de hacer juegos de palabras, sino de poner la palabra en juego". —Simpático juego de palabras. —Otro me dijo: "esto no es hacer familia de palabras sino ir, por las palabras, a la familia". —Muestra para qué les sirven a algunos las palabras: para una terapia familiar. A Sartre, en cambio, le sirven para separar a un "idiota" de su familia, y transportarlo a la Historia): sobre todo, la evaporación no evita disolver el puro sonido en frivolidad, o en el peor de los sentidos, el que apenas se sostiene de los imparables pares,

(se ha puesto de moda el "virtuosismo", libritos, cositas, yo confesional, intento de himnos babosos, todo acompañado de trompetas propagandistas. La gentuza piensa en publicar, no en hacer; cuando hacen, no crean. Si crean es un homúnculo de algodón. Carta del etrusco de la Habana Vieja a Carlos M. Luis, publicada en Sitio N° 2).

del reconocimiento de unos otritos que no son precisamente el Otro —el de Sartre, digo—. —Quizá deba decirse, a esta altura, que la mitología del equívoco ha hecho más daño que la de la certidumbre. —No: pero es menos riesgosa. Hay una especie de coraje, exento de la cobardía del dogmatismo, que es el de una escritura que afirma la crítica de su propio fundamento, que *se hace* en el movimiento mismo de su despliegue: que "supera" lo que las lecturas han hecho de ella. Que *se inventa* permanentemente: como en Sartre. Porque sólo así puede *comprenderse*, abarcarse dándose un sentido a sí misma. La "comprensión" (—Sartre sigue atado a eso, a la *verstehen*, hasta el final. —Claro: ¿por qué negarlo, por qué negárselo? Es dentro de esos límites que se lo debe leer; pe-

ro hay que insistir: tratándose de un estilo, esos límites son fronteras en perpetua expansión. Por lo demás, ya decía Kant: hay que poner barreras para poder apreciar lo que queda adentro.) trabaja, en "El idiota..." sobre varios planos simultáneos, superpuestos —no es exactamente una red, más bien una masa hojaldrada—: de allí la legitimidad de llamar polifónico a ese sistema; no se trata de una representación "completa" sobre la base de diferentes fragmentos —a la manera de un rompecabezas— sino de mostrar que toda representación (para el caso, la de un Gustave Flaubert "total") no es más que la condensación de los discursos posibles sobre la "realidad" —a la manera de un crucigrama que apunta a la totalidad, sin alcanzarla nunca—; y eso requiere un incansable desplazamiento del objeto, que por lo tanto no está nunca *terminado*; al contrario, está siempre en vías de constitución (—Es lo que molesta a los tontos como Vargas y Llosa: que el trabajo de escritura no tenga fin), *haciéndose* ¿no es cierto? junto con ese trabajo de escritura que *inventa* su objeto, su sujeto —en francés Sartre puede usar una sola palabra para eso: "mi *sujet*"— al mismo tiempo que inventa, ya lo dije, a sí misma. El movimiento es similar: si escribe cien veces la misma idea, es porque Flaubert ha podido decir: "he vivido cien vidas", cien veces he estado a punto de constituirme, de hacerme. Es decir: soy casi cien sujetos, pero no soy Uno (—Y el libro también: son cien libros, pero no es *el* libro, es infinito. —Más: tal vez ni siquiera haya comenzado.) Y también: las frases cortas y cortantes, la puntuación violenta —los dos puntos, en especial—, la condensación económica de pocas palabras para una idea, y otra, y otra —esa sensación de que cada página está sobrecargada de conceptos, de sentidos, y que sin embargo eso podría seguir, y sigue, dos mil páginas más— es una forma de escribir que da cuenta y simultáneamente produce su tema: el vértigo del sujeto-Flaubert, que vive cada segundo en un éxtasis inquieto, como si fuera el primero antes y después del abismo: como si al mismo tiempo tuviera ese sólo segundo y toda la eternidad (—En Sartre: esa sola frase y la infinitud de los sentidos posibles): es, sin duda, el *instante* kierkegaardiano —el *aleph* de lo eternamente repetido y lo absolutamente nuevo—, y también el universal-singular de la "Crítica" sartreana... —Sí, que tiene otros modos: usted lo dijo, esa singularización siempre parcial del objeto por los discursos universalizantes... —Justamente: no se trata del llamado "estudio interdisciplinario" (esa paralítica eufemización del eclecticismo, que supone un objeto hecho de una vez para siempre) sino, en todo caso, de un traslado *transdiscipli-*

nario: donde es el objeto el que se mueve, circula entre los discursos, modificándolos donde los toca. —Eso es lo que produce, también, la sensación de totalidad... —Eso: el trabajo simultáneo sobre la "profundidad" de cada frase y la extensión del texto. Como si cada proposición fuera un caracol, cerrado y vuelto en espiral sobre sí mismo; pero que junto a otros miles de caracoles forma a su vez una figura gigantesca, aunque inacabada: no porque Sartre haya muerto dejando inconclusa su obra, sino porque eso no podría tener conclusión —sólo el azar de la muerte para interrumpir la precipitación— (—Es cierto: allí están esos caracoles, a la intemperie, en la orilla, donde cada golpe de marea de una idea nueva altera todo el conjunto. —Y donde se ve el poder del ilusionista: hay frases de más, sin duda, tal vez páginas enteras, pero pruebe usted suprimir alguna: todo se derrumba...) —Abreviando, entonces, si se puede: aventura de la producción interminable de un sujeto por los discursos y las disciplinas que, si bien lo preexisten, se reordenan en el curso de ese trabajo. Saga, a la vez, de una escritura que busca en el estilo un refugio contra el dogma, que encuentra en el rigor teórico una defensa contra la seducción fácil; y por último, en el límite entre ambos, una escritura que todo el tiempo, a medida que avanza, se traiciona a sí misma... (—No del todo: ya vimos que hay una astucia, como una mala fe positiva. Traicionar, eso se dice fácil, pero hay que encontrar la oportunidad. —Cómo. ¿Cita usted a Céline, a propósito de Sartre? —¿Por qué no? ¿Acaso no hay también en él una suerte de santificación del Mal, que tanto molesta a los "progresistas"? ¿Acaso no pone él mismo un epígrafe de Céline, precisamente en "La náusea"? Y no uno cualquiera: "Es un muchacho sin importancia colectiva, exactamente un individuo". Fíjese: sin importancia colectiva. Da qué pensar...) —En cualquier caso, es un buen resumen, pero deja afuera lo esencial: que se trata, finalmente, de Flaubert. —Ya lo habíamos dicho. —No: sólo lo habíamos predicho. Y ahora es tiempo de decirlo; he aquí el hombre que nos presenta y que quiere que adoptemos: es un Inencontrable; no se le puede captar ni por sus gestos, que son una fachada; ni por sus relatos, que son falsos; ni por sus actos, fulguraciones indescriptibles. Y no obstante, más allá de las conductas y de las palabras, más allá de la conciencia vacía, el hombre existe, presentimos un drama auténtico, una especie de carácter inteligible que lo explica todo. —Hace usted trampa: esa es la opinión de Sartre sobre Bayard Sartoris, el personaje de Faulkner. —En efecto: y es, treinta y cinco años después, Flaubert, el personaje de Sartre. Mejor dicho, no Flaubert: Gustave. Así

lo llama, siempre. Porque Gustave sólo será Flaubert después de mucho escribir —la obra de Sartre no llega hasta allí, pero podemos anticipar el final imposible—: la tesis central es que Gustave se salvará (se hará Flaubert) por la literatura: no existe fuera de ella, ella es la que construye una vida en el espacio de esa conciencia vacía: "Gustave se siente, desde luego, atormentado por la urgente necesidad de conocerse, de descifrar sus pasiones tumultuosas y de encontrar las causas de éstas. Pero ha sido hecho de tal manera, que sólo inventándose se comprende". No es el caso de cualquier escritor: Flaubert es, en el sentido más pleno del término, un autor. Alguien —o algo: una voz— que desaparece discretamente en los pliegues de su escritura. La literatura de Flaubert (pero, ¿cuál es esa literatura? El trabajo de Sartre ilustra admirablemente un interrogante de Foucault: ¿dónde detenerse en el examen, dónde empezarlo incluso, cómo definir una obra entre las innumerables huellas dejadas tras de sí por alguien que, a la sazón, escribía? ¿Es todo lo que escribió, o sólo una parte? ¿O es también lo que dijo, y lo que Sartre supone que dijo, y sobre todo lo que supone que no dijo y que no escribió? —Entonces, la operación consiste en mostrar que un autor es, justamente, el soporte de esa lenta, infinita desaparición: que sólo en el ausentamiento se muestra en plenitud), la literatura de Flaubert, digo, es de las más auténticamente autobiográficas: no porque hable de sí mismo —ni siquiera como objeto imaginario— sino porque es escribiendo como produce su ser —pocos sujetos tan "completos" como Flaubert, en ese sentido—; auténtica autobiografía, justamente porque rompe el "pacto" autobiográfico: no es el lector empírico quien "completa" la imagen del que dice Yo; si son los otros quienes nos hacen existir ante nuestra conciencia —viejo dictum sartreano— esos "otros" quedan, para Gustave, reducidos a su más pura transparencia u opacidad: son trozos de lenguaje. Es, creo, lo que viene a mostrar Sartre. —¿Y para él, para Sartre? ¿Es lo mismo? —Lo mismo, con esta ventaja: que él tiene, entre esos otros, a Flaubert. O a Gustave: a un trozo de lenguaje que está siendo una literatura. Sartre, escritor, es la función-autor de Flaubert (antes lo ha sido de Baudelaire, de Genet, incluso —en "Las palabras"— de sí mismo): se instituye como sujeto de escritura en el espacio que Flaubert ha escrito. Pero también es la función-autor, en ese mismo espacio, de Marx, de Freud, de Kierkegaard, de Hegel, de tantos otros: se apropia de esas discursividades, como autor se pierde en ellas. Mejor dicho, no se pierde: se extravía. Se deja ir, sin someterse a los caminos ya hechos. —Y es por eso que define un lugar nuevo

para la crítica: ni parasitaria de otra escritura —o de otra "vida" en este caso: pero ya sabemos que se trata de una vida escrita— ni usufructuaria de aquélla como excusa; —Lugar difícil de sostener. —Imposible, diríamos, salvo, hay que repetirlo, desde una ética: la de saber que una lúcida desesperanza con respecto a la Verdad no puede ser coartada para la renuncia, para la co-

bardía intelectual. —Explíquese mejor. —No. Se explica mejor Sartre, cuando dice de Flaubert: "El sentido no lo da una sola imagen: aparece en su complejidad como un más allá de todas las imágenes, aún cuando cada una de estas pretende entregarlo íntegro... es una manera práctica de arrojarse hacia las cosas, de anunciarse a sí mismo por el horizonte."



# Acerca de un epitafio

Ricardo Gandolfo

para Ricardo Isaguirre

¿Te acuerdas de Phlebas, el Fenicio  
muerto aquí en el esplendor de su edad  
oh caminante de la pradera de las aguas?

Ninguna ola azul podrá jamás  
sostener una lápida.

Las palabras inválidas, empero  
apoyándose la una en la otra, extendiendo  
una manta de velados murmullos  
traen nuevamente el rostro del ausente,  
su levedad sorprendida  
la juventud de su cuerpo ahora  
obligado a ser hermano de las algas.

¿Seremos sólo eso, simple  
rastros de la charlatanería ajena, el fantasma  
aludido entre dos frases  
deliberadamente ambiguas  
las heridas  
eternamente abiertas y frescas del universo?

# Discurso del ahorcado en el árbol del fondo

Mario Romero

Lo que me molesta es lo de siempre,  
el ruido del agua a borbotones en su olla de hierro,  
y hervir choclos todo el día,  
como si fuese lo único que se puede hacer,  
y zapallos y batatas.

Aunque los pájaros no picotean los ojos de los ahorcados,  
ella me descubrirá entre las ramas antes del mediodía,  
y cortará mi sogá con el mismo cuchillo con que corta los zapallos.

# Alma Valley y el jovial corruptor del pueblo

Luis Thönis

Salían por la noche remontando la fatiga  
eran parte de otra historia  
el pueblo bajo la luna era un desafío que se obstina  
artefacto sororal en desfondado edredón  
casas que adoptaban un tono menguante y consexual a dicha hora  
tácitas las hojas circunnavegaban el ozono  
aún desalojada la deidad estilizaba el litoral  
decían que las hojas del cementerio estaban quietas  
las otras eran volantes entre remolinos de polvo  
oía a voces una voz, casi lo empujaban  
como si eso pudiera asegurar que volvía  
crecían y presionaban las confianzas a esa hora  
anterior al sueño en pueblo vulturno  
cabían las voces en parihuela, sibilino murmullo en altibajo  
trist y tip tip, goterón en yacija fría y nocturna  
un bandazo oscuro rima la distancia entre olas y alas  
volvían de correr olas lejos  
aunque supiesen que no había mar

en la nocturna y cenicienta flámula  
él difería ese instante anterior al sueño  
que será del arte, la industria, o el museo  
Y retornaba solo a correr olas lejas  
le crecían otras orejas y el monte se redimía en mar  
con el cuidado de los genios del lugar

en la nocturna y cenicienta flámula  
Foolish Cain le fou disfrazado de Pierrot  
gustaba del concierto del sapo ululante, trist y tip tip  
preludio del canto de los constructores:  
"Alma Valley, noche a noche te ofrendamos un Abel..."  
nada como cierto tipo de muerto corrobora la estilización de los muros  
Cantó Cain la canción comunitaria, choque sórdido del nirvana telúrico  
en tanto él se atrevía como prematuro corruptor del pueblo  
la algarabía púber ignoraba que eran unos pocos que hacían de muchos  
Señoras y Señores, todo convencido Rimbaud, con o sin gabán  
raya medianera trazada à l'anglaise  
piensa que los hombres prefieren morir por un librarius borrachín



antes de soportar la saludable peste del veneno literario  
Si hubo y habrá Cain a qué explicar Abel, Rimbaud, cualquier otro jovial  
mensajero, ángelus que traspasa el muro  
para que tú digas gracias por la peste  
nunca pensó cuánto tendría que contarle al hombre sencillo porque  
nunca había de ser demasiado poco complicado  
Alguien supo de noches rábidas  
Faltaba un alma para que Alma Valley estuviera en paradiso  
el no me dejes habita hasta en la voz de una maga  
la que vino del mar a un pueblo vedado al mar  
“en cada historia hay una dama, no te dejes abrumar por el soldado  
el profeta, el animador, el asesino”  
decía la maga pensando que pensarían que maga no es dama  
podía ser Alma Valley que entraba in paradiso a fuerza de historias  
guijarros recontaban  
quien difería el momento del arribo  
había que dormir un pueblo vulturno  
lo fueron vislumbrando como el necesario complemento, aleluya  
introito de la transhumante mujer  
del circo sedentario (almas sencillas que sueñan que los protagonistas se corresponden)  
Cirque magisque se volvió profana, regentada por Caín y cía  
salmos rituales y piedad profesional  
“En el mito antiguo que la diosa transforma a los héroes en cerdos  
ahora se empeña en crear espectadores”  
los técnicos argumentaban cinéticas hipótesis:  
las hojas del cementerio estaban quietas, las otras eran volantes  
de ahí la creencia de que hubiera olas lejas  
desmentidas por las nuevas leyes de probabilidad  
nada no obstante era probable en Alma a excepción de paradiso  
“dormid, dormid” apacentaba la mujer del circo  
niños por la noche, maduros, más maduros para el alba  
el sol prodigaba ingenuidad: nalgas casi rosadas...  
Caín y cía comenzaba a pregonar que ella era Alma en persona  
Alma de Alma, forma de formas, firmaba Caín  
era cosa de dar un ama para Alma después de hacer pasar  
maga por dama y dama por ama.  
Alma de Alma, forma de forma.  
Ahora un primerizo desplora escuchar “no hay olas”, las hojas están quietas  
Ya dice que en pueblo vulturno nunca hubo mar  
espondeo, polainas blancas, yámbicos fueron los gestos  
“Todo sea para atenuar los redobles de la banda municipal”  
recomienza ella, esta vez como alma no oficial del valle  
en la mente sencilla la ausencia es díptico de prestigio  
esa aspiración a la monotonía, el Bien del Alma, le parece casi servil  
a un viejo reloj  
el que escandió el precioso instante de quien difería el arribo  
“Toda analogía con el movimiento es circo”, ha dicho  
hay las rimas cistersenses que ahora saben que no hay olas  
Agnición, excéntrica anagnórisis  
empeñadas libera bilis y líber cura  
una vez que la ley de probabilidades se muestre más apta  
con la espina dorsal que para el alma que ya tiene Valley  
en indagar si es a causa del polvo que hay hojas que no vuelan.

# Casi una naturaleza

Raúl Santana

a Marta y Carlos

Raspa con el pie  
hendiendo más el piso;  
un pequeño movimiento, inesperado  
y voltea el contenido de la mesa:  
jarra, flores y un pedazo de pan  
(casi una naturaleza)  
al recordar aquella frase:  
“no camines sin mangas por la vida”

En la calle se arregla el pelo  
pensando un cuerpo,  
se palpa sintiendo cada parte,  
dándose cuenta del frío  
si uno no lleva mangas  
Pero ¿quién supera un consejo?

Ojos en colectivos  
recogen desde la fuerza de una hoja  
hasta el remolino  
de un cielo suburbano.

Detenido frente a los espejos  
su mente formula:  
hay que volver al piso,  
hendir más la viruta:  
comida, fuego y ceniza  
hicieron lo suyo.

El veterano de la limpieza  
sigue ahora con los ojos  
su sombra proyectada,  
raspa regocijado  
repitiendo sin pausa y en forma  
de canción:  
“Aunque sea rosas mustias  
antes que nada”

# Muchacha en la ventana

(Según un cuadro de Vermeer)

Edgardo Russo

## 1.

Un almidón de monja  
erecta la rigidez mortuoria de su toca.  
Ella no es éso.

Una mano aferra la falleba.  
Otra una jarra dorada.  
Ella no es éso.

Mira  
más allá de la ventana abierta  
el tumulto de la calle, la puesta de sol.

Bajo la toca su vestido es azul,  
azul-dorado.  
Ella no es éso bajo su vestido.

Ella es la puesta de sol, el tumulto  
que buscando su mirada dice  
"no eres, hija, lo que te aprisiona".

## 2.

Los gestos son medidos  
en la balanza de quien pesa perlas.  
Un error de gramo es estafa.

El equilibrio del cuadro  
es el equilibrio del mundo.  
Si inclinas la rodilla, perecemos.

La mano derecha en la falleba,  
la izquierda en el asa de una jarra.  
La mirada en línea oblícua hacia abajo.

En toda cárcel los gestos son medidos.  
Gramos, centímetros, centavos.  
La vida fluye afuera.

# Santiago Dabove, escribir la muerte

Luis Chitarroni

De Dabove me gusta la presteza, su imaginación un poco alcohólica, su arte de prescindir de preámbulos y contar sin exigencias externas, su modo casi kafkiano de ajustar la pequeñez del texto a las imposibilidades del argumento. Hay en *Ser polvo* una corriente de imágenes a la vez radiante y subterránea. Se trata siempre de una escritura muy clara, que abusa un poco de la ampulosidad macedoniana del léxico (que parece impensable sin sus conjunciones antinómicas), y que aísla sus anudamientos para conseguir una ilación declamatoria y en apariencia fortuita. El cuidado con que Dabove apunta su frase sin embargo nada tiene que ver con la inserción de un aforismo: la frase encuentra, aun destacando su carácter de irrupción, la instancia oportuna, conversacional, discreta, el pulso que la recupera, haciendo así de esa turbulencia de registros una superficie de consulta muy precisa. Para invadir el tumulto de sensaciones que sus cuantos acarrearían bastaría entonces restringir el "efecto de literatura" que la abundancia borgeana reclama en cada uno de los textos que prologa e interrogar nuevamente el sacrificio de su articulación.

En *Ser polvo* la muerte va a ser escrita, es por lo tanto necesario agravar jerárquicamente esos tensores con los que la literatura empieza y termina resistiendo la inanidad de sus artificios. El destino, el dolor, la enfermedad: he ahí un orden. (Irrevocabilidad, irrealizabilidad, inevitabilidad, tal era, para un exégeta de Pushkin, la triple fórmula de la existencia humana.) Un texto ideal podría empezar, a la manera de Poe: "Apenas hube sentido el último latido..." Dabove escribe: "¡Inexorable severidad de las circunstancias!" Más adelante, con una severidad consecuente, impugna: "Pero no se diga: yo he agotado el padecimiento, este dolor no puede ser su-

perado..." Después, profetiza: "Yo no sé ver en las quejas y expresión de amargura presentes otra cosa que una de las variaciones sobre este texto único y terrible: no hay esperanza para el corazón del hombre."

Escribir la muerte es de algún modo lo contrario de escribir un relato. Ahora bien, aunque Dabove no explicita su procedimiento, aunque el protagonista hable del "sueño" que precedió a su "muerte" y lo llame sueño-vela y muerte-vida, aunque admita su estado como una forma de existencia ("este modo de existir tiene algo de grato, inocente y deseable"), aunque anuncie su muerte o la disfrace ("Me estoy difundiendo, voy a ser pronto un difunto"; "Cada vez muero más como hombre y esa muerte me cubre de espinas y capas clorofiladas"), no es posible pensar en lo que se escribe como en una metamorfosis: esas múltiples "confesiones" sólo constituyen una suerte de convención narrativa que soporta con timidez el hecho contundente que el primer enunciado —el título— hace estallar, puesto que para escribir la muerte y escribir un relato, el narrador debe someterse, casi desde el comienzo, a ese infinitivo que se nos propone en parte como seña de identidad y en parte como ley del relato, vale decir *ser* —literalmente— *polvo*.

