

LA GALLINA DEGOLLADA

REVISTA LITERARIA

Nº1

AÑO 1 / Nº 1
JULIO / AGOSTO / 2007
PRECIO DE TAPA \$5.-

Entrevista
ABELARDO CASTILLO

Dossier
ENSAYOS SOBRE ANTONIN ARTAUD

La Baulera
JULIO CORTAZAR

Cuentos
PABLO RAMOS · RICARDO POLTI

Rescate
HARRY KEMELMAN

Contexto
HOWARD ZINN

"EL ARTE TIENE QUE VOLVER A SER UN ACTO DE SINCERIDAD" - JACOBO FIJMAN



PABLO RAMOS

- 1 EDITORIAL: "SOBRE LA INCOMODIDAD DEL SILENCIO"
- 2 CUENTO: "CUANDO LO PEOR HAYA PASADO" - PABLO RAMOS
- 5 TERRITORIOS: "¿POR QUÉ FALLA LA GUERRA?" - HOWARD ZINN
- 7 DOSSIER: ANTONÍN ARTAUD
- 10 "TEATRO ALQUIMICO DE ANTONIN ARTAUD" - ESTEBAN IERARDO
- 12 "MERDE, EL TEATRO PERDIDO DE ANTONIN ARTAUD" - FEDERICO ARZENO
- 16 GCG Y MACOG
- 18 ENTREVISTA: ABELARDO CASTILLO
- 23 LA BAULERA: "BAJO NIVEL" - JULIO CORTAZAR
- 26 RESCATE: "NUEVE MILLAS BAJO LA LLUVIA" - HARRY KEMELMAN
- 30 CUENTO CONTEMPORÁNEO: "PARA QUE PUEDAS DECIRME ADIÓS" - RICARDO POLTI
- 32 RESEÑAS
- 33 ENSIMISMADA
- 34 POESÍA: "UN TERRORISTA: EL OBSERVA" - WISLAWA SZYMBORSKA

PUNTOS DE VENTA

Librerías: Biblos, Puan 378/ Gambito
afili. José Bonifacio 1402/ Librería de
Las Madres- Hipólito Yrigoyen 1440/
Librería Ghandi- Av. Corrientes 1743
/ Librería Prometeo- Av. Corrientes
1916, Honduras y Gurruchaga,
Palermo Viejo, Librería Prometeo
U.B.A. Facultad de Ciencias Sociales,
Sede Ramos Mejía, Ramos Mejía y
Franklin, U.B.A. Facultad de Ciencias
Sociales, Sede Marcelo T. De Alvear
Marcelo T. De Alvear y Uruburu / Librería
De la Mancha- Buenos Aires
Librería Guadalupe, Calle 1012/
Librería Crack Up, Costa Rica 4767/
Palermo / Librería Liberante, Corrientes
1555 / Librería Losada, Corrientes
1551 / Librería Norte- Av. Las Heras
2225 / Librería La Internacional
Honduras 5278 Palermo / Librería
Santa Fe, Alto Palermo Shopping Local
78, Av. Santa Fe 3253, Av. Santa Fe
2376 Av. Santa Fe 2582, Av. Calles
935 / Librería Marmol, Lavalle 2015/
Librería Acme Arenales 885 / Librería
La boutique del libro - Thames 1762
Palermo / Librería Zivati- Av. Calles
395 / Librería Edipo, Av. Corrientes
1674 / Librería Hernández, Av.
Corrientes 1436, Av. Corrientes
1311, Librería Antigua Biotética,
Las Heras 2597 / Librería Antígona
Calles 737 / Librería Capitulo 2 -
Alto Palermo, Av. Santa Fe 3253 -
Alto Palermo Shopping, local 7
Librería Capitulo 2 - Galerías Pacifico
Galerías Pacifico Shopping, local 128/
Librería Clásica y Moderna, Av. Calles
892 / Librería Crime Libros, Lavalle
955 / Distal Libros, Boyaca 41, Santa
Fe 3142, Florida 914, Guido 1580,
Florida 436, Florida 738, Florida 528,
Cabildo 2431, Florida 249, Rivadavia
4648 / Pedro San Telmo, Carlos Calvo
578 / Galería - Capitulo Shopping,
Av. Rivadavia 5108 local 207, Galería
- Cabildo, Av. Cabildo 1652 / La Barca,
Scalabrini Ortiz 3048 / Las mil y una
hojas, Luis María Campos 1384 / Las
mil y una hojas, Federico Lacroze
2219 / Librería de las Luces, Av. de
Mayo 979 / Luth Libros, Av. Santa Fe
3753 / Mascaro Libros, Av. Santa Fe
2928 / Monod Libros, Montevideo
864 / Julio Cortázar, Corrientes 1543/
Páidos - Del Fondo, Av. Santa Fe 1685
/ Kioscos de Línea de Subte A, B, C,
D, E / Kioscos de Corrientes, Santa Fe
y Cabildo, / Parque Rivadavia, Puente
Lalo / Parque Centenario: Puente
Hugo, Fernando, Gabry / Facultad de
Psicología, sede Ingoyen, H. Yrigoyen
3242, sede Independencia 5125,
centro de apuntes y bares aledaños.