Ser polvo consiste en esparcir *esa muerte que acontece* a lo largo del texto. Dabove tiene que encontrar así un medio justo de zanjar esa otra convención literaria que hace del relato un itinerario, aunque más no sea entre la palabra inicial y el último punto, y suspender la temporalidad para que el polvo de la muerte se difunda. Lo encuentra: son las *ocurrencias*.

Las ocurrencias del texto daboviano no son motivos. Los motivos participan de dos órdenes que Dabove conocía bien: el musical (Dabove tocaba el violín) y el de la conversación (Dabo-

ve conversaba, incansablemente, con Macedonio, con Borges). Las ocurrencias no progresan ni regresan, ni siquiera se adecuan a la gravedad del relato: ocurren, son nada más que eso, capturan momentáneamente la atención. Basta con intentar una clasificación para que su sentido se desvanezca o se intercale entre otros, se confunda o gradualmente se amplifique. Para advertir su inocencia, su gratuidad, sólo es posible situarlas, citarlas: “¡Qué extraña planta es mi cabeza! Difícil será que dure su singularidad incógnita.” “¡Deseaba ser planta de tabaco, para no tener la necesidad de fumar!” “¡Cuántas formas piensan adoptar (las nubes) antes de no ser ya más, nunca más, máscaras de vapor de agua?” “...Voy a ser vegetal y no lo siento, porque los vegetales han descubierto ese privilegio de su vida extática y egoísta. Su modo de cumplimiento y realización amorosos no puede satisfacernos como nuestro amor carnal y apretado. Es cuestión de probar y veremos cómo son sus voluptuosidades.”

El cuento de Dabove pertenece a esa tradición silenciosa que las antologías repiten u omiten con la misma modesta ineficacia. “Mi voz ya era un semisilencio por la carencia de pulmones”, escribe en *Ser polvo*. Habrá que inventar el aire.

#### La muerte y sus textos

“... sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque esta no es la historia de mis emociones...”

Soñé que leía un cuento de Santiago Dabove que se llamaba *Sentirse en muerte*. Antes de dormirme en el sueño, encontraba, entre las hojas del libro, un recorte, una necrológica. Dabove en mi sueño era igual a Juan de Dios Filiberto; había muerto en Morón. Cuando me quedaba finalmente dormido, la necrológica se caía al suelo. Yo tenía que levantarla y volver a ponerla entre las hojas del libro, pero prefería dormir.

Recordé el sueño uno o dos días después, mientras leía los *Diarios* de Jünger. Antes de cruzar la línea Maginot, Jünger visita el cementerio de Buschdorf: “... entré en el cementerio del lugar que, como en la mayoría de los pueblos de Lorena, rodea la iglesia en forma de herradura. Allí descubrí una curiosidad: un osario empotrado, en forma de cueva, en la pared del cementerio. Contenía por lo menos mil doscientos cráneos en un montón, sobre un friso de tibias, fémures y sacros ilíacos. Daba la impresión de un banco de huesos blancos, con un poco de verdín, en el que se hubiera labrado la blanca filigrana de sus cuencas vacías; me dio la sensa-

ción de que una leve resaca se estrellaba en ese arrecife de muerte.”

¿Qué se decía de la muerte en ese texto que me remitía otra vez al sueño, a *Sentirse en muerte* y a *Ser polvo*? Nada nuevo quizás. Pero en ese quizás se cifra un ligero vértigo. La mirada de Jünger, habituada a la muerte, aprecia *la negra filigrana de las cuencas vacías*. Se produce un corte incómodo ahora mientras escribo e intento, con una especie de entusiasmo borroso, relacionar esa escritura de la muerte de Dabove y la mirada un poco apolínea de Jünger, capaz incluso de extraer de lo observado una moraleja. “Es una lástima que hoy se rehúyan estas aleccionadoras imágenes” —escribe—, “y la gran pompa que se daba a las cosas de la muerte, incluso todavía (?) en la época barroca.”

Philippe Ariès dice que hay que esperar al siglo XVII para que el esqueleto o los huesos, *la morte secca* (no el cadáver en descomposición) se propaguen en las tumbas y cementerios y hasta en los interiores de las casas. La muerte aleccionadora que Jünger ve tiene todavía la solemnidad aposentada de un cuerpo que ha atravesado diversas etapas y que trasunta la provocativa *morbidezza* de su abandono y amontonamiento.

Nada de lo que se nos oculta de la muerte nos pertenece, pudo haber escrito Dabove; con igual justicia, podríamos agregar: nada de lo que se nos muestra. La muerte no es el arrecife sino la leve resaca, el sistema de malentendidos continúa.

Malcolm Lowry vagabundea en Roma y encuentra la inscripción fúnebre de la casa de Keats; la copia, e inaugura ese tiempo macabro de su libreta de apuntes.<sup>1</sup> Keats, Shelley, los mártires de la prisión Mamertina... Hasta llegar al recuerdo de Gogol, muerte literaria ya, escrita. “Es horrible leer la descripción del tratamiento torpe y grotesco a que es sometido el pobre y débil cuerpo de Gogol” —escribe su biógrafo— “cuando lo único que él pedía era que lo dejaran en paz. En base a un diagnóstico finalmente equivocado, *que era una anticipación de los métodos de Charcot*, el doctor Auvers (u Hovert) sumergió al enfermo en un baño caliente mientras le regaba la cara con agua fría, después de lo cual lo hizo recostarse con seis sanguijuelas pegadas a la nariz. El enfermo gemía y se lamentaba y se contorsionaba sin fuerzas cuando su cuerpo miserable (*se podía sentir la columna vertebral a través del estómago*) era metido en una tina profunda; en la cama, desnudo, tiritaba y seguía pi-

<sup>1</sup> Malcolm Lowry: *El raro consuelo que da la profesión*, en *Escúchanos, oh Señor, desde el cielo tu morada*. Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1971.

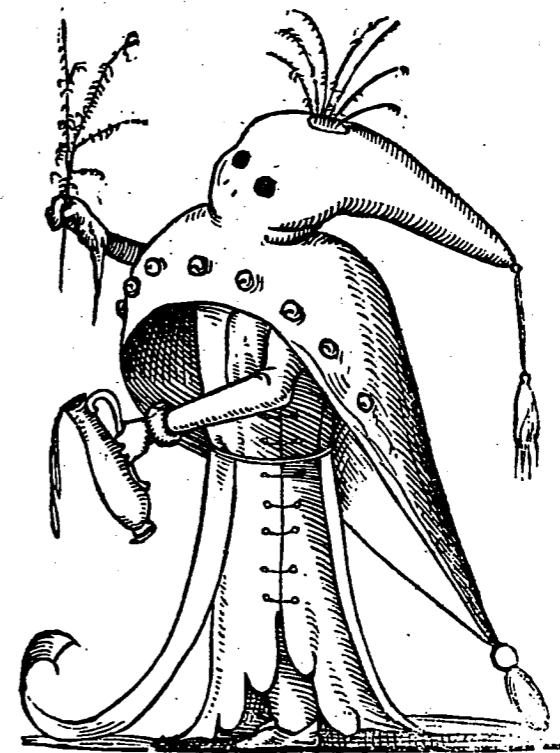
diendo que le sacaran las sanguijuelas: éstas colgaban de sus narices y se metían en su boca (*sáquenlas, llévenselas —pedía—*) y al tratar de espartarlas sus manos tenían que ser retenidas por el corpulento asistente del doctor Auvers (u Hauvers)”<sup>2</sup>

Hay juego, acompañado de una ironía bastante cínica e insípida, en esta presentación; pero al leerla lo que me sorprende no es el énfasis puesto en el tratamiento equivocado, tampoco el hecho de que la curación se hiciera con sanguijuelas, sino ese pequeño aparte parentético (*sáquenlas, llévenselas —decía—*), de modo que

<sup>2</sup> Los subrayados son míos.

si fuera posible establecer siquiera por analogía un *punctum* del relato, yo me detendría en esa boca que dice —que yo sé que dice— lo que su biógrafo no ha oído nunca.

Si se insiste en dispersar cada vez más la cuestión de la muerte, si uno se aparta cada vez más de la muerte y su escritura para coleccionar la decepción de la muerte y sus textos, tal vez sea porque, perdido el hilo, sólo se lo puede retomar en ese punto en el que la interrupción apuesta todo lo escrito a un solo deseo. ¿Cuál? “Yo sustituiría mi gusto por la muerte, que es un fracaso de la voluntad, por unas ganas de morir que son la apoteosis de mi voluntad.” La cita, leída fervorosamente y recuperada sin rigor, señala acaso ese punto.



# Felisberto Hernández, parábola del desquite

Enrique Pezzoni

El protagonista de Felisberto Hernández (narrador-actor, sujeto de la enunciación que coincide con el sujeto del enunciado para declararse inasible y denunciarse como fragmentación, escisión de sí mismo) vive una carencia, y la fruición de acumular sucedáneos para rechazarlos. La carencia del propio Yo es para el que se enuncia la de algo que no ha conocido ni poseído nunca. Pero sentido como la falta de un bien que ha perdido o le han quitado, ese algo le inspira nostalgia o le depara una y otra vez la experiencia de la desposesión. El narrador-actor de Felisberto Hernández padece doblemente: víctima de sí, sólo puede concebirse como pura falta de lo que lo constituiría como un Yo reconocible: como suma, totalidad de atributos; víctima del Otro o de lo otro: del mundo que él mismo conforma y pone en marcha para señalarlo como el despojador (y el dador de la negatividad: la suma imposible convertida en resta, desagregación de atributos).

El Yo que narra y se narra en los cuentos de Felisberto no cuenta sino eso: que *no cuenta*, no incluye, no es incluido. Inasimilable a toda categoría o clase anterior a él mismo, tampoco *cuenta con* ningún asidero que le permita recuperar el ilusorio bien perdido. Su historia es la de un Yo sin Yo que sólo pormenoriza el fracaso en la empresa de autoapropiación. La interioridad del personaje felisbertiano es así un vacío central atiborrado de desechos en ensambladuras irrisorias: montaje de residuos, agresiones mutuas. Autorretrato a lo Arcimboldo: imagen hecha de metonimias combinadas en la metáfora del Yo sólo presente como resta (resto inalcanzable).

Complacencia y angustia de sumar para no llegar al total. Acumular descartando.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Juego de las sumas: si el cómputo final del Yo es imposible, el total de la adición es cómico en el Otro: "De

Mi angustia se movía lentamente y llenaba un espacio desconocido de mí mismo. Yo ya no era un cuarto vacío; más bien era una cueva oscura en cuyo fondo de paja húmeda y en un ambiente de viscosidad cálida, se movía una boa que despertaba de su letargo. A la cabeza me llegaban efluvios que terminaban en palabras. Pero estas palabras, que parecían haber andado por muchas bocas, y haberme encontrado en voces muy distintas, que habrían cruzado lugares y tiempos ajenos, ahora se presentaban a reclamar un significado que yo nunca les había concedido.<sup>2</sup>

*Boa, boca:* gimnasia simbólica. El obstáculo (la oclusiva) que se interpone en el paso de lo cerrado a lo abierto (*o-a*) establece la diferencia de significados y a la vez los contamina. Resurge el sentido anterior: *bucca* = cavidad (la *boca* es aquí también la "cueva oscura", el "ambiente de viscosidad cálida" por donde ha andado la palabra que reclama). Enlace entre la metáfora del Yo y una metonimia del Otro que intercambian sus predicados: *Boa:* cuerpo que despierta para engullir; *boca:* cavidad, guarida-cuerpo que profiere, clama, y también *reclama*, engulle.

El Yo felisbertiano es siempre el vacío central, el relleno profuso, o bien la sucesión, encaje de sujetos que se enuncian como el Yo del

pronto vi a mi compañero como si fuera una suma que por primera vez le hiciera el total. Eso me produjo una sensación y una reacción tan rara que me refí toda la noche. Al verlo un poco lejos le encontré proporciones que antes no había visto: era alto, delgado, la cabeza elegantemente un poco grande en relación al cuerpo, y la nariz que de cerca era demasiado grande, de lejos era una pincelada muy ocurrente ... El total de la suma era que al mismo tiempo que su carácter, su actitud escondía sus pensamientos, su cuerpo delgado despistaba sus más difíciles digestiones". "La suma", *Obras completas de Felisberto Hernández*, tomo 1, Arca Calicanto, 1981, p. 117. En adelante cito por esta edición, *O.C.*

<sup>2</sup> Tierras de la memoria, *O.C.*, tomo 3, 1983, p. 53.

Otro para reanudar la serie vacío-relleno: absorción, expulsión.

... parecía que en ese mismo momento hubiera tenido dentro de mí un personaje que hubiera salido al exterior sin mi consentimiento, y que había sido despertado por la violencia del ferrocarril. Pero en seguida sentí que otro personaje, que también se había despertado de mí, había quedado mirando en la misma dirección en que antes caminaba, que quería predominar sobre el anterior y que me empujaba hacia adelante. Si estos dos personajes no tenían sentido y querían huir, era porque yo, mi personaje central tenía el espíritu complicado y perdido.<sup>3</sup>

Desdoblamiento, re combinaciones. El "personaje central" deshace y re arma, construye un discurso como una red de figuras, instala en su oquedad un laboratorio de tropos. Boca-boca que clama y reclama, dice y desdice, nombra para desnombrar. La palabra que conjura es expulsada porque lo usurpa o lo abandona aún más vacío que antes. Enunciarse es condenarse a definirse por lo que no se es, crecer a la sombra que dejan otros discursos, dejarse invadir por el significado "nunca concedido" y expelerlo.<sup>4</sup> Fascinación y repugnancia de lo ya dicho, del sentido poderoso por ser anterior, inservible por ser residual. Anhelos permanentes de lo aún no dicho, del discurso original, fundador del Yo.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> "Las dos historias", *O.C.*, tomo 2, 1982, p. 129.

<sup>4</sup> Puesta en escena de la "revolución copernicana" de Freud y las reformulaciones posteriores: "No soy, allí donde soy el juguete de mi pensamiento, pienso en lo que soy, allí donde no pienso pensar" (J. Lacan, "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", *Escritos I*, trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI Editores, 1971, p. 202). Lectura fundante del Yo felisbertiano: Ana María Barrenechea, "Ex-centricidad, divergencias y convergencias en Felisberto Hernández", en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Buenos Aires, Monte Avila Editores, 1978, pp. 159-194. Walter Mignolo describe la poética del Yo ex-céntrico en Felisberto Hernández desde J. Lacan, R. Laing, M. Bajtin ("La instancia del yo en *Las dos historias*", en Alain Sicard, comp., "Felisberto Hernández ante la crítica actual", Caracas, Monte Avila Editores, 1977, pp. 169-186.)

<sup>5</sup> En la aguda lectura de Jorge Panesi, el relato "La casa inundada" es campo de lucha entre un discurso previo y otro posterior: "relación de poder y de apropiación. De poder, puesto que el relato se despliega como una relación dual entre discursos: uno, posterior y transcriptor de otro, primitivo y potente ... De apropiación, porque, revirtiendo la situación anterior, presentándose como cita de un relato ajeno (toda cita es una propiedad adquirida por la ley del entrecomillado o una inconfesa apropiación ilegal: un robo), marca el ejercicio de un acto de dominio sobre el discurso del otro". "Los dos discursos que arman el texto, el del personaje, el del narrador, se repiten, reiteran los contenidos. "Diseño que pretende atrapar arcaicas relaciones, paroxismo de

Literatura fantástica, suspendida entre lo irrisorio y trivial, por un lado, y lo inquietante, por el otro: incapacidad de nombrar esa oscilación ausente en los códigos existentes. Carente de sí, fijado en la vacuidad de esa ausencia, el Yo felisbertiano es la energía de la circularidad, no del traspaso. Constante movimiento que vuelve sobre la propia nada. "Tal vez un movimiento": título de un cuasi relato que es en verdad una poética de lo fantástico, de su incapacidad para nombrar lo inexplicable. Es la ficción del diario de un loco que urde un proyecto de auto rescate: consiste en escribir "una idea movida", a cada instante distinta, puro movimiento evasivo. O más bien, la idea misma del movimiento, exterior al Yo incapaz de pensarla: "un movimiento vivo que se realice fuera de mí y que siga viviendo y moviéndose solo", Alimentado de sí mismo pero también, quizá, "de otras cosas que no quiero saber del todo, porque cuando las sepa viene el pensamiento vestido de negro a hacerle un cajón de medida con agarraderas doradas". Fijado en sí, pero abominando de toda idea fija, del discurso anterior pero no original, el recluso denuncia ("He visto fracasar relacionismos, implicancias, deducciones y determinismos, en la flor de la juventud") y sentencia: la idea-movimiento es indecible, es la impotencia del lenguaje. Seducción del vacío nunca colmable que imanta al Yo transmutando su fijación en vértigo: "Esa idea para mí —afortunadamente—, es inmensamente difícil de realizar. Soy dichoso cuando pienso cómo realizar esa aventura; seré dichoso mientras la esté realizando; pero seré desgraciado si al estar por terminarla no siento deseos de empezarla de nuevo".<sup>6</sup>

lo especular, los dos ... nadan en las mismas aguas de un narcisismo que sólo puede repetirse en un autoengendramiento incesante." ("Felisberto Hernández, un artista del hambre —Análisis de "La casa inundada"—, artículo inédito.)

<sup>6</sup> *O.C.*, tomo 1, pp. 183-186. El "Pre-original de TAL VEZ UN MOVIMIENTO. Novela metafísica", como tantos otros textos de Felisberto, sugiere muy poderosamente el testimonio autobiográfico del escritor (que en este período, anterior a 1944, inicia su literatura del personaje o el caso extraño y su vertiente anti intelectualista e intuitiva, su lógica de las combinaciones y contaminaciones oníricas): "Muchas veces me he prometido iniciar la aventura de describir, cierto sentimiento que tengo de la vida y su misterio. Mientras tenía la ilusión de poder siquiera iniciar esa aventura, me lo pasaba pensando, sintiendo, haciendo y deshaciendo formas, estructuras, abstracciones, etc." (*O.C.* p. 18). Este pre-texto insiste en el *mientras* (p. 189) que señala duraciones múltiples y constitutivas de los relatos posteriores a 1944: lo fantástico (suspensión entre lo trivial y lo inexplicable), el proceso del Yo construyéndose y deshaciéndose, el transcurso mismo de la escritura que entrecruza perspectivas. Cf. el riguroso análisis de Ana María Barre-



Fijación y vértigo. El narrador-actor de Felisberto no consume el traspaso; sueña con él para declararlo imposible o para transformarlo en la energía del movimiento circular, nunca para hacer del sueño del pasaje un sucedáneo (esta domesticación del sueño, si aparece, escapa a la suspensión goce-angustia y es resueltamente cómica: son las sublimaciones de la gorda Margarita en "La casa inundada", la mujer-vaca y la vaca misma "sacudiendo sus cuerpos" en "Ursula", la mujer enamorada del balón y sus efluvios "poéticos"). Girando en el espacio que él mismo instaura, sólo proyecta actitudes que no derriban fronteras y ni siquiera se institucionalizan en los estereotipos de la evasión. Es para siempre el acomodador de cine que "roba" con la mirada los bienes del otro y es expulsado por el dueño; el artista fracasado que vende las medias de mujer "Ilusión"; el memorialista que evoca la niñez para no reconocerse en ella; el hombre que recuerda su pasado en que ha sido un caballo que lamenta no ser hombre por no tener un bolsillo donde llevarse el retrato de la mujer que desea: todos viven la certeza de la fijación en el vértigo.

Muchos de los seudotraspasos en los relatos de Felisberto Hernández son, en verdad, aventuras del *desquite*: busca de lo que se siente como desposesión y también empeño en el *desquite*, la satisfacción y la venganza, el poseedor es puesto en el lugar del desposeído. El texto de Felisberto lo hace abriendo una distancia entre el sujeto que denuncia y el enunciado. Si en los relatos del quitado el narrador es a la vez el protagonista, en los del *desquite* el narrador atestigua lo que le sucede al Otro, o bien es el narrador transparente, "ausente" de lo que transmite. Tal es la parábola que trazan algunos cuentos escritos en un período determinado y cuyos extremos pueden situarse en "El acomodador", por un lado, y "Menos Julia" y "Las Hortensias", por el otro.<sup>7</sup> El primero de estos cuentos genera las dos réplicas subsiguientes. Las marcas sémicas de los tres títulos señalan el juego contrapuntístico: "El acomodador" nombra un oficial servil pero también contiene los semas del arregio y el ajuste; "Menos Julia" lleva el signo algebraico (-) que el texto explica doblemente: lo que falta *más*

nechea del *mientras* en *El caballo perdido* y su relación con el pre-texto anterior a 1944 donde se inicia y se expone el proyecto de engendramiento textual (op. cit., pp. 181, 190-194).

<sup>7</sup> "El acomodador" aparece en *Los Anales de Buenos Aires*, año I, N° 6, junio de 1946; "Menos Julia" en *Sur*, año XV, N° 143, setiembre de 1946; "Las Hortensias" en *Escritura*, año III, N° 8, diciembre de 1949.

lo que queda; "Las Hortensias" asume la pluralidad (en el relato derivada hacia la multiplicación suicida, la pulverización del protagonista). En los dos últimos cuentos de esta serie los que concluyen la parábola del desquite, el *menos* y el *más* que engendran los textos entablan entre sí una enconada relación dialéctica, centrada a su vez en las relaciones que entablan el Yo del Otro (del dueño, del que posee quitando) con su cuerpo (que denuncia al desposeedor como desposeído: *quitado*). En "Menos Julia" y en "Las Hortensias", el cuerpo se vuelve objeto autónomo, fuera del alcance de la posesión: parte de la maquinaria que el dueño ha urdido para organizar su ritual del dominio.

Desde los primeros textos de Felisberto Hernández, las señas de la carencia del Yo se dan mediante dos rasgos del personaje: 1) la rivalidad con el propio cuerpo, que se autonomiza y se fragmenta sin cesar para pulverizar toda posible instancia de sujeto único, coherente; 2) la dificultad para producir con el cuerpo algo que vuelva al sujeto dueño de sí y que le asegure un lugar en el cuerpo social: problema del artista que no puede producir arte, música.

El cuerpo aparece como dueño de una clave secreta que afianzaría al Yo, pero que nunca entrega:

... lo he sentido siempre vivir bajo mis pensamientos. A veces mis pensamientos están reunidos en algún lugar de mi cabeza y deliberan a puertas cerradas: es entonces cuando se olvidan del cuerpo. A veces el cuerpo es prudente con ellos y no los interrumpe: se limita a mandar noticias de su existencia cuando está cansado, cuando está triste o cuando le duele algo. Yo no sé quién lleva estas noticias ni qué caminos ha tomado para llegar a la cabeza... Yo creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras. Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos.<sup>8</sup>

El cuerpo es siempre el Otro, el que arrebató y traiciona —"habiendo otra persona ya hay traición"<sup>9</sup>—: "él había estado pensando y escribiendo en mi nombre y ahora hasta mi propio nombre tiene otro sentido y parece de él, de este cuerpo con el que fui teniendo tan larga complicidad y al que he terminado por llamarle 'el sinvergüenza'".<sup>10</sup> El desquite ante la dificultad para producir con el cuerpo —para engendrar arte, música— se imagina como el dominio del "sinvergüenza" (del sinvergüenza de Otro):

<sup>8</sup> "Tierras de la memoria", O.C., tomo 3, pp. 29-30.

<sup>9</sup> "Diario del sinvergüenza", O.C., tomo 3, p. 192.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 186.

apropiación, penetración del cuerpo de Otro. Al estudiar una partitura, el concertista de *Tierras de la memoria* concibe la música como un proyecto, una idea que *aprieta* ante el riesgo de que pueda *escapársele*. Enardecido por esa aventura, hasta se complace con la posibilidad de ser infiel a la partitura estudiada para poseer otras más

... más bien que escapárseme, diría yo que la abandonaría si a los pocos días oía otra pieza que me gustaba más. Y ahora me aferraba a ésta, no tanto por el propósito de ser fiel a la obra que me hacía tan feliz, sino porque al saber que podría serle infiel, me encaprichaba en no dejar escapar esa inmediata posibilidad de placer... de esta manera no se me escaparía ninguna de las dos. Sentía la angustiada voracidad de tenerla a todas entre mis dedos, de llevarlas siempre conmigo, y anticipadamente me imaginaba el goce muscular de apretar en mis manos sus cuerpos de sonidos y de dominar sus movimientos.<sup>11</sup>

Tocar la música es tocar un cuerpo con arrebató que llega a la descarga orgásmica: "Después que el cuerpo y yo habíamos cometido un acto de violencia —como era el descargarnos sobre el piano— nos quedábamos con la sensación de estar vacíos".<sup>12</sup> El cuerpo propio, lugar de la carencia; la música, cuerpo del Otro, lugar de la invasión.

Si no existe la posibilidad de *tocar*, de penetrar en otro cuerpo, es del cuerpo propio desde donde se segrega algo que permita la posesión. El "acomodador" (el sirviente, el que guía a otros para acomodarlos en los lugares desde los cuales asistirán al espectáculo que ellos mismos no producen) alterna en tres espacios. En dos de ellos impera su marginación, su situación al borde del lumpen: son el teatro mismo y el comedor donde un millonario ofrece comidas gratuitas a los menesterosos. El tercer espacio es el lugar del dominio ilusorio, de la apropiación: en su cuarto oscuro, el acomodador segrega una luz de sus ojos que le permite ver las cosas como "objetos míos", *reacomodados* desde la miseria y el despojo. En él se entrega a la "lujuria de ver"<sup>13</sup>, que también procura ejercer en el espacio de la sumisión, en la sala de vitrinas contigua al comedor gratuito. El acomodador-sirviente "roba", "desacomoda" así al amo. Lujuria, por lo demás, doblemente frustrada: en la sala de vitrinas, se pa-

<sup>11</sup> "Tierras de la memoria", O.C., tomo 3, p. 33.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 33. Silvia Molloy señala "la fuerte carga erótica del ejercicio musical en Felisberto", fuente de goce solitario pero negativa y catastrófica cuando la ejecución musical se hace pública. ("Tierras de la memoria: la entreapertura del texto", artículo inédito.)

<sup>13</sup> O.C., tomo 2, p. 64.

sea sonámbula la hija del millonario que desliza la cola de su peinador sobre la cara del lujurioso tendido en el suelo y lo *borra* en un acto de aparente purificación ("La cola del peinador borra memorias sucias y yo volvía a cruzar espacios de un aire tan delicado como el que hubieran podido mover las sábanas de la infancia"<sup>14</sup>); descubierta, el acomodar es expulsado del comedor gratuito.

Si la carga erótica de la ejecución musical se ha desplazado ahora a la de la mirada apropiadora, la música reaparece en "El acomodador" reactivando el juego sumisión-dominio. El dueño llega al comedor gratuito como "un director de orquesta":

El director hacía un saludo al sentarse, todos dirigían la cabeza hacia los platos y pulsaban sus instrumentos. Entonces cada profesor de silencio tocaba para sí. Al principio se oía picotear los cubiertos; pero a los pocos instantes aquel ruido volaba y quedaba olvidado. ... a las pocas reuniones en el comedor gratuito, yo ya me había acostumbrado a los objetos de la mesa y podía tocar los instrumentos para mí solo.<sup>15</sup>

Cuerpo-música; cuerpo-silencio; cuerpo-ruido. Esas asociaciones e identificaciones imaginarias son matrices que engendran los textos de Felisberto. El cuerpo, ese Otro constituyente y antagonista del Yo, puede aliarse con un tercero o enfrentarlo. Boa-boca, devora la limosna y profiere la música que el Otro consume; pero también profiere el silencio para anular la música tiránica, aunque es devorado por el ruido invasor. Ludismo exacerbado, estrategia infatigable de absorciones y rechazos. Identificado con esos movimientos tácticos del cuerpo, el Yo quiere ver en ellos su propia imagen como distinta de la del otro. Pero también los denuncia como los movimientos del Otro. Desborde de la defensa y la agresión.<sup>16</sup>

Verbalizadas, transpuestas al discurso del

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>16</sup> Yo en, ante, contra el propio cuerpo que quiere ser Otro. Dramatización de la dificultad que los lingüistas encuentran al definir el significado voluble y errático de los pronombres *yo* y *tú*, en los cuales se manifiesta la función intermitente de sujetos distintos. Evidentes en el niño, "que no se acostumbra fácilmente a términos tan enajenables ... y a veces trata de monopolizar el pronombre de primera persona: 'No te llames *yo*. Sólo *yo* soy *yo*, y *tú* sólo eres *tú*'. (Roman Jakobson, "Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974, p. 311.) Felisberto, el artista, el niño: juego de apropiarse de la primera persona para reacomodar desde ella.

personaje que se narra (o que narra al Otro; también al hablar del Yo "ausente" en la narración en tercera persona), las revoluciones imaginarias y especulares de la identificación-repulsión ingresan en la dimensión simbólica. El Yo organiza el espectáculo del deseo radicalmente perdido: las relaciones de carencia y plenitud vuelven a traducirse en términos de dominio, coerción, censura. Tal es el orden que rige en "Menos Julia" y "Las Hortensias", los relatos del poseedor *quitado*.

Coincidencias dispuestas en antítesis integran en un mismo sistema ambos relatos. En "Menos Julia", las connotaciones sexuales que enmarcan el ritual del dominio se desplazan hacia la domesticación: el deseo exacerbado se enfrenta con la norma, el rigor de la sanción social, el sucedáneo incapaz de reproducir la satisfacción no alcanzada: el matrimonio. En "Las Hortensias", el deseo normalizado en la institución matrimonial avanza por etapas de desvío y perversión: ambiguas complicidades de los representantes de la norma —la mujer, el marido—: alianzas y traiciones. En otros aspectos, las coincidencias entre ambos relatos se reiteran sin polarizarse en opuestos: los protagonistas organizan rituales en que el silencio es requisito y símbolo del dominio ejercido. Silencio amenazado por la presencia del ruido (lo que segrega el cuerpo del Otro). La amenaza reaparece en las confrontaciones del incesante "cuerpo a cuerpo": tocar-ser tocado en "Menos Julia"; mirar-ser mirado en "Las Hortensias".

Tocar, mirar: sustitutos del hablar. Presunción de cifrar un código emanado del cuerpo, anterior y ajeno al compartido por la comunidad lingüística. Código imprevisible y excéntrico: alejado del lugar común, del lenguaje. El ritual del dominio se articula, así, como un ritual del silencio. El silencio "para sí" de los mendigos en "El acomodador" es ahora el silencio del amo, que lo impone para eliminar toda forma posible de discurso. Los protagonistas de "Menos Julia" y "Las Hortensias" son dueños: de las cosas que venden en sus tiendas, de los empleados que las venden para ellos. Con esos bienes (capital excluido del circuito de la compra-venta) inventan el ritual: la adivinanza imposible. Objetos y empleados sustraídos de la venta ingresan en el sancta sanctorum del dominio para integrar el nuevo código, que ha de ser secreto, irreductible a cualquier significado, inclusive para el propio dueño. En "Menos Julia", el dueño avanza por un túnel donde "actúan" las empleadas de su tienda; en el silencio, el dueño toca a las mujeres y toca objetos para adivinar quiénes o qué son, pero sobre todo para eliminar lo adivinado: lo que puede verbalizarse. En "Las Hortensias",

el dueño avanza por la galería de vitrinas donde los maniqués de su tienda representan escenas cuyo sentido debe ser indescifrable, o no coincidente con el que les ha atribuido el oficiante que las ha armado.

El sistema de la adivinanza ha de ser insignificante. El juego ritual exhibe una voluntad imperial: de autoridad —el dueño es donante potencial del sentido indecible— y de censura —el dueño suprime todo discurso anterior que vuelva propiedad común el sentido indecible. Delirio de remontarse a un Yo primordial, aún no distanciado por la palabra de sus identificaciones imaginarias: cuerpo que toca y mira para desmentir, desde el mundo.

Conducta extravagante: del personaje, delirante e irrisorio; de la literatura que lo inventa, tan cercana del desasosiego como de la trivialidad y la broma. Josefina Ludmer discierne con admirable nitidez las dos facetas de la estética felisbertiana: "por un lado la singularidad desde dentro, como un modo en que el sujeto vive su relación consigo mismo (yo soy único) y sus derivados: estetización de la memoria, los sueños, el pasado personal, los modos en que habla el cuerpo, los silencios y los ritmos interiores ... la marca de la literatura 'alta' de principios de siglo. Por el otro la singularidad desde fuera, para los otros, su perspectiva exterior y social", que "piensa la diferencia como desgracia, separación del grupo, irrisión, y se burla de lo que diferencia: su modo de representación es la caricatura".<sup>17</sup>

En "Menos Julia" y en "Las Hortensias", la caricatura se irisa en una irradiación prismática. Caricatura del amo que dispone de los medios para ofrecerse el espectáculo de su excentricidad (manías, ritos, locura). Caricatura del documento inserto en el análisis clínico: relato puntual del testigo, curioso impertinente que registra la extravagancia del Otro. Caricatura de la "palabra autoritaria" y la "palabra persuasiva" bajtiniana. Caricatura a priori, incluso, de modelos propuestos para describir las articulaciones del poder, el discurso y la verdad en la sociedad. "Como la historia no deja de enseñarnoslo, el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas y los sistemas de dominación, sino aquello por lo cual, aquello mediante lo cual se lucha: el poder que se intenta poseer ... En una sociedad como la nuestra, todos conocemos las reglas de *exclusión* ... Existen tres tipos de inhibición: la ocultación de objetos, el ritual con sus circunstancias y el privilegio o el derecho exclusivo de hablar de un tema determinado" (Michel Foucault). Para los dueños de la extravagancia en los relatos

<sup>17</sup> "La tragedia cómica. Anotaciones sobre Felisberto Hernández", artículo inédito.

de Felisberto, eliminar *todo* discurso sería asumir un poder total, pura emanación de la autoridad coercitiva: hacer callar. Arqueología del silencio dominante. En "Menos Julia" y en "Las Hortensias" los protagonistas organizan el ritual silencioso y sus complejas circunstancias, que exhiben y a la vez disfrazan su deseo: rareza y también caricatura que hace reír al Otro.

Los dos relatos del desquite y el quitado se desarrollan como expansiones del núcleo que ha generado el relato precedente, "El acomodador". "Lujuria de ver": esta variante metafórica de la expresión directa (ganar de ver) se proyecta en modos diferentes en los textos subsiguientes. En "Menos Julia", la sustitución metafórica se transforma en otra: "enfermedad": "Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal". (O.C., 2, pp. 72-73). El predicado "ver" es reemplazado por "tocar": prácticas del cuerpo, del sujeto impulsado por el deseo de invasión y dominio. En "Las Hortensias" no aparece otro significante que reitere con desplazamientos la "lujuria de ver", pero el texto entero es una expansión de la metáfora literalizada: lujuria de ver del personaje que avanza entre las vitrinas para *no* descifrar el sentido de las escenas representadas por las muñecas mismas. El núcleo engendrador produce, así, los relatos por dos vías: en un caso, mediante la reaparición modificada de un significante; en el otro, ordenando la sintaxis narrativa.

Los desplazamientos y expansiones reaparecen en el nivel de los hechos narrados. El ritual solitario de "El acomodador" —solo en su cuarto, solo en la sala de vitrinas— es, en los textos que siguen, exclusivo, secreto, pero la voluntad y el poder del amo lo organizan con todo un aparato escénico que requiere oficiantes. Entre los tramoyistas y su maquinaria figuran el músico y la música: una vez más, a través de la sustitución metafórica o como presencias "reales". En "Menos Julia", Alejandro, —empleado del dueño del bazar y oficiante de su ritual—, "compone el túnel como una sinfonía", es "el Schubert del túnel".<sup>18</sup> (O.C., 2, p. 46). En "Las Hortensias", el pianista Walter (guiño burlón: ¿Walter Gieseking?) debe ejecutar las piezas programadas de espaldas al amo del ritual (otro guiño burlón: pianista acompañante de película muda). La devaluación caricaturesca es la del sig-

<sup>18</sup> La "Serenata" de Schubert es en *Tierras de la memoria* la pieza musical descrita con mayor detalle para exhibir la degradación del concierto ritual en lo cómico: "... yo toqué primero la "Serenata" de Schubert en un arreglo donde la serenata aparecía despedazada y uno reconocía los trozos tirados al descuido entre yuyos y flores artificiales". (O.C., tomo 3, p. 25).

nificante "música": el ejecutante es ahora el que está al servicio de quien tiene poder para *tocar* y *mirar*, aunque es incapaz de crear lo tocado y lo mirado (tercer guiño burlón: el mecenas.) A Alejandro —el *como* músico de "Menos Julia"—,

le encanta la soledad y el silencio entre olores de maderas. Una noche dio un salto sobre los libros porque sonó el teléfono; la que se equivocó de llamado, siguió equivocándose todas las noches; y apenas él *la toca* con los oídos y las intenciones. (O.C., 2, p. 76).

El ejecutante servidor se reserva para sí la práctica del cuerpo que —aunque declarada puramente fantasmática por el amo— es de nuevo el vehículo para la posesión.

Tocar para sí, tocar para el Otro. La música despliega en el texto una trama de pugnas y alianzas con otros significantes: silencio, ruido. Relegada a lo ornamental, la música que produce el servidor no es amenaza. Pero la amenaza resurge con el ruido que hace estallar el silencio: carga de sentidos latentes, discurso en potencia. En "Menos Julia", la risa: oralidad no verbalizada, significante sonoro y gestual, *quasi sermo corporis*. En el túnel donde se desarrolla el ritual silencioso, se mete un perro. Se oyen "quejidos mimosos"; después

Alguna de las muchachas se empezó a reír y en seguida nos reímos todos. Mi amigo se enojó mucho y dijo palabras desagradables; todos nos llamamos inmediatamente; pero en un intervalo que se produjo entre las palabras de mi amigo, se oyeron con más fuerza los quejidos del perrito y todos nos volvimos a reír. Entonces mi amigo gritó:

—¡Vayáanse todos! ¡Afuera! ¡Que salgan todos!

Los que estábamos cerca lo oímos jadear; y en seguida, con voz más débil, y como escondiendo la cara en la oscuridad, le oímos decir:

—Menos Julia. (O.C. pp. 83-84).

En la superficie anecdótica parece resolverse la ambigüedad del título del relato. Pero el significante que reaparece en el texto mismo la multiplica reorganizando, reiniciando la lectura. El signo *menos* juega con el paradigma opuesto in absentia, *más*. Dramatización de la opción imposible para el protagonista, el amo quitado. *Menos Julia* significa también *menos* la "enfermedad", las ganas. *Más Julia* (quedarse con Julia) es renunciar, restar: quitar. El dueño del túnel se confiesa ante el narrador testigo (ahora erigido como representante de la norma: es casado):

—Hoy fue al bazar el padre de Julia: no quiere que le toque más la cara a la hija; pero me insinuó que no me diría nada si no hubiera compromiso. Yo miré a

Julia y en ese momento ella tenía los ojos bajos y se estaba raspando el barniz de una uña. Entonces me di cuenta de que la quería.

—Mejor —le contesté yo—. ¿Y no te puedes casar con ella?

—No. Ella no quiere que toque más caras en el túnel. (p. 85).

“Menos Julia”: *no más caras, no máscaras*. El deseo queda desnudo, sin disfraces ante la propia impotencia. Conducta de los significantes: persecución mutua, acoso en circularidad inexorable.

La circularidad constituye el relato. Entre dos posturas fijas (inmovilidad de un recuerdo al principio; inmovilidad del personaje, al final: fijado en la alternativa imposible, repite la imagen de sí paralizada en el recuerdo), el avance del suceder no es sino suspensión: pormenor del ritual. El narrador testigo abre el relato evocando el recuerdo: “En mi último año de escuela veía yo siempre una gran cabeza negra apoyada sobre una pared verde pintada al óleo” (p. 73). Es la cabeza del amo que ordena el ritual en el túnel. En el “ahora” de los hechos narrados, el testigo repite la imagen del recuerdo: “Tal vez en aquellas mañanas de la escuela, cuando él dejaba la cabeza quieta apoyada en la pared verde, ya se estuviera formando en ella algún túnel” (p. 74). El testigo cierra el relato reimprimiendo la imagen inicial: si ha habido avance, es sólo el de esa sobreimpresión que corrobora la desposesión ab initio: el dueño del ritual quiere ocultar el cuerpo, incapaz de segregar (tocar) el vehículo de la apropiación:

Mi amigo estaba sentado con los codos apoyados en las rodillas y de pronto escondió la cara; en ese instante me pareció tan pequeña como la de un cordero. Yo le fui a poner mi mano en un hombro y sin querer toqué su cabeza crespa. Entonces pensé que había tocado un objeto del túnel. (p. 85).

Clausurar especularmente el texto, terminar el informe de la extravagancia, es ejecutar (como un músico una partitura; como un verdugo la sentencia) la inversión *tocar-ser tocado*, que remata la parábola del desquite.

La parábola vuelve a trazarse en “Las Hortensias”. El relato sin voz desde dentro —sin testigo que declare organizar los hechos desde su propia perspectiva— aparenta mostrar un suceder como proyectándose por sí solo hacia el desenlace espectacular: disolución del sujeto, locura. Texto clásico, “incompletamente reversible, modestamente plural”, diría R. Barthes (*S/Z*), exige la lectura horizontal (relato de aventura privada): sólo a partir de la conducta del personaje puede percibirse la presencia de los significantes articu-

lados en antítesis o en falsas alianzas. Pero también aquí la lógica especular constituye el relato. Estética de la simetría para narrar la dispersión. Ejes centrales: la duplicidad, la reiteración de los símbolos actantes. La pluralidad del título es en verdad duplicación: la mujer de Horacio y la muñeca Hortensia son dobles idénticos (si la mujer se llama María, su nombre completo es doble: María Hortensia). Ambos son dobles complementarios: “Descontarle Hortensia a María era como descontarle el arte a un artista. Hortensia no sólo era una manera de ser de María sino que era su rasgo más encantador; y él (Horacio) se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia” (*O.C.*, 2, p. 148). Pero también: “Hortensia era un obstáculo extraño; y él podía decir que alguna vez tropezaba en Hortensia para caer en María” (p. 148). La muñeca es a la vez el doble y la barra divisoria que hace posible la duplicidad, la antítesis y —escándalo de la significación— la contaminación de los opuestos. La duplicidad se prolonga en las relaciones de los pares Horacio-María, Horacio-Hortensia, María-Hortensia: complicidades, traiciones. Horacio “engaña” a María con Hortensia, a la cual traiciona y sustituye con nuevos dobles: Herminia, la muñeca en la casita de Las Acacias, la otra muñeca negra en la misma casa (a la vez reemplazada por María bajo las mantas de la cama). Las “perversiones” eróticas de Horacio se culturalizan: delirio “normalizado” según las pautas de lo conminatorio y lo facultativo en el medio pequeño burgués, que ya ha previsto las combinaciones de lo prescrito (matrimonio), lo prohibido (relación con el fetiche), lo permitido (el adulterio masculino), lo libre (complicidad con el adúltero para retenerlo; reacción “admisible” de la indignación y los celos). Lo prohibido mismo se socializa: el fabricante de muñecas las construye en serie, las instala en el mercado con el aditamento de la supuesta exclusividad: “El nombre genérico es el de *Hortensias*; pero después el que ha de ser su dueño, le pone el nombre que ella inspire íntimamente” (p. 161). La duplicidad es reiteración: exhibición, justificación, disimulo.