STAFF

- EDITOR: HERMAN BAYÓN
- SUB-DIRECTORA: LUCIA TURCO
- CONSEJO DE REDACCIÓN: HERMAN BAYÓN, LUCIA TURCO, CAMILA COLMAN, ANDRÉS MARQUE, MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ
- DIRECCIÓN DE ARTE: FERNANDO ESCOBERO
- ILUSTRACIÓN: DAMIAN FORESTI
- FOTOGRAFÍA: LUCIA RIERA
- DISEÑO GRÁFICO: FERNANDO ESCOBERO
- CONSEJERO IDEOLÓGICO: PABLO RAMOS

CONTACTO:
lagallinadegollada@gmail.com
contacto@lagallinadegollada.com.ar
www.lagallinadegollada.com.ar

AGRADECIMIENTOS

A nuestros familiares (por soportarnos), a María Laura Valentini (por sus valiosos consejos y críticas de diseño), a la gente de Juguetes Rabiosos (por apostar al diálogo), a Vicente Battista (por su generosidad), a Pablo Ramos (por su amistad y su ayuda), a las mamás de Lucia Turco y Majo (por prestarnos un espacio), y a toda esa gente que nos acompaña, gracias por brindarnos su apoyo. *(Guerras, apuntes, sus cambios, por 300 años?)*

BABILONIA
LIBROS
Teléfono 970 - Local 284
Tel. en 468-6488
babilonialibros@gmail.com
www.babilonialibros.com.ar

NARRACIÓN
Cuenta
novela
PABLO RAMOS

VISITE:
WWW.TEMAKEL.COM
MITO ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS DEL EDITOR - Página 7 - En *El ombligo de los limbos* - Editorial Los libros de Orfeo - Traductor: Prieto Cané, Juan Carlos - 1996 - Página 23 - En el sitio web: <http://www.jornada.unam.mx/1996/03/10/sem-julio.html> - Página 26 - En *Los mejores cuentos policiales*, selección de Adolfo Bioy Casares - Jorge Luis Borges - Editorial Emecé - 1962 - Página 34 - En *El gran número. Fin y principio y otros poemas* - Editorial Hiperion - 1997

SOBRE LA INCOMODIDAD DEL SILENCIO

"VIVIR NO ES OTRA COSA QUE ARDER EN PREGUNTAS" · ANTONIN ARTAUD

Vivir, arder, preguntar, preguntarse. Como un golpe seco, preciso, no solo por su belleza y su implacable fuerza aforística la frase de Artaud se vuelve contundente, sino más bien por el valor que adquiere su sentido más profundo y revelador, aquel que en su espíritu trasluce su voluntad de trascendencia: vivir ardiendo en el asombro de la eterna duda filosófica. En esto creemos. Y en el compromiso que día a día renovamos con la palabra y la realidad social con la que convivimos. Puede parecer jactancioso, pero lejos de cualquier pose vanguardista o énfasis tremendista creemos que convivimos con un silencio engañoso y que es hora de restituir la memoria y la denuncia y hablar claro cuando la marea parece demasiado alta y se hace difícil divisar un lugar para plantar la voz de la discordia. Quizás pueda parecer extraño que se alguien se refiera al silencio con cualidades negativas, pero no hay otra forma de decirlo, actualmente hay demasiado confort en el silencio, demasiado silencio, demasiado silencio por mucho tiempo cuando no es una novedad que atravesamos una época de cambios violentos, un nuevo milenio que se nutre de la conflictividad de las guerras de intereses y que esta bastante lejos de acercarse al mejor de los mundos posibles. Esto sin contar que en nuestro país las cosas no andan mejor y que el facilismo, la falta de ideales, y hasta el embotamiento de las pasiones y el pensamiento reflexivo son el reservorio donde crece la mediocridad bajo la oscura máscara de la ambigüedad y el relativismo. Esta claro, lo sabemos: no creemos que esto vaya a cambiar, o al menos en el corto plazo. Ni tampoco somos tan ingenuos de creer que vamos desde aquí a cambiar una realidad solo con palabras. Pero del mismo modo estamos convencidos de que no nos interesa ser cómplices del seductor canto de las sirenas, como si la sociedad nos pasara por al lado, como si la marginación, el hambre y la miseria fueran útiles estadísticas para leer en el desayuno, y así estar informados del otro país que también existe aunque a muchos no les guste reconocerlo. Ya demasiadas buenas conciencias y voluntades se han comprado. Y para decirlo de una buena vez: no nos sentimos cómodos. Hay un sospechoso mutismo, un exagerado sigilo en torno a las ruinas. Un autismo que se expande dado que no es sólo la sociedad, o mejor dicho lo social, lo que se cae a pedazos. Lo mismo sucede con lo cultural. Con la literatura, y tantas otras artes. En ciertos aspectos, la situación cultural que nos toca como intelectuales de una nueva generación, se desangra desde una herida heredada de años, de pérdidas de un tiempo de locura y muerte que hoy espantosamente sigue dando sus últimos coletazos resistiéndose a ser enjuiciado. Sólo basta ver el estado de las bibliotecas (entre otras instituciones), la calidad de los suplementos culturales de los diarios, la falta de ideas de la crítica y la ínfima cantidad de intelectuales de peso con los que contamos para comenzar a entender con que panorama nos encontramos. Porque se lee cada vez menos y sobre todo porque escasean las