En este relato “veloz” de la aventura privada-socializada, la duplicidad lo organiza todo: los elementos simbólicos, la estructura especular de la sintaxis narrativa. Horacio sólo teme un doble: la imagen de su cuerpo, lugar de la carencia, de la improductividad. En la “casa oscura” los espejos están cubiertos con cortinas, están inclinados para que no reflejen a quien los mira: son servidores como los oficiantes del ritual silencioso: “Esa pequeña inclinación hacia el piso le daba la idea de que los espejos fueran sirvientes que saludaran con el cuerpo inclinado, con-

servando los párpados levantados y sin dejar de observarlo” (p. 167). Los espejos actúan la inversión que destruye la ilusión de dominio: *mirar-ser mirado*.<sup>19</sup>

El ruido-risa (o grito: otra oralidad no verbalizada) determina la sintaxis narrativa. El ruido abre el texto (“Al lado del jardín había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles” (p. 137) y lo cierra (“...y cuando María y el criado lo alcanzaron, él iba en dirección al ruido de las máquinas” —p. 179—). El ruido es la amenaza que *ejecutan* el grito y la risa. María se introduce en una de las vitrinas junto a las muñecas inmóviles. Como el narrador testigo de “Menos Julia”, toca a Hora-

<sup>19</sup> Guiñada burlona al psicoanálisis: el protagonista sueña la inversión (“En el sueño vio una luz que salía de la pantalla y daba sobre una mesa. Alrededor de la mesa había hombres de pie. Uno de ellos estaba vestido de frac y decía: ‘Es necesario que la marcha de la sangre cambie de mano; en vez de ir por las arterias y de venir por las venas, debe ir por las venas y venir por las arterias’” —p. 137—). Al despertar caricaturiza las interpretaciones vulgarizadas o las sumisas aplicaciones de cierta crítica literaria: la reelaboración de lo vivido en la vigilia (“en ese país los vehículos cambiarían de mano” —p. 138—). Es significativo que al sueño y a esa típica “explicación falsa” felisbertiana siga de inmediato en el texto la minuciosa explicación de cómo trabajan los tramoyistas y su utilidad para organizar el ritual de la adivinanza imposible: el amo ordena *de antemano* el sueño y su explicación.



cio. Viola *dos veces* las pautas del ritual: se mueve, grita. El movimiento y el grito, la inminencia del discurso, fijan a Horacio en la mecanicidad caricaturesca: “... levantó la cabeza y, con el cuerpo rígido, empezó a abrir la boca moviendo las mandíbulas como un bicharraco que no pudiera graznar ni mover las alas” (p. 179). Y en el interior mismo del espacio textual limitado por la doble marca de apertura y cierre, el ruido reaparece instaurando otra manera de duplicidad: enunciando, insinuando sentidos (“empezó a darse cuenta de que algunos de los ruidos deseaban insinuarle algo; como si alguien hiciera un llamado especial entre los ronquidos de muchas personas para despertar sólo a una de ellas”), escamoteándolos (“Pero cuando él ponía atención a esos ruidos, ellos huían como ratones asustados” (pp. 139-140), intercambiando mensajes que excluyen al dueño del ritual, aislado en su silencio (“Creyó comprender que las almas sin cuerpo atrapaban esos ruidos que andaban sueltos por el mundo, que se expresaban por medio de ellos y que el alma que habitaba el cuerpo de Hortensia se entendía con las máquinas” —pp. 149-150—).

El silencio afirma el poder del amo; el ruido espiritualizado lo amenaza; el grito, la risa lo denuncian. Entrampado en sus propias estrategias, el amo se descubre despojado. El cuerpo del Otro clama y reclama: grita, ríe, acusa: se burla.



# Macedonio, un fenomenismo inubicado

Raúl Zoppi

Ana María Barrenechea en su artículo "Macedonio Fernández y su humorismo de la nada"<sup>1</sup> despliega una medida que es nota fundamental para explicar el humor de Macedonio. La firme sentencia es clara y persuasiva, puesto que se funda en el propio dictamen de Macedonio. El ha dicho: "Sé que no valgo ni quedaré salvo por algún chiste muy estudiado que resultó".

A.M. Barrenechea divide la declaración en dos afirmaciones muy distintas. Una se convierte en medida, la otra, es excluida por ser una petición de efímera eternidad.

La medida resulta del propio reconocimiento de Macedonio en el ejercicio prolijo de su meditado humor, que reza así: "por algún chiste muy estudiado".

En cuanto a la otra, Barrenechea contempla la dificultad de la predicción de la gloria de un escritor, y la obvia, porque la mirada de un contemporáneo no está ejercitada para esos menesteres.

Pero la expresión, que es nota fundante, le permite a ella el traslado de llevar aún más allá,<sup>2</sup> es decir, le permite llevar de una afirmación a otra siguiente (que enunciará después), o dicho de otro modo, le permite el movimiento del chis-

a Andrés Mercado Vera, filósofo.

te hacia el humorismo, del mero jugueteo verbal hacia la creación que rebasa.

Y la declaración es de hierro, pero convincente, porque su esplendor le viene de lo dicho por el mismo Macedonio: "...se puede reconocer que el humorismo de M. Fernández rebasa el mero jugueteo verbal, y crea bajo la aparente dispersión un mundo del no-ser, nítido y coherente".

Vinculadas, por medio del traslado, las dos sentencias (la de Macedonio y la de Barrenechea) se concluye de este modo: el chiste, en cuanto que es "muy estudiado" (y según el diccionario estudio significa obra en que un autor dilucida una cuestión) hace surgir el humorismo que no se detiene en el mero jugueteo verbal, por el contrario, se mueve para rebasarlo y así concluir en la creación, convirtiendo lo verbal en "un mundo del no-ser, nítido y coherente". Es decir, se eleva de su condición, y con ello deviene otra cosa, o dicho del siguiente modo, el lenguaje del humor expresa el mundo del no-ser, creándolo.

Al decir Barrenechea "el humorismo crea un mundo" se ve obligada a medir, a sopesar la gravedad de este verbo, llevándolo hasta sus procedimientos últimos: "Macedonio lo construye con el ingenioso manejo de abstracciones, como objetos concretos, lo enloquece con el disparate llevado congruentemente a sus últimas consecuencias" (corto la aseveración aquí porque su última frase escapa a mi convicción; ver artículo de Barrenechea).

Crear tiene el sentido de construir, y se construye por medio del manejo de abstracciones como objetos concretos. Es decir, rebasar el mero jugueteo verbal significa convertir las abstracciones en objetos concretos.

En rigor, ahora, cabe la pregunta que se rezuma de lo ya dicho; pregunta que, al hacerla Barrenechea, lleva al fundamento, o sea, lleva a la explicación: "¿cómo y por qué llegó a crear ese mundo de la nada? El fallo es definitorio: "En *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* expone ideas filosóficas que lo explican". Es decir, ese mundo de la nada tiene su explicación en "las ideas". El cómo y el por qué conduce a su metafísica.

Yo tomé algunas de esas ideas, para ello me detuve en un artículo inédito que Adolfo de Obieta incluye en las reediciones de 1967 y 1977 de "No todo es vigilia" (Centro Editor) porque lo considera como perteneciendo a la constelación de este libro. Dice que es uno de "los textos introductorios o sensibilizantes" para aliviar la primera lectura del mismo. Abandono la intención de indagar si tal afirmación es correcta o no, tampoco la desestimo.

Mi artículo es el comentario de ciertos problemas, no la defensa de una tesis. En ese caso no estoy obligado a decirlo todo, a agotar lo dicho por Macedonio. Siendo éste un modo menos rígido que el otro y aunque atento al "amor" de algunas palabras y "amigo" de conducir las a otras, o sea, de llevarlas aún más allá, entonces, es más menesteroso, puesto que se puede obviar con la lectura directa de Macedonio, y surge sólo por el enigma y la fascinación que puede ejercer Macedonio, y por el íntimo placer de la meditación.

El artículo, "Bases en Metafísica" (1908, inédito). El problema, saber por dónde se conduce la Metafísica, adónde llega con su más allá y qué son Bases en ella. El comentario, un movimiento que despliega dividiendo y vinculando la trama de cuestiones, que se tejen entre sí completándose con fragmentos, pero sin disolverlos.

Si se considera el término Metafísica cuya procedencia griega es ineluctable y sin demorarse en cómo entendían o comprendían los antiguos aquello que concibe la Metafísica, tampoco en la vaguedad del surgimiento mismo de la palabra, que un minucioso y distraído bibliotecario según cuentan los eruditos acuñó como una forma de clasificación. Si lo consideramos en su composición por amor a la división, no ignoramos por múltiples manuales, que Metafísica es una palabra compuesta de un prefijo y un núcleo, cuyo significado es "más allá de la física".

Fijado el lado terminológico, y no cayendo en una predicción debida a la vocación por lo profético, adelanto un doble sentido de Metafísica, sin voluntad de agotar las significaciones que da Macedonio, puesto que hay un tercer sentido que más adelante se expresa.

Por un lado, es "una tentativa de ineludible

solucionalidad", y por otro, "la busca de las causas del asombro de existir", "que constituye (la) perplejidad única de la metafísica".<sup>3</sup>

Si se vincula de un modo amplio atendiendo más a la simetría que a la oposición, a lo común y no a lo diferente, estrujando y apretando estas palabras, gotea un meditado y fino voluntarismo. Pero basta mencionarlo.

Tentativa, según el diccionario, es una acción que experimenta, ensaya una cosa, y busca; una acción de buscar, o sea, hacer diligencias para encontrar alguna cosa. Lo simétrico, que son acciones; lo diferente, una, quiere encontrar alguna cosa, otra, experimenta una cosa.

Me detengo parsimoniosamente en la senda de la perplejidad macedoniana y en esa demora nos enfrenta al único problema de la Metafísica. Cabe, entonces, la pregunta: ¿en dónde surge la perplejidad? Según Macedonio se condensa en la siguiente oposición entre "la no visión del niño" y "el conjunto mental del hombre". Y ahí, en ese punto equidistante, surge el asunto que urge solución.

Al inicio Macedonio solicita al lector, sin preámbulo, que se ubique por medio de la imaginación en condiciones ambientales ideales, y con el agregado de la virginidad de su visión que se homologa a la visión del niño. Y así, de este modo, efectúa una doble pregunta vinculada por una conjunción. La primera, ¿Qué habría en tal situación en el Espíritu y en la realidad exterior del niño? O sea cuál es su haber, qué tiene y no tiene.

Pero la explicación se vislumbra con plenitud en la segunda pregunta: ¿Y qué puede añadirle de esencial, es decir, de fenomenal a la experiencia de un hombre?, o sea, la pregunta es, si el niño adolesce o no. La firme réplica es filosa puesto que niega: "Nada absolutamente puede añadir la experiencia al fenómeno y el hombre al recién nacido".

Queda sólo la visión del niño frente al fenómeno. El hombre con su experiencia nada le añade. Y ¿cómo es ese fenómeno o qué es el fenómeno? La negación de la experiencia que añade por medio de su separación, conduce hacia la manifestación, lleva al fenómeno: "sonidos, contactos, aromas, temperaturas, formas, colores—incluso los de su cuerpo—, sensaciones musculares y de cinestesia dolorosas y gratas, tal es toda la Realidad del niño y la *única posible*".

No sólo es toda la Realidad del niño, el fenómeno, sino que también es *la única posible* Realidad, es decir que va más allá de la visión del niño puesto que comprende a la experiencia del

<sup>3</sup> (Las frases, que van entre comillas, son de Macedonio. Las comillas me pertenecen).

<sup>1</sup> Nueva novela latinoamericana 2. Letras Mayúsculas. Ed. Paidós, 1974.

<sup>2</sup> La noción de "traslado de llevar aún más allá", pero sin la connotación de creencias religiosas o funerarias, se ha ejecutado a lo largo del pensamiento moderno y se lo ha denominado de modo diverso: como un pasaje de reglas, como límite y posibilidad de la acción de la razón consigo misma, como movimiento negativo que despliega, como salto al nihilismo, como suspensión del juicio con el paso de la variación hasta llegar a un invariante o el camino que pregunta por lo oculto sin conducir a ninguna parte.



hombre como perplejidad Y ¿qué es esta experiencia? Es un añadir; y ¿qué añade?, añade lo que no es.

Pero consideremos "lo que no es" la realidad: "ni exterior, ni interior, ni material, ni psíquica, ni espacial, ni temporal", estas nociones son añadidas, la navaja de Macedonio es este dictamen del ni.

Retomo el hilo de lo anterior, para contemplar la perplejidad. Esta surge porque el hombre las añade con su experiencia y, por eso, se asombra el existir de este modo y se hace preguntas improcedentes.

Corto esta palabra "la única posible", y sangra potencia. Potencia es lo que puede, o sea, el querer, basta indicarla nada más.

El conjunto mental del hombre es la experiencia con las ubicaciones, lo que se añade, y por tanto, el abandono de la visión del niño. Pero, la Metafísica, en cuanto es la busca de la causa del asombro del existir, da cuenta de este abandono como perplejidad que debe ser resuelta, o sea, es la tensión de la Apercepción que se ciñe frente a la Percepción.

Pero, conviene llevar aún más allá el otro concepto de Metafísica, el otro, que reza como "la tentativa de ineludible solucionabilidad", de ahí, proviene la pregunta que fija: ¿Cómo llegamos a esa solucionabilidad? Según Macedonio, "en ciertos momentos de plenitud mental", es decir, accedemos a ella, a su positividad, por medio de la plenitud mental, pero limitada a ciertos momentos.

"Ciertos momentos" significa que la plenitud mental se fracciona en alguno de ellos, o a la inversa, ella no se cumple en todos los momentos, o sea, no es siempre. La plenitud mental no es continua, sino que es por algunos de los momentos, es la fracción de uno de ellos que tiene la propiedad de ser cierto. La fragmentariedad sobrevuela, se filtra en su meditado voluntarismo casi como nota del fenómeno. La Metafísica llega a su destino, pero en ciertos momentos le es vedada la continuidad, puesto que ésta se funda en la Apercepción.

Detengo esta plenitud mental, puesto que ella es dinámica, y lo es porque niega la Apercepción. En su negar deja algo atrás y va más allá. Cabe la pregunta: ¿dónde se detiene, frente a qué cosa se fija?

Así, como por el imaginar se trasladó hasta la visión del niño, con la plenitud mental llega a lo otro de ésta, llega a lo que tiene frente a sí, la visión del niño.

Sentencia Macedonio: "En ciertos momentos de plenitud mental olvido mi yo, mi cuerpo, mis vinculaciones, mis recuerdos, el pasado, todas las impresiones y actos que determinaron mi aleja-

miento y todo el largo trayecto de evasión y distanciamiento."

El olvido niega despojando todas esas notas y se traslada hacia lo nudo. Pero, qué hallamos o "qué me parece". "Pareceme que siempre he estado allí o que acabo de comenzar mi existencia". El olvido lleva a la existencia que se muestra en esta doble oposición. El "siempre he estado allí" se forma "como acabo de comenzar" y el "acabo de comenzar" se contiene en el "siempre he estado". De este modo, se concibe, o sea, se comprende la expresión "en ciertos momentos" trasladándola al fragmento, que brilla como tal en la oposición donde se vincula y se liga, pero, recordándose.

Llegado ahí Macedonio indica que: "tiempo y espacio son ya nociones desvanecidas" y por tanto "todo ocurre sin ubicación alguna: ni próximo ni separado, ni durando o perdurando, ni anterior o posterior".

Conviene ahora dar respuesta a la pregunta configurada: "¿qué tiene ante sí la plenitud mental"? La firme réplica resplandece: "Tiene El Fenómeno, el Ser en su plena realidad, es decir el color, el sonido, el contacto, el pro, el fenómeno, ocurriendo en el Ser, es decir ni en mí ni exteriormente a mí" y culmina: "Fuera de esto nada existe".

Con el imaginar y la plenitud mental se traslada, lleva aún más allá el Percibir frente a la Apercepción, lo suelto ante lo atado, el viento frente a la tierra.

Pero ¿qué cosa certifica que el traslado es la medida justa? o preguntado de otro modo, ¿Cómo sabemos que no es un delirio, o sea, un salir del camino?

Sin ánimo hacia la paradoja, no vacilo si esta medida es punto de origen o de invención. Se trata, tanto de un comienzo inmediato, o sea reciente, como de un comienzo que fue siempre. En este aspecto la ambivalencia reina; en tanto comienzo, no, puesto que permite el traslado.

El comienzo es el punto de inflexión desde dónde cabe el retorno. Retorno de aquello por el cual se reflexiona. Lo cierto que hace de mí una flexión, o a la inversa, soy lo que soy al contemplarlo.

Pero lo que permite la flexión tiene que nombrarse, y el nombre lleva a la palabra. Y ¿qué son las palabras? Macedonio señala "La realidad, pues, el ser son palabras, series de sonidos de laringe o de letras escritas que aplicamos a todo lo que es."

Primero, establece la identidad entre la realidad, el ser, y las palabras. Luego, las palabras tienen un doble aspecto, por un lado son sonidos y por el otro son letras escritas. Quiere decir que escuchando o leyendo estamos frente

al Ser. Se funden las palabras con el Ser. Esto proviene de la aplicación de las palabras a todo lo que es y no es.

Aplicar: otro término que hace surgir a la voluntad como un hilo que teje la trama. Macedonio postula: "Parece que para que de alguna cosa dijéramos que es, que existe, que es un fenómeno, es preciso que haya otras que no sean, que no existan; y efectivamente tal es lo que ocurre y esta diferente noción surge de una distinción sentida".

La aplicación deviene de una distinción sentida. Sentida conviene al sentir de los sentidos. Se siente la sensación, se la percibe, también se percibe la imagen y por tanto se la siente.<sup>4</sup>

Percibir es saber algo de algo, y saber algo de algo es sentirlo, por lo tanto percibirlo.

Pero en esta distinción sentida ¿qué sentimos? Sentimos lo que es y lo que no es, entonces, sabemos el ser del no ser. Sabemos lo que no es: "el tiempo, la materia, el espacio, la relación, etcétera." Sabemos lo que es: "el color rojo, un sonido grave, un olor grato, un contacto áspero, un deseo, etcétera".

De este modo, se llega a que la distinción sentida es un comienzo, pero, sólo un comienzo, porque ella deviene base, punto que sostiene y conduce a la aplicación de las palabras a lo que existe y no existe antes que se convierta en Visión, o sea, su fin; fin que no es continuo sino fragmentado, puesto que es Percepción.

Pero, cuando se llega a la visión se suprime la diferencia entre ser y no ser, sólo tenemos al Ser pleno, puesto que no hay ni interior ni exterior según Macedonio. Por consiguiente, al inicio, el no existir, como es nombrado cae en forma de añadido, cae como modo de la Apercepción, que, luego, tanto el método de la contemplación, como el humor disolverán esos agregados, esas ubicaciones.

Retomo lo que fue dicho, resulta que el traslado, el llevar aún más allá, se efectiviza con las palabras, puesto que se aplican a lo que es y no es, fundiéndose el existir y el no existir en forma de palabras. La distinción sentida deviene en palabras cuya medida sostiene a la división, o sea, la división se objetiva en palabras.

Esta distinción sentida es el punto de inflexión y así se convierte en medida justa. Cabe preguntar sobre su posibilidad, es decir, de dónde viene esta capacidad de saber qué es la dimensión sentida. La pregunta se aclara más adelante.

Flexiono lo que fue sentenciado. Metafísica es busca y también tentativa de ineludible solu-

<sup>4</sup> La distinción entre imagen y sensación es motivo de otro comentario. Lo señalo nada más pero no abundo, otro es el camino que opté.

cionabilidad. Pero cómo surge ésta. Declara Macedonio:

"Metafísica es el temperamento que se inclina persistentemente a pesar que puede llegar a la más plena y clara explicación de la esencia y la existencia de la Realidad".

Surge del temperamento que hace de alguien un Metafísico. Y si es Metafísico. Y si es Metafísico entonces se inclina persistentemente a pensar que puede. De nuevo se tiene aquí el poder, a la potencia que persiste a pensar, se la tiene, pero del lado del temperamento; aún falta otra dimensión que sea la del Ser. El voluntarismo se despeja, se muestra llevando al pensamiento a su fin, llevando al Ser. Cabe la pregunta: ¿Se puede llegar a la plena y clara explicación? Macedonio sentencia que sí.

Se llega por el "Contemplar puro". Y con la plena y clara explicación "el Fenómeno quedará suelto del asombro Metafísico". La perplejidad se disuelve, el asombro metafísico se volatiliza. Por tanto, la Metafísica lleva aún más allá del asombro, lleva hacia la Percepción. Es una vía para disolver el asombro, una vía que persiste en pensar que puede, una vía que alcanza su fin, disolver el asombro.

Haciendo una anáfora vuelvo al Contemplar puro, y expreso: ¿qué es la Contemplación? Macedonio sentencia que es uno de los métodos de la Metafísica, el otro método es la pasión.<sup>5</sup> Los dos son mecanismos que proporcionan la Percepción pura de cualquier estado. "Ambos suprimen el asombro de existir o el asombro del Ser, dan plena Visión".

Si la Metafísica es una vía de "tentativa de ineludible solucionabilidad" y también "la busca de las causas del asombro de existir" (la única perplejidad metafísica), entonces, cuando alcanza a la plena visión, o sea su fin, es otro modo, es otra vía, la vía de la Visión, es decir, también Metafísica es Visión.

La Metafísica en cuanto Vía, en cuanto llevar aún más allá de la Apercepción, es el movimiento de estos tres sentidos que conducen a la plenitud, plenitud fragmentada, no continua. Ahora titila otra pregunta: ¿quién posibilita a la plenitud? Queda en vilo este interrogante.

Si uno se aproxima un poco más a la Contemplación, nota que Macedonio declara: "Es el esfuerzo de atención conducente a depurar la Percepción de los fenómenos o estados".

Y ¿en qué consiste este esfuerzo de atención?

<sup>5</sup> Falta un tercer método que puede inferirse. Luego se hará.

“Nos sustrae por un esfuerzo disasociativo de la eficiencia y peculiaridad de la Apercepción.”

El esfuerzo de atención es una actividad de negar lo asociado, como lo denomina Macedonio, es un esfuerzo desasociativo que nos sustrae de la Apercepción. Y ¿Cómo nos sustrae de ella? Por medio de “la inspección concreta y lógica de cada forma de ubicación”. Produciendo así: “la evanescencia de esa forma”, y de este modo se llega a que “la perplejidad Metafísica se disuelva naturalmente.” *Efectivizándose* en lo siguiente: “Entonces realizase la plenitud de intelección y el fenómeno nos aparece autoexistente, es decir inteligible”.

Detengo esta explicación; cuando el Fenómeno se muestra autoexistente, se muestra en sí mismo sin añadidos, entonces se torna inteligible.

Inteligible es lo que se comprende, lo que se piensa en sí mismo, es aquello que no se sustrae a un otro. Y el Ser consigo mismo que no es en otro se vuelve inteligible.

Pero ¿qué es la Apercepción en cuanto que añade? Macedonio enuncia: “Es el proceso constructivo, ubicativo, congénito a nuestra estructura psicológica”. No explica Macedonio en este artículo qué significa congénito y por qué produce no existencia. Pero se lo puede inferir del siguiente modo: En cuanto la visión del niño es ocultada por el proceso de madurez con la experiencia de lo vivido que deviene lo propio de la actividad de la Apercepción con su asociacionismo; y tampoco atendemos a la diferencia sentida que es la medida cierta en la aplicación de palabras al existir como al no existir (aquí se funde en palabras tanto lo que es como lo que no es), es decir, no se considera esta dimensión, no se tiene en cuenta a los sentidos, al Percibir, al saber algo por medio de la sensación y la imagen sin relaciones, a saber lo que es, de lo que no es. Caen las palabras que nombran lo que existe confundándose, tejiéndose, sin que medie la distinción sentida, con las palabras que nombran a lo que no existe, y de este modo damos prominencia a la experiencia que establece relaciones, a lo añadido por la Apercepción, que es una actividad congénita a nuestra estructura psicológica.

Siendo la Apercepción un proceso constructivo, ¿cómo opera? Actúa “en la confluencia del asociacionismo interno o espiritual con la causalidad exterior o material”. ¿Y qué produce? “Crea la inmediatez o contigüidad de todos los fenómenos que siempre entre sí se han modificado”. Es decir que “cualquiera de ello que percibamos o evocemos es seguido de la leve pero real reviviscencia de todos los otros”, o sea, que “llena todos los intervalos de la Percepción”.

¿Cómo hace la Apercepción para que surja la contigüidad? “Seleccionando todos los casos

que no han sufrido excepción en su experiencia”. Y ¿a qué llega con esto? A que: “En la Apercepción el Mundo y el Yo se nos aparece como el Ser en continuidad de existencia, o sea como una sustancia continua y permanente desenvolviéndose sin interrupción”.

Formulo con el otro término lo siguiente: ¿qué es la Percepción? “La Percepción por su naturaleza es fraccionaria y discontinua”. Tenemos la naturaleza de la Percepción y ¿cómo se sabé esto? Se la siente tanto “en la conciencia o sensibilidad del niño” como “en un estado contemplativo en el hombre” Macedonio homologa la sensibilidad del niño al estado contemplativo, pasa de una a otro por medio del imaginar, como se vio al comienzo de su artículo y así de este modo se puede comprender la conciencia o sensibilidad del niño, o sea, que la visión del niño es inteligible.

Por un lado, establece Macedonio la unidad de la Percepción en cuanto fraccionaria y discontinua. Y de este modo ocurre que “cada Percepción se produce suelta y desligada como caen las campanadas de un reloj en nuestras orejas distraídas”.

Por el otro lado, está el fenómeno que veremos luego como se manifiesta.

El método de la contemplación depura la Percepción mediante el esfuerzo disasociativo, que consiste en la inspección concreta y lógica de cada forma de ubicación. Y ¿qué tiene enfrente la Percepción, puesto que ella está suelta y desligada?

Tiene el Fenómeno, el Ser en su plena realidad, y así accede a la “Percepción perfecta, la aquiescencia intelectual plena con la existencia de la existencia, del fenómeno, del ser, de la Realidad”, llegando al conocimiento perfecto.

Ahora cabe tal pregunta: ¿es posible el conocimiento perfecto? Macedonio declara: “El conocimiento perfecto es un caso de la ilimitada posibilidad del Ser o fenómeno, cuya ilimitada posibilidad significa que el fenómeno o el Ser no está sometido a necesidad alguna, o sea a relación o forma alguna necesaria”.

El conocimiento perfecto proviene de la ilimitada posibilidad del Ser. El Ser posibilita el conocimiento perfecto que él puede dar. El conocimiento es producido por la potencia del Ser, el Ser quiere al conocimiento, por eso lo posibilita.

De este modo, por lo dicho anteriormente, tenemos de un lado al carácter que se inclina persistente a pensar que puede; o sea, se tenía al poder del lado del carácter, siendo así metafísico; del otro lado del carácter se tiene ahora el conocimiento perfecto que llega del Ser que puede. Por tanto, se condensa el poder de un lado con

el del otro, alcanzando así el conocimiento perfecto y de esta manera la Metafísica conviene con la visión. De este modo el voluntarismo deviene visión.

Para que alcance la Visión se tienen que suprimir las formas: Causación, Espacio, y Tiempo, el Número o la pluralidad y la diferenciación. ¿Y cómo se llega a la supresión de ellas? Se las suprime “mediante un estado de gran exaltación intelectual”, o también “después de una larga preparación del espíritu”. Concedido esto ¿cómo se muestra al Ser? Se manifiesta como un fenomenismo inubicado, o sea como “una discontinuidad de estados sin ubicación en lo Exterior ni en lo Interior, es decir como produciéndose ni en el Yo ni en el Mundo Exterior”.

Fenomenismo inubicado significa discontinuidad de estado sin ubicación. Y con el acontecer de estados sin ubicación niega a lo Exterior y lo Interior; al yo y al mundo exterior. Confirma Macedonio declarando: “En la contemplación más próxima, última, más perceptiva de la Realidad o del Ser, aparece como una pluralidad inubicada.”

Pero la pluralidad es problemática. Conduce a la diferencia, a lo múltiple, y de este modo se introduce de nuevo la Apercepción. Aunque si consideramos dos aspectos de la pluralidad, uno como categoría propia de la Apercepción, el otro ocurriendo en el Ser, se logra salvar dicha apreciación.

Una pluralidad que conduce a la diferencia entre espíritu y materia interior y exterior, yo y mundo tiene la trama de la Apercepción.

En cambio la otra ocurriendo en el Ser, en los acontecimientos puros de estados, sin ubicación, es de la misma naturaleza que la percepción fraccionaria y discontinua, suelta y desligada.

Me demoro en esto: el Ser se manifiesta como “una pluralidad inubicada”. Pluralidad inubicada significa “discontinuidad de estados sin ubicación”. Y la percepción en cuanto forma del conocer es “fraccionaria y discontinua”, “suelta y desligada”. Conviene tanto al Ser como a la percepción el término discontinuidad: ambos son discontinuos. Pero ¿qué conoce la percepción? Conoce al Ser. Lo conoce mediante el esfuerzo de la contemplación y de este modo se llega a la percepción del Ser. Y como Ser y percepción son discontinuos, este termino permite la identidad de ambos. Mas si son idénticos, dirá Macedonio, son intelegibles. Homologa Ser y percepción mediante la discontinuidad. Manifiesta, de este modo, una identidad fraccionada por la discontinuidad tanto en un término como en el otro, y así deviene inteligibilidad.

Sentencia Macedonio: “la Realidad, el Ser es un fenomenismo inubicado” y la percepción es

la percepción perfecta cuando capta al Ser, y lo capta cuando es “suelta y desligada”. Tenemos así la identidad de un término con el otro. Y así el Ser, la existencia se muestra idéntico y “por tanto plenamente inteligible”.

Inteligibilidad significa identidad del ser, en cuanto fenomenismo inubicado, con la percepción fraccionada y discontinua, y de este modo se alcanza la plenitud del saber.

Y si alcanzamos la plenitud del saber, entonces la metafísica llega a la visión. Visión es la identidad alcanzada por medio de la discontinuidad que hace plenamente inteligible al ser con la percepción.

Pero si la Metafísica es tentativa, ensayo, también busca y por tanto visión, ¿qué significa bases en Metafísica? “Bases” son estas vías seguidas por la metafísica cuyo punto de unidad es ir más allá como comienzo, y cuyo resultado es la plenitud de la visión por medio de la discontinuidad que se identifica en sus fragmentos.

En cuanto la plenitud mental se da en ciertos momentos, no en la continuidad de ellos sino en el fragmento, tenemos que el momento de la tentativa conduce a la busca, y el momento de la busca a la visión y todo ocurre así por que metafísica es llevar aún más allá. Y como metafísica es un saber pleno del ser. Y el saber pleno es posibilitado por el Ser. Y Ser es potencia que concede al saber, saberlo, entonces, es voluntad del Ser conducirnos de ciertos momentos a otros momentos ciertos. La metafísica es el despliegue que vincula fragmentos sin disolverlos en ciertos momentos que trascurren en otros momentos ciertos.

“Bases” son los caminos que se asienta en la identidad fragmentada. Por tanto, la metafísica no es un sistema puesto que es fragmento, tampoco una ciencia porque no clasifica ni ubica, pero, sí visión idéntica que se fragmenta. Y los fragmentos se vinculan discontinuos en la visión. En esto consiste la coherencia y la convicción de Macedonio. El argumento que no merezca replicación en cuanto consolida un sistema sin contradicción no figura como un único plan, como un único fin. El fin más fuerte es desacomodar a la Apercepción con su juego de desvío que añade ubicaciones a la percepción. Quiere disolver las ubicaciones para que, la percepción surja suelta y desligada.

Pero, si el mundo de la apercepción son las continuas ubicaciones en el tiempo y en el espacio donde se da la serie de lo múltiple, conjugadas en Causalidades, y si nombramos al mundo de la apercepción como mundo de la vida que se compone de vida histórica, vida política y social, vida natural, entonces, cabe la siguiente pregunta: ¿qué papel juega el humor en él?

o dicho de este modo, ¿qué función cumple el humor en el mundo de la apercepción? La función es desacomodar, disolver las ubicaciones. El prolijo y meditado humor con su leve sonrisa prodiga un suave escepticismo que niega lo que es habitual. Lo niega por medio de un lenguaje que construye un mundo de la nada cuya explicación nos conduce hacia su metafísica.

Pero, si el humor es un procedimiento que desubica y construye con el lenguaje un mundo de la nada frente al mundo de la apercepción (como él lo llama), y el mundo de la nada recibe su explicación en su metafísica, entonces, se puede

considerar al humor como un procedimiento metódico que nos conduce hacia ella.

De este modo hay un tercer método que conduce hacia la visión y como visión es una vía de la Metafísica y como bases son vías, por tanto, tenemos otra base en metafísica.

Sentencia Macedonio: "el Ser tiene que ser perfectamente inteligible"; para ello son estas bases, estas vías para que "cada percepción se produzca suelta y desligada" como ya caen y ya caen las campanadas de un reloj en mi oreja distraída.



# Lugones, cuerpo pulsado como lira

Jorge Monteleone

## Aparición / desaparición

Hablamos, quizá demasiado, acerca de *corpus*, de cuerpos escritos, de cuerpos textuales, de textos de goce o de textos de placer: erótica de la escritura. Pero hay una escritura del erotismo. Escrituras que reverberan sobre cuerpos imaginarios; golfos de luz que fulguran sobre sombras, oscuridades; flancos súbitamente nítidos entre voladuras de palabras. El lenguaje oculta y desoculta un cuerpo deseado y fugitivo:

"La fugitiva ninfa en tanto, donde  
hurta un laurel el tronco al sol ardiente,  
tantos jazmines cuanta yerba esconde  
la nieve de sus miembros dá a una fuente"

escribe Góngora. Si el lugar del erotismo es aquel donde la vestimenta se abre (Barthes, 1978, 17) la escritura erótica comienza en la desviación del tropo. El cuerpo de Galatea, nieve y jazmín, aparece en el mismo instante del desvío metafórico: aparece, paradójicamente, cuando se lo oculta. Cuerpo *análogo* al jazmín y a la nieve, su peso imaginario ya no puede separarse del jazmín o de la nieve. Lezama Lima anotó este fenómeno: "Yo creo que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones; y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa *poiesis*" (citado en: Sarduy, 1969, 68).

## Cuerpo imaginario

El cuerpo imaginario de la poesía erótica alcanza su materialidad poética a través de sucesivas desapariciones. Cuerpo real como cuerpo de-

seado; cuerpo deseado como cuerpo imaginado; cuerpo imaginado que, por virtud translaticia de la metáfora, alcanza una sustantividad distinta, al punto que ese cuerpo sólo puede ser deseado bajo palabra, como cristal o llama, transparencia o combustión; palabra que, además, entra en una vorágine reverberante donde el cristal es agua o la llama, crepúsculo. Vértigo connotativo: palabras que, predicando acerca del cuerpo, espejean unas a otras y predicán acerca de lo poético. En este punto comprendemos que el lugar del poema es aquél donde el erotismo se abre, es decir, el erotismo es una extensión utópica donde la poesía se realiza para hablar de sí. Extensión utópica como no-lugar del cuerpo, objeto del erotismo, y lugar de la poeticidad, como cuerpo visible. O, inversamente, el cuerpo del poema como imagen aparece a través de las sucesivas mutaciones metafóricas del cuerpo del erotismo, representando así un antiguo drama: el amoroso, tantálico afán del poema por alcanzar el cuerpo del mundo, *nombrándolo* y la consiguiente desaparición del mundo cuando aparece como *mun-do imaginario*.

## Monólogo amoroso

El poema sería un antiguo drama, pero también un pequeño drama, tal como lo definieron los *new critics*: "every poem can be —and in fact must be— regarded as a little drama" (Brooks y Penn Warren, 1960, 20). Según este aserto, el poema supone un hablante, un agonista. La ambigüedad del lenguaje y los puntos de vista complejos puestos en juego en el poema no se resuelven mediante la lógica sino según principios análogos a los de la dramaturgia. Poema: monólogo dramático, puesto en escena de una voz. Coinci-

dencia con Bajtin quien, desde una posición teórica diversa, afirmaba el carácter monológico del discurso lírico. Un discurso donde no hay voces en disputa, sino un yo organizador y autosuficiente, que no es el yo romántico, sino el eje pronominal de una enunciación unitaria (1978, 107-110).

El poema concebido como un monólogo dramático o soliloquio podría ser relacionado con el discurso amoroso. Cuando Barthes debió referirse a él en los *Fragments d'un discours amoureux*, sólo pudo dramatizarlo, poner en escena la enunciación, restituir el discurso a la primera persona del singular. Pero podría afirmarse que Barthes recreó los términos de una lírica del discurso amoroso. Esto es, el "método dramático" se hallaría más cerca del poema que del drama o, al menos, a igual distancia. Si el discurso amoroso se plantea como un soliloquio, como un aparte; si, además, no puede librarse de un yo fundamental; si, en fin, comporta un habla íntima de cara al objeto amado, que no habla (Barthes, 1977, 5-12), puede afirmarse que el discurso amoroso es afín al discurso lírico. Monólogo de un yo, de cara a un mundo mudo que, ilusoriamente, debe ser fundado en cada poema. Establecido el parentesco, sólo resta aceptar que la poesía es el lugar donde más agudamente aparece el discurso amoroso. O, dicho de otro modo, el discurso amoroso en el poema es una epifanía de la más pura poeticidad, tal que, dilucidando el eros poético, se dilucida una poética.

#### Desnudez con poeticidad

En la "Oda a la desnudez", de Leopoldo Lugones, podemos interrogar la relación entre erotismo y poesía. Para decirlo con palabras de Tinianov, sería posible observar como se matiza el indicio fundamental del vocablo *desnudez*, a partir de la orientación de las palabras vecinas, anulándose parcialmente mediante la intensificación de los indicios fluctuantes de significado y dando lugar así a un significado imaginario<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> En el artículo "El sentido de la palabra poética" pueden leerse estas precisiones teóricas: "Existen líneas generalizantes de la unidad lexical gracias a las que la palabra se comprende como única a pesar de sus cambios ocasionales. El dualismo puede considerarse como una fundamental división de los indicios de los significados en dos clases principales: indicio fundamental e indicios secundarios del significado. (...) las peculiaridades del uso verbal originan indicios secundarios, a los que podemos denominar *fluctuantes* a causa de su inestabilidad. (...) lo cierto es que pueden surgir, determinados por la compacidad de la serie (por una compacta propinuidad), *indicios fluctuantes* de significado que pueden intensificarse a costa del indicio fundamental o, en cambio de él, dar lugar a una 'aparición de significado, a un *'significado imaginario'*" (Tinianov, 1975, 55-132).

Hablamos otra vez de un deslizamiento del discurso amoroso en el discurso lírico, pero ahora en términos de procedimiento constructivo. *Desnudez* comporta la sustentación de *cuerpo desnudo de mujer* en un primer desplazamiento. Esta imagen se verá dinamizada, en un segundo y más complejo desplazamiento que involucra otros matices, hasta alcanzar un significado no objetivo, imaginario. *Desnudez* será, entonces, *poeticidad* y, asimismo, carácter femenino, erótico y sagrado de lo poético. Sin embargo, no estamos ante una alegoría, sino ante una instancia metafórica que, como la definió Lezama Lima, crea desvíos y conexiones hasta alcanzar una imagen final, entre cuyos límites se dilata el cuerpo del poema. Una mujer que es un cuerpo desnudo que es un cuerpo flagelado que es una noche sagrada que es un poema. Napas de sentido *en y a través de* una materialidad poética, conjunto de haces significativos.

Escribe Lugones en la "Oda a la desnudez" (1919, 27-29):

"la noche, — su negra desnudez de virgen café — enseña, engalanada de fulgores — de estrellas, que acribillan como heridas — su enorme cuerpo tenebroso"

En esta frase, tomada como modelo, hallamos ya una serie de desplazamientos que se reiteran en todo el poema. Si atendemos al indicio fundamental de *la noche*, sometido a una tensión semántica frente a la metáfora *su negra desnudez de virgen café*, percibimos una primera asociación con *enorme cuerpo tenebroso*, a través de los indicios secundarios "vastedad" y "oscuridad", reforzada por la disposición rítmico-sintáctica. El vocablo *noche* se matiza así como *cuerpo*. A su vez, el indicio fluctuante "cuerpo de mujer oscuro y bárbaro", a través de *negra desnudez de virgen café*, modifica el indicio fundamental de *noche*, hasta desplazar su significado constituyéndolo como "dilatado y oscuro cuerpo femenino". A partir de la comparación *estrellas, que acribillan como heridas* se produce un conflicto de indicios fundamentales que comportan una sustitución y un nuevo desplazamiento: "estrellas de la noche como heridas de un cuerpo". En la frase elegida, la naturaleza se corporiza femeninamente, o bien el cuerpo femenino se confunde con la naturaleza al punto de insinuar un híbrido: espacio animizado o grandioso cuerpo extendido hasta el límite del mundo natural. Por otra parte, aparece el erotismo como violencia, flagelación, herida. Modo de relación del yo que enuncia y el objeto poetizado. El éxtasis amoroso se une a la aniquilación y la muerte, donde las uñas son "dagas de oro" y los

besos "estallan como golpes". Esta serie de cruces entre cuerpo femenino, naturaleza y violencia erótica también puede apreciarse en la frase siguiente:

"Rompe — el seno de una nube y aparece — crisálida de plata, sobre el bosque — la media luna, como blanca uña, — apuñalando un seno"

Decadente, el poema de Lugones hace aparecer "le vice anglais" como tópico literario. La "Oda a la desnudez" comienza:

"¡Qué hermosas las mujeres de mis noches! — En sus carnes, que el látigo flagela, — pongo mi beso adolescente y torpe, — como el rocío de las noches negras — que restaña las llagas de las flores"<sup>2</sup>

Ritualístico, el imaginario modernista prodiga una decoración vinculada a la religiosidad y al misticismo, pero como adyacencia del sensualismo. Cuando Darío sacraliza el cuerpo femenino: "su espíritu es la hostia de mi amorosa misa, / y alzo al son de una dulce lira crepuscular" (Darío, 1949, 125) procura divinizar la escritura poética y conjurar un vacío, el vacío del Verbo. Oscilación entre la blasfemia y la creencia, entre la fe en la letra y la duda. Darío sacraliza el texto poético para que el lector crea en él con el goce y la unción que le depararía contemplar un ícono religioso. "El arte puro como Cristo exclama: — escribe Darío— *Ego sum luz et veritas et vita*" (1949, 158). A diferencia de la vanguardia, donde el poeta aparece como un hacedor (el "pequeño dios" de Huidobro), esto es, un constructor, el modernismo considera al poeta un médium. Ve en la letra un dios oculto, es decir, la escritura poética como latencia de lo sagrado, que el poeta develaría. Pero lo religioso es una "escenografía" y consiste en tornar verosímil el espacio donde una voz se profiere. La voz de lo sagrado requie-

<sup>2</sup> En un artículo excelente, "El signo prohibido de Leopoldo Lugones", aparecido en "Tiempo argentino" el 15 de enero de 1984, Juan José Hernández escribe: "Si la esencia del erotismo — como piensa Bataille — se da en el terreno de la violencia, el mismo designio en el poeta parecería satisfacerse en la descripción preliminar de una profanación que no se consuma. La víctima es escamoteada: el deseo sensual se rinde ante la doncella transfigurada por Lugones en 'hermana solfícita', en 'compasivo serafín'. (...) El terreno de la violencia está, pues, separado del erotismo en los versos de amor de Lugones. Calidad masculina, guerrera, la violencia forma parte de la mitología heroica del poeta y se opone a la anestesia lunar y crepuscular de su erotismo. (...) El héroe y el enamorado jamás coinciden en el universo poético de Lugones". A pesar de coincidir en muchos aspectos con el artículo de Juan José Hernández, en estas notas procuramos afirmar lo contrario de la cita transcripta.

re una puesta en escena "a lo divino". Escribe Lugones:

"dame tus pechos, — cálices del ritual de nuestra misa"

O bien:

"Que mis brazos rodeen tu cintura — como dos llamas pálidas, unidas — alrededor de un ánfora de plata — en el incendio de una iglesia antigua"

donde el indicio fundamental de "cuerpo femenino" se matiza con la idea de "templo". A su vez, la violencia erótica también se desplaza al ámbito de lo religioso, matizándose con alusiones a la culpa, a la transgresión, el pecado, la maldición que se padece o se castiga:

"los filtros del pecado, con el polen — de rosas ultrajadas"

"muere en el corazón de las prohibidas — manzanas del edén"

"dame tus uñas, dagas de oro — para sufrir tu posesión maldita"

El "cuerpo femenino", se matiza, además, con el indicio opuesto al que informaba la vinculación del cuerpo con la noche oscura: el *blanco*. Silvia Molloy observó en Darío la relación entre el blanco y el cuerpo de la mujer: "La mujer es espacio blanco colmado por una voz que la somete, al final, a un doble proceso. Por un lado, a fuerza de colmatación, la vacía definitivamente de identidad, si es que alguna vez la tuvo. (...) Por otro lado — y acaso como consecuencia de esa colmatación que lleva al anonimato — la vuelve lugar de descanso que propicia la posesión y la entrega. (...) Hay en Darío, en el texto Darío, un espacio, blanco, inerte, que pide ser llenado. A menudo ese espacio coincide, no hay duda, con el cuerpo femenino, pero es por sobre todo página blanca, hueco textual, lugar de poema" (1981, 122). Esa coincidencia también se da en el texto de Lugones:

"Surgida de los velos aparece — (ensueño astral) mi pálida consorte (...) palidece de amor como una grande — azucena desnuda ante la noche"

"y que brille tu frente de Sibila — en la gloria cerial de los altares, — como una hostia de sagrada harina: — y que triunfes, desnuda como una hostia, — en la pascua ideal de mis delicias"

Pero en Lugones, el cuerpo del poema no es un blanco para llenar, sino un blanco para nombrar y un blanco para callar. El cuerpo blanco de la mujer es un doble del negro cuerpo de la noche: ambos, extensiones de un espacio sagrado.



Tributario de las doctrinas místicas, el texto de Lugones habla para expresar mejor lo inefable. Proceso similar, pero inverso al de Darío: un espacio que se colma para develar mejor un blanco, un vacío: el silencio.

Lugones expresó esta relación en un fragmento de *Prometeo*:

“Y así, existe para nosotros una relación evidente de la blancura con la soledad, el silencio y la poesía. Probablemente es una sensación de amor y paz que debe formar el concepto de nuestra dicha. (...) La plenitud del silencio nos proporciona una felicidad correlativa de lo que podríamos llamar la poesía de la blancura. Demasiado llenos de ideas contradictorias, en ese elemento se reintegra nuestro ser consigo mismo. (...) El silencio habita en la sombra de los sepulcros y en la luz total de las estrellas. La paz suprema, es silencio. La inmensidad, silencio es. Y la población del silencio son esas ideas, calladas y sublimes a su vez como las estrellas y las tumbas” (1910a, 374-375).

Lugones adopta un procedimiento que, como señala Tinianov, era utilizado habitualmente por los simbolistas. Consiste en utilizar palabras con relativa autonomía respecto del indicio fundamental del significado (en este caso *desnudez*) incrementando los indicios fluctuantes hasta alcanzar el significado imaginario (aquí *poeticidad*). Autoriza este vínculo la última frase del poema:

“¡Entrégate! La noche bajo su amplia — cabellera flotante nos cobija — Yo pulsaré tu cuerpo y en la noche, — tu cuerpo pecador será una lira”.

Noche sagrada como un cuerpo de mujer gigantesco: ámbito donde su doble, el blanco cuerpo de la mujer, es flagelado, pulsado como una lira, es decir, mutada en poema. La concepción lugoniana de la poesía posee rasgos neoplatónicos. Para Lugones el poeta es un héroe porque persigue un ideal: exceder la fortaleza de su individualidad para ser portador de un espíritu colectivo y tornar conciente lo Absoluto en el poema. Asumir el ideal es ponerse en situación de heroísmo. Cualidad humana por excelencia, el heroísmo se certifica en el sacrificio, lindante con lo sagrado; en la muerte como sanción y trascendencia. Análogamente, el anhelo amoroso implica un excederse a sí mismo en la busca del objeto erótico, que dramatiza el enigma de amor del Comos y el poeta. El Poeta-Héroe, a costa de su dolor y de su sacrificio, se reintegra con lo Absoluto, y en el mismo acto, lo Absoluto devie-

ne conciencia en él. Así, sólo la muerte torna trascendente el anhelo erótico<sup>3</sup>.

La poesía erótica de Lugones revela un curioso sincretismo de ideas neoplatónicas, resabios del amor cortés, tópicos decadentistas, procedimientos y estética simbolista reunidos en el modernismo literario imperante a principios de siglo.

### Biografía fabulosa y anti-historia

Vinculando la serie biográfico-histórica y la serie textual, David Viñas eludirá el mito de un Lugones versátil sólo en la superficie, vislumbrando con justeza una unidad esencial. En esta idea del Poeta-Héroe, Viñas advierte el inicio de la parábola que culminará en el suicidio de 1938, como último gesto heroico del poeta autosacrificado (1974, 70-77). Desde otro punto de vista, Bernardo Canal-Feijóo relaciona el mentado arrebato de 1924 “Ha llegado para bien de todos la hora de la espada” como una concepción erótica: “La espada será el símbolo manifiesto de su erotismo, en su lírica y en su doctrina (y hasta en su conducta, probándolo en este terreno a mayor abundamiento sus aficiones de esgrimista). Símbolo palacino, al final, de su autocratismo. Puede advertirse cómo en su simbólica, la idea de la espada transcurre por su estro enredada en claros sobreentendidos fálicos” (1976, 54). Tentación ineludida de unir poesía y biografía, poesía e historia. Reconociendo el poeta-héroe del poema lugoniano en la conducta suicida de 1938 o advirtiendo en la espada fálica un sucedáneo del yo poético y del yo real, la tentación es plausible proponiendo biografía o historia como *textos*. En ese circuito, el poema lugoniano aparece como anti-historia y como biografía fabulosa. Su helenismo y su nacionalismo racista son caras de una misma moneda: el intento por “espiritualizar el país”, es decir, por mitificar la historia. Asimismo, el yo heroico imaginado por el texto poético de Lugones se revierte sobre el yo de la biografía y lo aniquila.

<sup>3</sup> Reiteramos nuestra diferencia con la lectura de Juan José Hernández. En la poesía erótica de Lugones el héroe y el enamorado pueden reunirse. Un fragmento del ensayo “El templo del himno” así parece demostrarlo: “Y, después de todo, joven de veinte años que me escuchas y que teniendo veinte años te hallarás enamorado seguramente: viendo estoy como late tu pecho en el anhelo de afrontar la estocada que te cueste la prenda de tus amores; pues no hay corona de juventud más generosa que un desafío por la dama, y aunque la dama llore con sus bellos ojos, su corazón, también heroico, estará, no lo dudes, ansioso de deshojarse en besos sobre tus labios, para compensarte con su ternura, como quien cambia flores, la vida que le jugaste en la punta de tu florete” (1910, 25).

Suicidio para sustraerse a la historia e inscribirse en un tiempo mítico, en el *tempus* del poema. Pero estos cruces, esta hibridación donde biografía e historia pasan al crédito del poema, fagocitadas, ¿no es un triunfo del texto de Lugones, que obliga a *poetizar* lo extra-literario? ¿Acaso también estamos mitificando?

### Una interpolación

Valéry proponía una historia de la literatura que fuera una “historia del espíritu”, como productor o receptor de literatura, sin pronunciar el nombre de un sólo escritor. Si esto ocurriera, no sería difícil apreciar en la poesía erótica de Lugones un registro temático coincidente con aspectos de la sensibilidad erótica del romanticismo, tal como los señaló y estudio Mario Praz en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Según el artificio de Valéry, tampoco sería imposible seguir una serie de flujos y reflujos similares entre el romanticismo, el decadentismo, el simbolismo, el modernismo hispanoamericano y el surrealismo. Wölfflin simplificaría el problema sindicando estas manifestaciones como movimientos del *pathos*; D’Ors vería sucesivas manifestaciones del “eterno barroco”. Lo cierto es que, no arbitrariamente, Mario Praz vio en el decadentismo de fines del siglo pasado una consecuencia de la literatura romántica (1969, 7) y Octavio Paz, por su parte, señala: “Una y otra vez se han destacado las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia. Ambos son movimientos juveniles; ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones —erotismo, sueño, inspiración— ocupan un lugar cardinal; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra —mágica, sobrenatural, superreal” (1981, 147). Pero existe otra vinculación. Paz declara que el modernismo fue el verdadero romanticismo americano y cumplió una función histórica semejante a la de la reacción romántica en el comienzo del siglo XIX: “como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición; sino una metáfora: otro romanticismo” (1981, 128). Siguiendo este juicio, cabría afirmar que el proyecto de los románticos americanos se ve consolidado en el movimiento estético modernista. El afrancesamiento preconizado por los hombres de la generación de 1837 que, paradójicamente, implicaba en su concepción el afianzamiento de una cultura nacional y americana, inicia una parábola que culminará en la efectiva renovación modernista. Y aún puede percibirse en el seno del modernismo un primer momento “cosmopo-

lita” y en un segundo período donde se privilegia el nacionalismo cultural y se remoja la tradición literaria hispánica.

Romanticismo y vanguardia, romanticismo y modernismo: modernismo y vanguardia. Transiti-vidad de una tradición edificada con el código de lectura que Borges promueve en “Kafka y sus precursores” y según el cual sería posible este aserto, en primera instancia ilícito: nuestra lectura de la poesía surrealista “afina y desvía sensiblemente” nuestra lectura de la poesía erótica de Lugones. Lo cual lleva a la irrisión de todo sistema literario construido en base a oposiciones y divergencias. Y, sin embargo, sería posible leer un poema erótico de Lugones a partir de algunos presupuestos que se hallan en *El erotismo*, de Georges Bataille, adláter y opositor del surrealismo. Es decir, leer el poema a partir de una interpolación.

### “Venus victa”

Según Bataille, en la base de la vida hay dos posibilidades de reproducción: la asexuada y la sexuada. En la primera, un ser unitario muere como tal para producir dos seres distintos; en la segunda, dos seres unitarios se funden en uno que es distinto de ellos. Cada individuo es discontinuo en su individualidad. La muerte implica un abismo entre los seres discontinuos, pero una continuidad en el Ser. El hombre es discontinuo, pero tiene la nostalgia primordial de su continuidad. Si la muerte es la mayor violencia a nuestra individualidad, el erotismo (que propicia la disolución del amante en el amado) implica también una violación del ser discontinuo. El erotismo alcanza al ser en su punto más íntimo, allí donde desfallece. En su pasión erótica, el amado sólo ve la posibilidad de fusión en la continuidad fusionándose con la persona amada. Busca esa violencia amorosa en su individualidad. ¿Quiere disolver su conciencia individual o, en otras palabras, su discontinuidad? El vértigo amoroso en el cuerpo de la persona amada conlleva a una fusión con el todo, pues para el amante el ser amado es la transparencia del mundo. Si el hombre, ser discontinuo, anhela la continuidad primigenia, sólo la disolución de su individualidad revelará lo continuo. Bataille razona que esta revelación constituye lo sagrado en el sacrificio religioso: en el rito, la víctima es entregada a la continuidad del Ser, mediante la violencia a su discontinuidad, es decir, mediante la muerte. Por estos sutiles vínculos, Bataille relaciona el erotismo, la muerte y lo sagrado. Y vindica el erotismo como afirmación de la vida a pesar de la muerte. El

sacrificio y la conjunción erótica están así unidos: El cuerpo sobre el que gira el deseo se transforma, por contigüidad, en espacio sagrado. Todo objeto que el cuerpo toca lo simboliza; todo objeto es sacralizado por el cuerpo. Bataille finaliza incluyendo la poesía en este razonamiento: "La poesía lleva al mismo punto que cada forma del erotismo: a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos lleva a la eternidad, nos lleva a la muerte, y por la muerte de la continuidad: la poesía es la eternidad" (1964, 24).

Transcribimos, para interrogarlo según este código, el poema "Venus victa" de Leopoldo Lugones, perteneciente a la serie de sonetos "Los doce gozos":

"Pidiéndome la muerte, tus collares  
desprendiste con trágica alegría  
y en su pompa fluvial la pedrería  
se ensangrentó de púrpuras solares.

Sobre tus bizantinos alamares  
gusté infinitamente tu agonía,  
a la hora en que el crepúsculo surgía  
como un vago jardín tras de los mares.

Cinzelada por mi estro, fuiste bloque  
sepulcral, en tu lecho de difunta;  
y cuando por tu seno entró el estoque

con argucia feroz su hilo de hielo  
brotó un clavel bajo su fina punta  
en tu negro jubón de terciopelo"

El título "Venus victa" precipita los versos en un obvio simbolismo erótico. En este poema, como en el conjunto de "Los doce gozos" (1905, 27-52), si por un lado se magnifica el cuerpo virgen, la traición a esa virginidad permite la unión con lo sagrado. El acto erótico en este poema denota el sacrificio religioso y connota la operación poética. La violencia ejercida sobre el objeto amado es una instancia iniciática "trágica" y "alegre": el cuerpo entrega su materia a la continuidad en el Ser. Pero tal como el cuerpo disuelve su individualidad en la sagrada indistinción del Ser, el poema disuelve la identidad de las cosas mediante sucesivas analogías. Así el cuerpo sacrificado de la mujer se diluye, repite y recupera en el crepúsculo, como tránsito hacia la noche; así el rojo de la sangre se confunde con el rojo del clavel o con las piedras púrpuras que, a su vez, remedan el crepúsculo en lo diminuto; así tras la pompa fluvial de los collares surge un rojo solar, como tras de los mares el crepúsculo.

En el poema de Lugones, la discontinuidad es imposible y toda posible distinción es sumida en la contigüidad. El estro del poeta —cincel fálico o estoque— hace del sacrificio un monumento: el poema.

En "Venus victa", además, la vestimenta es metonimia del cuerpo amado y el yo del poema, por consiguiente, nombra ese cuerpo a través de fetiches. Escribe Sarduy: "Apoderamiento del objeto amado en la reproducción del espacio que lo rodea, en la destrucción de su doble, en una relación fetichista" (1969, 40). Pedrería, bizantinos alamares en un negro jubón de terciopelo, como extensiones del cuerpo. Paisaje o vestimenta, el cuerpo sacraliza todo espacio ocupado o recorrido. En el poema, el cuerpo hace desaparecer el mundo y es, en cierto sentido, todo el mundo. Si el paisaje es ámbito sacralizado donde el cuerpo se continúa, esta contigüidad también obra sobre términos comparativos que se desplazan del objeto amado al paisaje. De ese modo, las vestiduras de un cuerpo sagrado pueden también metaforizar el paisaje que ese cuerpo habita. Esto ocurre en dos versos del poema "Tentación", que Borges deplora: "Se extenuaba de amor la tarde quieta / con la ducal decrepitud del raso" (Borges, 1955, 30). Esa relación metafórica sólo comporta un error desde otra estética. En el verso cuestionado, "con la ducal decrepitud del raso", el signo poético anhela lo suntuario. Relación fetichista doble: con el cuerpo amado y con el cuerpo del poema. La vocación modernista por las gemas, las vestiduras lujosas y la suntuosidad —que Lugones no olvida— supone una aspiración estética y una creencia. La palabra sería un vehículo mágico de la gema o de la vestidura cuando, en verdad, los valores fónicos, expresivos, de las palabras que las designan no implican este intercambio de valores. Diríamos, gracias a esta traslación, que para el poeta modernista las palabras son como gemas o suntuosas vestiduras. Si todo objeto que el cuerpo toca lo simboliza, las gemas y vestiduras del poema erótico modernista dramatizan la aspiración simbolista del poema: contener la escritura del Cosmos. Fetichismo del cuerpo en el poema, que mimetiza el fetichismo de la palabra.

Las relaciones establecidas en "Venus victa" completan su circuito significativo con las señaladas en la "Oda a la desnudez". Estos vínculos, si bien con notables variantes estilísticas, pueden rastrearse en toda la obra poética de Lugones. Allí el discurso amoroso hace aparecer el cuerpo textual del poema, es decir, un cuerpo es pulsado como lira.

#### Bibliografía

- Bajtin, Mijail: *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.  
 Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.  
 Id.: *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1978.  
 Bataille, Georges: *El erotismo*, Buenos Aires, Sur, 1964.  
 Borges, Jorge Luis y Edelberg, Bettina: *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Troquel, 1955.  
 Borges, Jorge Luis: *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1976.  
 Brooks, Cleanth y Penn Warren, Robert: *Understanding poetry*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1960.  
 Canal Feijóo, Bernardo: *Lugones, y el destino trágico*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976.  
 Darío, Rubén: *Obras poéticas completas*, Buenos Aires, Anaconda, 1949.  
 Hernández, Juan José: "El signo prohibido de Leopoldo Lugones", en *Tiempo Argentino*, 15/1/1984.  
 Lugones, Leopoldo: *Las montañas del oro*, Montevideo, Editorial Rioplatense, 1919 (Primera edición: Buenos Aires, Imprenta Jorge A. Kern, 1897).

- Id.: *Los crepúsculos del jardín*, Buenos Aires, Arnaldo Moen y hermano, 1905.  
 Id.: *Las limaduras de Hephaestos. I. Piedras liminares*, Buenos Aires, Arnaldo Moen y hermano, 1910.  
 Id.: *Las limaduras de Hephaestos. II. Prometeo (Un proscrito del sol)*, Buenos Aires, Arnaldo Moen y hermano, 1910a.  
 Id.: *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1974.  
 Molloy, Silvia: "Voracidad y solipsismo en la poesía de Rubén Darío", en *Sifio*, N° 1, noviembre de 1981.  
 Paz, Octavio: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981.  
 Praz, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Avila, 1969.  
 Sarduy, Severo: *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.  
 Tinianov, Iuri: *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.  
 Viñas, David: *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.



# Puig, las relaciones peligrosas

Jorge Panesi

Una realidad eje y dos mitologías conexas (forjadas en los códigos sociales y en sus espejismos ideológicos) sostienen siempre la narrativa de Manuel Puig: la realidad que subyace en la fabulación es la diferencia de los sexos; las mitologías irrisorias, imposibles, que tejen los personajes son lo masculino en sí —el hombre ideal— y el “eterno” femenino —la esencia de la femineidad.

Un hombre, Molina, es el prototipo de lo mujeril; la belleza masculina relumbra en el donjuanismo pueblerino de Juan Carlos (y se repite en el proletario Josemar); un vacío primitivo, producido por la figura del padre, se colma mediante una conversación paterno-filial en la que se tratan de aclarar los misterios del poder masculino y de la ley<sup>1</sup>. El pensamiento acerca de estas diferencias se revela esencial para los presupuestos que rigen la génesis de su universo narrativo.

## 1. De la voz a la escritura

La traición de Rita Hayworth en su disposición misma indica el proceso que ha de narrar: voces indiferenciadas en los capítulos iniciales, escritura en los finales. *Bildungsroman*, muestra

<sup>1</sup> En *El beso de la mujer araña* (Barcelona: Seix Barral, 1976), *Boquitas pintadas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), *Sangre de amor correspondido* (Barcelona: Seix Barral, 1982), *La traición de Rita Hayworth* (Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968) y *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (Barcelona: Seix Barral, 1980), respectivamente. Citamos *La traición de Rita Hayworth* por la 7ª edición (Buenos Aires: Sudamericana, 1974), abreviando *LTRH*; *Boquitas pintadas* por la 16ª edición (Buenos Aires: Sudamericana, 1974) y *Pubis angelical* por la 1ª edición (Barcelona: Seix Barral, 1979). Los subrayados de las citas, en todos los casos, nos pertenecen.

a través de qué peripecias, malentendidos y circunstancias previas alguien se hace escritor; *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (novela de reiniciación) vuelve sobre el mismo tema, contando cómo un hombre, pasada su treintena, y a punto de perderse,<sup>2</sup> inicia una actividad que ha de autoafirmarlo: aquí la novela, semejante a la anterior, parte del diálogo entre dos voces y concluye con un epílogo escrito en forma epistolar.

La lectura de los dos primeros capítulos de *LTRH* sumerge al lector en la imprecisión —en la confusión— acerca de los locutores predominantemente femeninos. Hay allí una ausencia que ocupa ya su lugar en ese universo simbólico determinante —el “nenito” innominado, Toto— y dos voces masculinas ahogadas, tapadas, cubiertas, escondidas por ese diálogo: el abuelo materno (cap. I) y Berto, el padre (cap. II), en trance de escribir la carta que, a modo de revelación, encontraremos al final.

Tejido (texto) urdido por mujeres, la novela se autorrepresenta en sus primeras frases: “Me dio más trabajo este mantel que el juego de carpetas que son ocho pares...” (p. 7); *LTRH* tiene dos pares (partes) de ocho capítulos cada una y lo que teje —para destejerlo— es un ocultamiento, una ilusión apresada en reverberos incantatorios.<sup>3</sup> Lo femenino, la voz femenina, es lo

<sup>2</sup> Dos caras de la misma iniciación: [...] *LTRH*, que es un poco mi infancia y la explicación de por qué yo estaba en Roma, a los treinta años, sin carrera, sin dinero [...] Escribir esta novela fue tratar de comprender mejor este fracaso” (reportaje a Manuel Puig por Saúl Sosnowski, *Hispanamérica*, núm. 3, 1973, p. 71). Larry, de *Maldición*, a punto de “encaminarse”, tiene treinta y seis años, la misma edad de Puig al publicar su primera novela.

<sup>3</sup> La apertura y cierre de cada parte coincide con el

que fascina, y, por tanto, promueve la imitación; pero también, según la ley de autoengendramiento del *corpus*, la reproducción es un posible ocultamiento, una trampa, una traición, una mentira.

## 2. La copia y la oralidad: principios femeninos

Lo femenino rige el principio de copia y reproducción en una escritura consagrada como hábil para registrar los más finos matices del habla. Puig mismo concibe los orígenes de su actividad novelística en términos de reproducción; lo que el escritor naciente reproduce en el instante primero es una voz femenina: “[...] recordé la voz de una tía. La voz de ella me vino muy clara [...]. Empecé a registrar esa voz [...]. A lo único que me animaba era a registrar voces”.<sup>4</sup> La oralidad una característica insistente en Puig (*Maldición*, *El beso y Sangre de amor correspondido* son fundamentalmente diálogos); *LTRH* confirma esta prominencia de lo oral ligándola con lo femenino en un episodio que podríamos llamar “la representación de una escena de lectura”, por dos veces se nos cuenta (p. 53, p. 85) que Mita lee el diario “en voz alta” a Berto: una voz (femenina) que (se) lee.

Toto reflexiona sobre este principio de la copia durante lo que en el texto es la escena originaria de la escritura, la siesta parental: “Sin modelo no sé dibujar, con modelo dibujo mejor yo” (p. 73). La madre es el modelo primero, pero ella misma se rige por la copia:<sup>5</sup> ha elegido a Berto porque se parece, en su belleza, a un artista de cine; Berto es la copia de su primer modelo/novio cinematográfico, el actor Carlos Palau (pp. 19-29). Así como su madre ha dibujado para él los “cartoncitos” —copia gráfica de los films—, Toto “copiará” una película en su primer intento literario. Mita tiene dos

eje masculino-femenino: la primera se abre con las voces femeninas en casa de Mita y concluye (capítulo VIII) con el monólogo de ésta; la segunda comienza con Héctor (familia paterna) y concluye con la carta del padre.

<sup>4</sup> Sosnowski, *op. cit.*, p. 71. El sistema Puig introduce una mutación importante a partir de *Pubis angelical*: la reproducción del habla se trueca en traducción. Una argentina dialoga y “traduce” modismos porteños a una mejicana, ésta hace lo mismo con los mejicanismos. *Maldición* y *sangre* lo incorporan como proceso genético: estas novelas, en su totalidad, se declaran traducción del inglés y del portugués (idiomas en los que —hay que suponer— los personajes dialogan).

<sup>5</sup> Parecido principio en *Maldición*, donde Larry dice: “Mi madre no tenía palabras propias” (p. 102).

deseos que Toto colmará uniéndolos en su composición: el cine y las letras (quiso inscribirse en la Facultad de Letras y tiene “la locura del cine”, pp. 18-19).

En un principio Toto, capturado en esta ley repetitiva, sólo puede ejercitar una mimesis sin entenderla del todo: dibujará el aparato digestivo-reproductor “como habla un loro” (p. 76). Loro que él mismo convierte —feminiza— en “loritas”, animalejos fascinados por la luz, pero que “no ven, son como ciegas” (p. 115). Estas “loritas” se *estrellan* contra un cuaderno (la escritura) y muestran el otro principio antagónico del hablar-repetir: ver es saber;<sup>6</sup> escribir (leer) es revelar lo oculto. El gran peligro que *LTRH* esquivaba es ese “no saber”: “por la luz que me alumbra, que me quede ciega” (p. 27), jura Amparo, la sirvienta. Las voces femeninas del comienzo mencionan un personaje, una actividad y un lugar que funcionan como antítesis del mundo que ellas representan; se trata de *Sofía* (sabiduría) Cabalús (luz), la amiga de Mita que, loca por la lectura y encerrada en la biblioteca, ya no aparece más por la casa. Por otra parte, la menos sabia, la anti-Sofía, la que menos ve (tiene miopía), la más “ciega” es, precisamente, Adela, agente introductor de confusión porque hace tambalear la ley paterna (cf. la carta de Berto). Sabiduría y traición son las dos caras “éticas” del principio femenino.

La verdad, tanto en *LTRH* como en *Maldición*, se busca y se halla en lo escrito, en la ley paterna que quedó cifrada en los libros (*Les liaisons dangereuses*) o en una carta. Si el padre escribe en *LTRH*, despeja un enigma de la trama y levanta los velos de una “traición”; por el contrario, el ámbito de Mita coincide con la fabulación: su padre pide que en una carta se la engañe (“Decile que estuviste con Sofía Cabalús, dilece una mentira”, p. 18). Si Mita escribe, lo hace para fraguar la voz de Delia, miente por escrito en una carta (a los padres de Yamil, p. 128).

En el capítulo IV de *LTRH* estas coordenadas (copia-oralidad-ocultamiento) coinciden con un personaje paródicamente femenino: Choli, la amiga no letrada de Mita (pero sí espectadora de cine). Es un diálogo-monólogo-espejo donde la falta de réplicas de Mita indica que ella misma es la réplica de su amiga, su copia especular. Choli,

<sup>6</sup> Como señalara para las “ciegas” de *Boquitas pintadas* (Nené y Celina) Josefina Ludmer en su lectura “*Boquitas pintadas*, siete recorridos”, *Actual* (Revista de la Universidad de los Andes), Mérida, enero-diciembre 1971, año II, 8-9, p. 21. En el primer capítulo se encuentran significantes que se refieren a la visión en los nombres de los personajes: Berto, Violeta y la citada Cabalús, unidos al tema de los anteojos y la vista deficiente de Adela.



que habla sola en los hoteles y se mira extasiada en pisos brillantes y en espejos, está construida por entero sobre la temática del reflejo: miente, y para disimular una aventura que ha tenido con un hombre, inventa un doble, otra viuda ("viajaba como yo", p. 69) que "al tercer día que lo conoció... le aflojó" (p. 68). Choli vende cosméticos, se pinta, oculta: "con un vestido bien cortado que *tape* los defectos una mujer queda regia"; "[...] atrae más, parece que *oculta* un pasado" (p. 72). "Hollywood cosméticos": el cine en *LTRH* es un reflejo, un brillo que oculta.

Brillo, espejo u ocultamiento cifrados en dos objetos que circulan por todo el relato; o, por mejor decir, un objeto (el cubrecama)<sup>7</sup> y una cualidad ilusoria (el brillo). El cubrecama que tejen voces maternas (capítulo I) cuando irrumpen el "nenito" reaparece en la composición transformado en tul de mosquitero, objeto materno que, escribe Toto, "me cuida bien [...] y me observa [la madre] mejor de lo que soy, *esfumado* por la trama de un tul..." (p. 270). Objeto dual: mejora, pero a la vez ahoga, esfuma. En cuanto al brillo, *LTRH* exhibe una obsesionante apoteosis de lo que brilla y refleja: "brillan como espejos" se dice a cada momento de las superficies que reflejan lo imaginario mismo sujeto a la especularidad, el sueño sin forma de lo cotidiano, lo doméstico, la minucia pequeñoburguesa reflejándose a sí misma, pero brillando ampliada en su propia superficie fascinadora.<sup>8</sup>

En *LTRH* lo que se escamotea es el cuerpo, el sexo y la identidad (Ricardo Piglia);<sup>9</sup> por ello,

<sup>7</sup> El cubrecama, en efecto, aparece en el monólogo de Paquita (p. 193), en los dos monólogos de Toto (pp. 78-94), en el de Teté (p. 106) y en la composición (p. 281).

<sup>8</sup> Jean Baudrillard trató de establecer una retórica objetiva de la clase media; entre sus características destaca: la proliferación de elementos que cubren o tapan (indicadores o signos que subrayan la posesión) y el gusto por lo barnizado, brillante o esmaltado, que reduplica los objetos. Redundancia especular en la que puede leerse "la ecuación fundamental de la propiedad: A es A". "La simetría, junto con la higiene y la moralidad, constituyen la representación 'espontánea' que las clases medias tienen de la cultura" (cf. "La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase", en *Los objetos* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971, pp. 37-75). El obsesivo brillo en los pisos y el interés por la comida son en *LTRH* índices de diferenciación social: las sirvientas tienen piso de tierra (no puede brillar), pero reproducen los puritos de limpieza pequeñoburgueses: "mi casa será un rancho pero barremos el piso" (p. 22); Delia, perteneciente a un estrato más bajo de la clase media, observa: "gente que coma caro como en lo de Mita..." (p. 126); Amparo se muestra arrobada por las milanesas (p. 28).

<sup>9</sup> Cf. Ricardo Piglia, "Clase media: cuerpo y destino (Una lectura de *LTRH* de Manuel Puig)" en *Nueva novela latinoamericana 2* (Buenos Aires: Paidós, 1972).

"cubrir", "tapar", "vestir", "velar" y "ahogar" son acciones homologables a "no ver", "no saber". En este mundo novelístico en el que hasta el mismísimo Dios se disfraza (p. 116), rige la ley moral del disimulo. Apresado en esta ley ("el sexo desnudo sin el maravilloso ropaje del amor es acto puramente animal", p. 222), Toto hace su entrada en la novela interesado por los vestidos de unos muñecos, por un acto donde los niños se disfrazan y por una careta "rosa" (color de "nenas").

### 3. Toto/Teté: La careta rosa

Pintura en cartoncitos, cosméticos, máscara "rosa" o promotor del anhelo mimético (tal la cadena asociativa), en *LTRH* lo femenino oculta mejor: Toto, que tiene seis años, para esconderse prefiere a los pantalones paternos las polleras de la madre (p. 34).

El disimulo femenino o la propiedad del "espejo que oculta" no es solamene anecdótico o explicación de "psicologías", tiene una manifestación estructural en el nivel de los personajes: Teté es el espejo femenino (la máscara) textual de Toto (nótese la similitud fonética de los sobrenombres). En primer lugar, las dos figuras son inversas y simétricas respecto del eje Mita-Berto: en el discurso de Teté, Mita sustituye a la madre ausente y enferma de la niña (es benéfica: le proporciona un "buen" alimento, la naranja colorada que el monólogo opone a los colores de la fantasía mortuoria—azul, blanco, gris—); del mismo modo, ausente Berto a la hora de la siesta, el padre de Teté lo reemplaza y juega con Toto, cumpliendo así su deseo de intimidad con la figura paterna. En segundo lugar, igualdades: el padre de Teté y Berto no tienen "ni papá ni mamá" (p. 117); a Toto se le prohíben juegos de "nenas" (vestidos de muñecas, cartoncitos), a Teté le indican que no debe montar a caballo como los varones (p. 104). Teté se identifica con su mamá por medio de la enfermedad, la muerte y la obsesión de rituales, promesas, rezos: Toto se identifica con la suya por medio de otra religión, el cine (y sus rituales: cortar, dibujar, colorear, archivar cartoncitos). La madre de Teté es religiosa; Mita, atea (perfecta simetría). La especularidad de las dos figuras queda dicha en el texto: "se le pegó todo de la Teté" (p. 185).

Lo que fundamentalmente se "esconde" en esta especularidad textual (Toto/Teté) es una relación tanática.<sup>10</sup> Toto, celoso de su hermanito,

"[...] Toto ha elegido enmascararse..."; "[...] lo que hace es negarse a usar, a *vivir* su cuerpo" (p. 353).

<sup>10</sup> Desde luego, también se "esconde" o se escamotea el

ha deseado "con el pensamiento" la muerte de su madre; la relación dual, destructiva y mortífera<sup>11</sup> se desarrolla —o se piensa— en dos monólogos estrechamente ligados entre sí: el de Mita (que narra la muerte de su niño) y el de Teté. En ellos dos se concentra la mayor cantidad de referencias al movimiento de *ahogo*, de *asfixia*, que obsesiona a los personajes en Coronel Vallejos.<sup>12</sup> Teté en su discurso imagina cómo Mita ahoga a Toto (p. 119); el bebido ha nacido con un "defecto de respiración" y muere por asfixia; como compensación a esta muerte, Mita empujeña imaginariamente a Toto casi hasta restituirlo a su cuerpo: "Me ha quedado nada más que un brote, un botón" (p. 163), dice haciendo una asociación botánica (Mita ama las plantas). Asociación botánica que no carece de importancia, pues el pequeño Toto, ante las revelaciones sexuales de cierta vecinita, recuerda una devoradora planta carnívora que crece en el fondo del mar. La planta carnívora es una oscura mezcla de terrores fantásticos primitivos, en la que se conjugan lo materno devorador y dos significantes textuales adheridos a lo masculino: el mar y los pelos.<sup>13</sup>

narrador: una característica constante en la literatura de Puig.

<sup>11</sup> *Destructiva y mortífera*: un mismo significante *cuchillo/bisturí* permite unir "madre-hijo" en dos escenas agresivas y tanáticas: a) Toto (p. 142) clava un cuchillo a una sirvienta, acto comentado por Delia: "¿Si está siempre pegado a Mita, dónde se volvió asesino este chico?" He ahí la causa, sería la respuesta. b) Mita, al enterarse de la muerte de su hijo, insistentemente metaforiza su dolor por medio de un bisturí que revuelven en su cuerpo (pp. 155-156).

<sup>12</sup> Ahogo que tiene un agente productor: el polvo, la tierra, característicos de Coronel Vallejos. Por eso Mita, encerrada en su mundo de sueños, ha hecho sellar las puertas para que no penetre el invasor (p. 144). El pueblo (la realidad) y su atmósfera son lo asfixiante. El cuerpo escamoteado (cf. R. Piglia, *op. cit.*) vuelve —como lo reprimido— en forma de enfermedades. Predominan las pulmonares, que suponen la asfixia: el nuevo bebé de Mita sufre un ahogo (p. 204); Herminia padece asma y cree estar tuberculosa (p. 29); Celia, tía paterna de Paquita, muere por igual causa (p. 190); se citan novelas cuyos protagonistas padecen de tuberculosis: *María, El loco, La montaña mágica*.

<sup>13</sup> a) *Mar*. Los dos prototipos del machismo (Héctor-Cobito) están asociados con el agua: Cobito tiene pasión por pescar en el río Paraná (p. 233); Héctor se prepara para ingresar en el Colegio Naval. El modelo de belleza masculina se llama *Adhe-mar*. Asociación que Herminia, la virgen solterona, confirma: "nunca vi el mar" (p. 313). Nótese que el protagonista de *Sangre de amor correspondido* es Josemar. b) *Pelos*: "pelos en el pito" (p. 43); "que se dice cabello, pelo es para los hombres o los animales" (p. 77). En Héctor, con su pasión por los animales, estas cadenas se asocian: una forma de desvalorizar el machismo (p. 170).

### 4. Del ver al contar: los hombres no cuentan.<sup>14</sup>

Terror. Y justificado, pues la novela indica que las posiciones masculinas son, para su héroe, imposibles. Para urdir este destino, dos "traiciones" se alían: la del padre y la de Mita. Esta última acapara la mayor cantidad de dobleces: frente a la ley paterna (de lo cual la carta final es una queja); en sus objetos (tiene dos amigas antagónicas que representan principios opuestos: Sofía vive encerrada, es la intelectual; Choli, la frívola, viaja y, casi ignorante, no sabe dónde queda Londres); en sus objetos-hijos que divide tajantemente: "[su] nene-hombre" (Héctor) y su nene... (Toto);<sup>15</sup> en el lenguaje: ella, que se muestra "tan fina" —observa Delia—, tiene "una lengua de carrero", etc. Taimadas, escondedoras, de las mujeres que recorren *LTRH* no se puede estar seguro. Es lo que Toto descubre en una temprana figura femenina, Alicita; quiere ser su novio, pero una imperceptible nadería le infunde desconfianza: "no me contesta si le hablo y me dice mentiras guiñando los ojos" (p. 87).

Moldeada en esta dualidad imaginaria, la ley paterna bascula entre las posiciones irreconciliables del todo-nada. En *LTRH* como en *Maldición* su estructura hay que referirla a lo que se conoce como padre ideal o padre idealizado.<sup>16</sup> Contradictorio rostro de Jano, se presenta como una blanda bondad, o bien como sentencia de aniquilación total. "Tu papá es el más bueno de todos", le dicen a Toto; lo que no invalida la amenaza implícita en el otro polo de su ley dual: "el día que te ponga la mano encima te deshago". O todo bondad o aterrorizador poder de destrucción, su inmediatez deshace.

La ley paterna es débil e ineficaz porque vacila: prohíbe que juegue con vestiditos y luego perdona el castigo; dice que "los hombres no llo-

<sup>14</sup> Dos procesos de transformación subyacen en *LTRH* y se narran: 1º cómo se convierte la voz en escritura; 2º cómo un espectáculo predominantemente visual se transforma en un relato oral o escrito.

<sup>15</sup> Los puntos suspensivos pertenecen al texto (monólogo de Mita): "con él [el bebé muerto] sí que iba a estar contento Berto, no con este flojo, con este... gallina de Toto" (p. 159).

<sup>16</sup> Cf. Moustapha Safouan, "La figura del padre ideal y sus incidencias sobre la relación del sujeto con la verdad", en *Estudios sobre el Edipo* (México: Siglo XXI, 1977), y Guy Rosolato, "Del padre", en *Ensayos sobre lo simbólico* (Madrid: Anagrama, 1974). La dualidad de la ley paterna, las dualidades oralidad-escritura y masculino-femenino se reúnen en los dos legados contradictorios del Sr. Ramírez: un testamento escrito en el que deja su verdad a un hombre (Larry) y su donación hecha verbalmente, que tiene a una mujer como testigo (la enfermera). Una imagen capital de la vacilación la encontramos en *LTRH* cuando Toto solicita a Berto que lo lleve al baño de varones (p. 33).



ran", y el hijo descubre el llanto del hombre cuando talan los árboles (que, como veremos, se relacionan, en Puig, con el poder genésico masculino). La "doble faz" (pp. 306-307) se revela en una película que Toto cuenta a Herminia: un señor feudal educa a sus hijos según dos códigos contradictorios y los conduce a un desastre que luego castiga implacable. Al subsumirse en la instancia materna, la posición del padre es la del "bobo", según descubre Toto en la única identificación cinematográfica de Berto: "A papá le gusta cuando [Rita Hayworth] le hacía 'Toro, toro' a Tyrone Power, él *arrodillado* como un bobo [...] y ella se reía de él que al final lo deja".

*LTRH*, que transforma frases del lenguaje popular en secuencias narrativas,<sup>17</sup> muestra esta debilidad desde el inicio: mientras que el abuelo *materno* puede matar una gallina, Berto no se anima a matar una araña. "Incapaz de matar una mosca" ("araña", en este caso) es la frase que genera la escena y define la ley.

*Maldición*, con no menos claridad, pero con mayor esquematismo psicoanalítico, reitera esta imagen y la bifurca en las dos voces que hablan. Larry (catálogo de *ideas reçues*) dice de su padre: "Tenía una parte buena mansa y otra violenta, ciega. Tal vez porque ante mi madre agachaba la cabeza a cada rato" (p. 44); Ramírez, por su parte, reproduce con su familia las mismas características amenazantes de Berto: "No se animaban siquiera a respirar [...] si yo dormía [...] tenían que permanecer callados [...] yo explotaba en cóleras atemorizantes" (p. 257).

Sin embargo, la ley paterna no es "boba" en lo que se refiere a sus determinaciones simbólicas. Obsérvese que en las siestas (lugar que *LTHR* piensa como origen) Berto ejerce con sus amenazas apocalípticas una interdicción capital en la génesis de la escritura: su ley es efectiva cuando impide el ruido y la palabra. Hace desconectar el timbre, impone el silencio y obliga a Toto a esfumar su voz o a escribirla (éste, respetando el sueño paterno, dibuja, pinta letras chinas y árabes, p. 74). Silencio que se impone desde el comienzo, cuando Toto aún no habla; las primeras palabras del padre que la novela registra

se refieren a la interdicción de la voz: "Hacé callar a ese chico..." (p. 23).

El silencio está en el engendramiento de la escritura, pero también en el molde con que *LTRH* forja sus personajes masculinos, abrevando coincidentemente en ciertos estereotipos sociales. Un primer corolario de semejante ley textual sería: *los hombres no hablan*. Un dependiente "bochinchero" inspira tal desconfianza a Berto que "está seguro que no va a durar un mes y lo va a echar" (p. 75). Choli traza el estereotipo cuando describe a su marido: "de pocas palabras, [...] que le gusta estar en silencio al lado tuyo" (p. 67); Herminia sigue el modelo, el marido ideal que no tuvo debería haber sido "callado" (p. 311); y Esther, en su diario, describe a Héctor, prototipo machista, "silencioso como la primera letra de tu nombre" (p. 243). Teté permite corroborar que la ley paterna se conecta con el silencio y la escritura: su abuelo no puede hablar porque tiene parálisis (o bien habla "despacio"); su padre ha sido periodista, tuvo una imprenta y le escribe versos (p. 141).

Segundo corolario: *los hombres no cuentan*. Berto, en su primera aparición, prohíbe a Amparo revelar que él ha espiado la conversación entre su mujer y Adela. Esta prohibición, tan contundente como la anterior, deja sus huellas en el cuerpo de la sirvienta, reclama juramentos. El mismo se somete a la ley: no enviará la carta, no contará lo que ha visto, lo que ha sabido. Pero, por ello mismo, su silencio es sujeción al orden femenino, exhibe con claridad que los hombres "no cuentan" (no importan) porque se rinden ante un poder al que se hallan sometidos. La prohibición paterna de contar recae sobre Toto en forma desplazada, es Raúl García quien lo amenaza con "romper[le] la cabeza" (p. 101) si revela la escena erótica que protagonizó con Paqui. Contar lo visto (lo sabido) equivale a ponerse en una posición transgresiva, y Toto ("cuentero", "charlatán", "alcahuete") es quien va más lejos en esta transgresión, ocupando el mismo lugar que la novela asigna a Ramos, un amigo perverso de Choli. Ramos ("tan educado [...] que ni una niña", p. 61) no sólo exige que Choli revele intimidades de su marido, sino que convierte —como Toto con el cine— un espectáculo teatral en relato (p. 61).

La potencia de verdad que encierran las narraciones de Puig se halla en este núcleo productivo: un transgresor, ubicado en el intersticio de la ley, fabula sobre una fábula y con ello desnuda a la vez la modificación y el poder opresivo del orden: es lo que cuenta *El beso de la mujer araña* al unir dos excluidos, dos exclusiones, dos transgresiones.

<sup>17</sup> Esther es el desarrollo de un estereotipo femenino que proviene del tango *Milonguita*. Cf. I. Vilariño, *Tangos*, vol. I (Buenos Aires: Cedral, 1981), p. 22. Esther tiene su cuaderno manchado de *grasa*: esto ilustra el calificativo que en Argentina se daba a los obreros peronistas. Otra equivalencia que la novela desarrolla abundantemente (proviene también del lenguaje familiar) es la de comer-copular-violar (cf. el monólogo de Cobito). Quien más come es Toto ("come todo", "como morfa", "tragalibros"); es un *comilón*, un *morfón*, apelativo con que el *argot* masculino designa a los homosexuales pasivos. La novela calla este apelativo, pero por otro lado trabaja la equivalencia, la exhibe.

5. *El circuito voraz del contar*...

Escapado de la ley masculina, el contar un espectáculo supone, en este universo, participar de lo que podría llamarse "un circuito narrativo voraz". Unido, por el contrario, al mundo materno, es imaginario, oral y revestido con atributos nutricios. *LTRH* tematiza la voracidad con las abundantes referencias a la comida que diseminan los personajes (Toto, el "cuentero", es precisamente el más voraz); pero también presenta una escena donde es posible probar que la apetencia es narrativa, deseo de ficción. Mita, enferma, no ha podido ir al cine (p. 149) y describe así ese circuito ansioso en el que se intercambian narraciones: "La puerta de oro me contó el Toto a la ida y a la vuelta me iba a contar otra que yo no vi [...] y a la vuelta [...] le conté yo. Con los ojos abiertos, abiertos, más y más que le contara."

*El beso* y *Maldición* contienen abundantes referencias a la comida; en la primera se trata de un factor ligado con la trama (la comida que Molina, el homosexual, finge traída por su madre es un señuelo concedido por la policía para ganar la confianza de Valentín). *El beso*, en la voz femenina y "materna" de Molina, hace circular dos elementos que sostienen la estructura narrativa: la comida y el alimento imaginario de las películas que relata ("me acostumbró —dice Valentín— a contarme películas como un arorro", p. 285). En *LTRH* como en *Maldición* —fuertemente ligadas entre sí— se establece la misma homología entre comer y copular,<sup>18</sup> pero en la última, además, se trabaja con una voz "ingenúa" (Ramírez) que "vampiriza" a la obra solicitando relatos, detalles, verosimilitudes realistas: "Usted es como un vampiro; se alimenta de la vida de los demás" (p. 89), dice Larry: "[...] Es como si quisiera que lo llenase de pensamientos, ideas, sensaciones. A veces me da la impresión de que me quiere sorber la vida, como una coca-cola" (p. 55).

Esta voracidad, este vampirismo, pueden leerse en Puig como la representación de su propia "máquina" narrativa (insaciable "compendio de minucias"<sup>19</sup> en cuanto reproducción realista, y especie de fabulosa cascada diegética cuando usa géneros menores u otros códigos narrativos).

Narrar implica en Puig ejercer la seducción, una vez le pregunté al médico sobre esas sensaciones [sexuales]. Me pidió que pensara en una comida muy apetente... (*Maldición*, p. 75).

<sup>19</sup> Alicia Borinsky, *Ver/Ser visto (Notas para la poética)* (Barcelona: Bosch, 1978), p. 58. Se refiere a *El beso de la mujer araña*.

contar es ejercitar un poder que el erotismo confiere; por eso Toto, en su composición, imagina la felicidad amorosa como un intercambio de relatos: "finalmente podrán contarse tantas cosas" (p. 269), dice de Carla y Johann, la pareja protagonista de "la película que más [le] gustó". En *El beso* está claro que la donación de alimentos y relatos es el mecanismo seductor que Molina despliega para atraer a Valentín, pero en esencia se trata del mismo artilugio con que el homosexual Ramos —otro relator de espectáculos— ha fascinado a Choli. Sin duda, en la narrativa de Puig el lector, ante todo, debe ser seducido, atrapado en los efectos de un contar que se define como posición "femenina". El poder de la fabulación se muestra en su origen ligado a una frase del lenguaje infantil: a los niños que dicen mentiras les salen jorobas o les crecen colitas. Toto evoca con complacencia esta amenaza, que en vez de horrorizarlo lo fascina: luego de recordar con odio a su maestra, que blande un puntero, en sucesión metonímica aparece la mentira y su consecuencia, la colita. El capítulo concluye con una imagen de poder: Toto, entre las nubes, ve pequeño a Vallejos y, como revancha, "la maestra con el puntero está chiquita abajo en la escuela" (p. 47). Toto siente crecer su propio poderío: la fabulación, la ficción.

Hay una *escena matriz* en *LTRH* donde se concentra una enorme cuota de deseo (deseo de comunicación, deseo narrativo y erótico); es una fantasía de intimidad con Raúl García, forjada por Toto como una película de aventuras:

[...] y me salva y en la cabaña tiene preparado un cívicco con sándwiches de miga [la comida], y yo le cuento todo como es Buenos Aires y después todas las noches le cuento una obra distinta y después empiezo a contarle cintas... (p. 91).

Si el mundo de Raúl García se presenta previamente como el reinado de lo puro y exclusivamente masculino ("no tiene madre", "viven los dos hermanos con el padre [...] y no se hablan nunca", pp. 91-92), si los hombres no hablan ni cuentan, el deseo de hablar y narrar se teje sobre la necesidad de intimar con la figura paterna (los "sándwiches de miga" son los que Toto no comió cuando luego de ver "Sangre y arena" no fueron con su padre a la confitería, p. 88). Escena matriz porque permite desarrollar situaciones que llamaríamos "de intimidad coloquial entre hombres solos"; esa es la estructura que sostiene *El beso de la mujer araña* y *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, donde justamente dos hombres hablan y cuentan, revirtiendo así lo

que en *LTRH* se daba como situación escamoteada.

## 6. Las relaciones peligrosas

*Maldición* es en su anécdota un diálogo entre dos hombres que intercambian alternativamente los papeles de padre e hijo en una estructura circular e imaginaria: el pasado de Ramírez sirve como referencia paterna a Larry, pero la indefinición casi infantil del argentino lo constituye en hijo. Re-escribe *LTRH*, y no es una figura retórica: el eje de la relación son unos libros sobre los que Ramírez ha escrito en clave; allí en particular reproduce una carta del hijo, lamento de decepción y reproche. Esta *Carta al padre* de la literatura hispanoamericana actual (Ángel Rama),<sup>20</sup> en verdad continúa la carta de decepción y reproche que escribiera Berto, carta que no es *del* padre, sino *al* padre, pues está dirigida a su hermano mayor, que ha oficiado como tal. Con *Maldición* se escribe en clave sobre *Les liaisons dangereuses* (novela epistolar), se vuelve sobre el tema de la carta y las relaciones peligrosas, que no son sólo las familiares. En efecto, la pérdida de la memoria del argentino convierte su pasado en referente vacío o vaciado, signo de una zona de la que no se quiere hablar. Otra relación peligrosa.

Puig, que en sus narraciones siempre se ha preocupado por insertar la historia política argentina (el centro es el peronismo), a partir de *Pubis angelical* la hace girar en torno a personajes enfermos que determinan la trama; significativa inmovilidad de Ana, amnesia en Ramírez: congelamiento y olvido.

En *LTRH* se liga la escritura con la memoria: Toto posee una memoria excelente (p. 112) y Herminia parece desarrollar —negándola— una teoría de la escritura como huella material en los cuerpos: escribir es recuperar el cuerpo que el enunciado representa como oculto, “transparente”, o tapado. *LTRH*, al volverse cronológicamente sobre el pasado (1933-1948-1933), intenta en su estructura temporal ese gesto de rememoración, de recuperación, que ha emprendido el sujeto de la escritura. Se rememoran las relaciones familiares y sociales. En cambio, Ramírez, narrador minucioso, voraz y realista, pretende saber qué hay dentro de una canasta de picnic y luego qué dentro de los emparedados; “no hay nada adentro, cubren un hueco” (p. 185) es la respuesta de Larry, que inscribe un vacío referencial (el reciente pasado argenti-

no es un débil marco sin desarrollo narrativo), pero también un “hueco” lingüístico: los personajes hablan una jerga neutra, sin localismos ni sabor. Si “la vida social entra en correlación con la literatura, ante todo, por su aspecto verbal”,<sup>21</sup> *Maldición* deja sólo en pie las relaciones familiares centradas en la filiación masculina.

En *Boquitas pintadas*, cerca de la tumba de Pancho, que ha muerto dejando descendencia, florece y da frutos una higuera;<sup>22</sup> en su primer paseo Ramírez se interesa por un árbol y luego lo sueña cargado de fruta (pp. 10-11); en la carta final Larry menciona “la buena semilla de su consejo que germinó por fin” (p. 278). Se trata, obviamente, del árbol genealógico, que se ubica en *Maldición* fuera de la familia y de la sangre.

La metáfora paterna determina toda la estructura de *Maldición*, cuyo mecanismo básico es la *sustitución*: un padre que se vuelve hijo y viceversa, el destinatario de la carta final reemplaza a Ramírez, éste intenta suplantar a Larry por una enfermera, los diálogos alucinatorios del viejo tienen como tema la rivalidad y la sustitución final, uno intercambia su vacío de pasado con el vacío de futuro del otro, etcétera.

## 7. La verdad y la ficción

Son los excluidos o los transgresores quienes en *LTRH* escriben y trazan una concepción de la escritura.<sup>23</sup> A la etérea y ascensional fantasía cinematográfica se opone la memoria y el cuerpo (Cuaderno de Herminia), el trabajo y la conciencia política (Diario de Esther). Esta última reproduce los delirios de ascensión que proliferan en la novela, pero al enmarcarlos en su condición proletaria, revela que, en el fondo, lo que mueve a todos los personajes es un anhelo de ascenso social. La política es el deslinde que permite separar los ilusorios devaneos de las condiciones concretas que los generan. A través del Diario de Esther, la política penetra en la novela desenmascarando las ilusiones; fantasía y realidad tie-

<sup>21</sup> J. Rynianov, “De l'évolution littéraire”, en *Théorie de la littérature* (Paris: Seuil, 1965), p. 131.

<sup>22</sup> *Édic. cit.*, p. 285; J. Ludmer, *op. cit.*, p. 13.

<sup>23</sup> Esther no irá con los demás a la Confeitería Adlon. Cobito escribe un anónimo: ha sido expulsado por transgredir el orden (se burló de un celador, p. 256). Berto ha sido excluido de los estudios por su hermano y queda al margen cuando las dos mujeres “confabulan”. Herminia está excluida del sexo y hasta de la vida: aparentemente “espiritual”, es el exacto negativo de la materialista Delia: la presencia o ausencia del sexo, el sueño y la comida es lo que permite oponerlas. Novela primera, *LTRH* parece conjurar mediante esta artista fracasada el peligro de un fracaso artístico.

nen por primera vez una barrera que franquea o impide el pasaje entre una y otra, es el dinero: “Las vi [unas telas importadas] realidad y sueño netamente separadas por un cristal de escaparate” (p. 260).

En el Diario de Esther se menciona una escritura de la mentira y del ocultamiento, una escritura que “tapa”, que se ubica del lado de la ley y de la ñoñez pequeñoburguesa, la asume una profesora de castellano:

no me venga usted —dice Esther— con que hay que ocultar el trabajo y su sudor, y alabando a ese rascacielo porque oculta de la vista de los ricachones [...] el espectáculo feroz [...] del trabajo (pp. 261-262).

Es el discurso político el que devuelve la conciencia del cuerpo, uniendo materialidad, escritura y lucha de clases. Así lo indica la transcripción hecha por Esther de un discurso peronista:<sup>24</sup>

...la oligarquía verá las necesidades del obrero aunque éste tenga que abrirle de un machetazo el cráneo y escribirse en el seno con los dedos; y la tinta será su misma sangre oligarca (p. 262).

La moral del disimulo que asfixia a los personajes con sus consignas queda develada por otro registro del discurso, cuyo efecto es situar concreta y socialmente cualquier fantasía.

La escritura se piensa en Puig como un producto material que muestra su íntima ligazón con el cuerpo, la memoria, el trabajo y la verdad. Cumple siempre una función develadora, aclaratoria, desalienante, echa luz sobre la confusión o la ceguera en la que se mueven los personajes de clase media. “Pero poniendo todo por escrito me ayudo a ver más claro”, afirma la atribulada Ana de *Pubis angelical*, luego que el politizado Pozzi le revela “brutalmente” lo incurable de su enfermedad.

<sup>24</sup> En Esther hay parodia, pero no es el peronismo en sí lo parodiado, sino la sublimación populista que espiritualiza la noción de pueblo, otorgándole un alma, un corazón, un soplo. Una ideología sentimental, paternalista y, finalmente, reaccionaria.

Perseguido, Toto no sabe si es culpable o no, no entiende la película que cuenta por escrito a su madre —“Cuéntame tu vida”—, cuyo protagonista con “una nube en la memoria” huye por crímenes que no cometió. *LTRH* por entero se muestra como un “contar la vida” por escrito de quien enhebra todos sus episodios, para no olvidar y para entender los equívocos de una ley que persigue —como el contradictorio señor feudal— a aquellos mismos que ella ha engendrado. Lo importante es que la ficción contiene la verdad y que ésta refulge en la escritura.

¿Y la escritura de Toto no es acaso la ilusión y la ceguera? Ficción en segundo grado, espejo textual, la composición se construye con los residuos que la novela desplegó, códigos de clase, ideologías, lenguajes, prejuicios, ficciones. Narrar una película es adherir al relato las proyecciones imaginarias que desnudan al narrador. Están ahí reconocibles en forma de lenguaje sin dueño, dialogando entre sí, porque en realidad, *LTRH* no tiene monólogos, toda su estructura —incluyendo los monólogos— consiste en desplegar voces y lenguas que hablan por sí mismas para exhibir las ideologías en las que están encarnadas. La verdad se habla y se escribe y “tiene estructura de ficción”.<sup>25</sup>

Si, como vio Bajtin, la novela es el género dialógico por excelencia,<sup>26</sup> si la novela se constituye a partir de un diálogo que es el entrecruzamiento, las alianzas, mezclas y pugnas de la ideología, nadie, entonces, en la literatura argentina actual, ejecutó mejor este despliegue de voces encontradas y desencontradas que Manuel Puig.

<sup>25</sup> Frase de Jacques Lacan, quien retoma las teorías de Jeremy Bentham: “el hecho de la operación poética debe hacernos detener en el rasgo que ciertamente se olvida, es que la verdad se confirma en una estructura de ficción”, en “Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir”, *Écrits* (Paris: Seuil, 1966), p. 742. “De otro lugar y no de la realidad es de donde la verdad extrae su garantía: de la Palabra. De ella recibe la marca que la instituye en una estructura de ficción”, *op. cit.*, p. 803 (“Subversión du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien”). Traducción mía.

<sup>26</sup> Cf. Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoievski* (Paris: Seuil, 1970) y *Esthétique et théorie du roman* (Paris: Gallimard, 1978).

<sup>20</sup> Ángel Rama, “El diálogo imposible”, en *Sábado* (suplemento de *Unomásuno*), México, 21 noviembre 1981.

# librería PREMIER

Psicoanálisis Sociología  
Literatura Crítica Literaria  
Lingüística  
Antropología Filosofía  
Historia Política  
Cine y además los mejores Comics

Av. Corrientes 1583

Tel 46-6116

(1042) Buenos Aires

# librería DEL DRAGÓN

Una librería con  
historia pero que no  
se quedó en ella.  
Además de muchos  
títulos inhallables en  
otros lugares tenemos  
todas las novedades.

Suipacha 1051

Tel 311-8035

(1008) Buenos Aires



## EDICIONES DE LA FLOR

### FICCION

- Historia transversal de Floreal Menéndez  
Leo Masliah
- El nombre de la rosa  
Umberto Eco
- Variaciones en rojo  
Rodolfo Walsh

### TEATRO

- El teatro de la muerte  
Tadeus Kantor
- Teatro (Tomo I)  
Griselda Gambaro

### ENSAYO

- El orden y los juegos  
Dominique Lecourt
- El ABC de la lectura  
Ezra Pound

EDICIONES DE LA FLOR S.R.L.  
Anchoris 27 - Tel 23-5529 / 1280 Buenos Aires  
República Argentina

# LEA

**PASOS HACIA UNA ECOLOGIA DE LA MENTE**  
Una aproximación revolucionaria a la  
autocomprensión del hombre  
por Gregorio Bateson

Bateson (1904-1980) es un fenómeno intelectual poco frecuente en una época como la nuestra en la cual la "explosión del conocimiento" y la ultraespecialización han llevado a una fragmentación extrema del saber. En el Renacimiento, se podría comparar a Bateson con humanistas a lo Leonardo da Vinci, que supieron integrar la ciencia con la filosofía; hoy no existe un rótulo que pueda designar sin exclusiones ni simplificaciones el sentido y el alcance de su actividad intelectual.

**ESPAÑA, DOS ROSTROS**  
por Niko Kazantzakis

El autor de *Zorba* nos da a ver la España eterna: por un lado la forma ardiente y alargada del Caballero de la Triste Figura, y por el otro la cabeza práctica y sólida de Sancho, coexistiendo en los sangrientos años de la Guerra Civil.

**JUAN L. ORTIZ, LA EXPERIENCIA POETICA**  
por Alfredo Veiravé

Abordaje a la experiencia de uno de los más importantes poetas argentinos, experiencia cuya riqueza trasciende el hecho literario y hace de la vida una suerte de poesía no escrita. Este libro significa un "agradecido homenaje a la Poesía, encarnada en un hombre que estuvo entre nosotros".

**OCTAVA POESIA VERTICAL**  
por Roberto Juarroz

Esta nueva entrega de la obra de Roberto Juarroz, condensada en los extremos de la realidad y el hombre, abre caminos a la contemplación del mundo en una visión unitiva donde el ser implica el no-ser, lo positivo se potencia con lo negativo, donde la presencia se funda en la ausencia.

EDICIONES  
**CARLOS LOHLÉ**

Tacuari 1516 - Tel. 27-9969

BUENOS AIRES



# s i t i o

---

Los más fuertes han perecido en la demanda; se hace primero una pequeña concesión, luego dos, luego veinte. Durante largo tiempo uno se hace ilusiones con respecto a su moralidad; luego ya no le importa, y luego se vuelve un imbécil.

Flaubert

# 4/5