obras de calidad entre nuestros escritores. Bien mirado, es factible que no hayamos elegido mal el nombre de la revista. No solo es un hermoso y terrible cuento el de Quiroga. También se puede encontrar de trasfondo en Un Sol rojo y en el terror de una chiquita, una metáfora de un degüello que buscamos revertir desde este proyecto. Como más de uno se habrá dado cuenta, no se trata sólo de literatura, ni tampoco sólo de política. Se trata de buscar y darle un sentido a las palabras; y junto con ellas descubrirse uno mismo ligado a ese sentido y a su existencia. Necesitamos un mundo justo, y asimismo bello. Y sabido es que en más de un caso la belleza ha demostrado su cualidad revolucionaria, su vital poder en las crisis de cambio. Quizás se trate de eso. De revolucionar un orden derruido, de desarmar el lugar común y su hegemonía tranquilizadora, de volverse radical ante un sistema que homogeniza la identidad de los individuos, de volverse como dice Fijman un poco más sinceros, más lúcidos y críticos a la hora de elegir y ganar la libertad que necesita nuestra dignidad humana. Lo sabemos. No decimos nada nuevo. Pero por temor a que se olvide vamos a decirlo una y otra vez las veces que sea necesario. No, nos sentimos cómodos. Y no nos engaña este silencio. Nos incomoda y nos hace dudar de que todo este en calma y ahogándose en el olvido. Necesitamos una voz y no que nos digan. Representarnos y no ser representados. Utopía o no esa es nuestra meta, nuestro objetivo. En parte por eso sacamos esta revista. Y desde este espacio buscamos publicar a escritores jóvenes y no tan jóvenes, consagrados o inéditos mas allá de su ideología (¿como creer que Borges, Mishima, o Celine, que era colaboracionista de los Nazis, no nos ayudaron a repensarnos desde la belleza de sus libros mas allá de sus ideologías, que de hecho como es el caso de Celine y su Viaje al fin de la noche en si mismo lo contradecía?) teniendo en cuenta su valía literaria. Rescatando autores olvidados, y promoviendo el debate crítico en relecturas y debates de diversos corpus de pensamiento. Como revista literaria nuestro único requisito para la publicación es y será la calidad del texto, su valor intrínseco como obra de arte más allá del reconocimiento del autor y el canon literario y las modas nihilistas del todo vale, lo importante es la expresión en si misma. Creemos en la búsqueda de la grandeza literaria y en el valor de la palabra. Y aunque nos cueste la enemistad de más de un círculo literario nuestra responsabilidad es defender nuestra visión estética y política del mundo, decir, como bien escribió Nietzsche, nuestra palabra aun a riesgo de rompernos. Si toda revista literaria mantiene un dialogo con su tiempo, La gallina comienza aquí, en este primer número, su dialogo, su señal de contacto con el presente como un acto de afirmación de la identidad insustituible. Esta es nuestra voz. Nuestra voluntad definitiva de adueñarnos de un destino que buscamos concebirlo y juzgarlo como propio.

La Dirección

POR PABLO RAMOS

De Pablo Ramos se podrían contar tantas anécdotas como para llenar un Maria Moliner, pero por falta de espacio decidimos que lo mas apropiado era enfocarse en su escritura. Hace ya tiempo conocíamos sus cuentos. Y como creemos que su literatura se acerca mucho al acto de sinceridad que propone Fijman, publicamos este cuento desgarrador, de esa potencia que va directo a destrozarnos algo más que una mandíbula.

CUANDO LO PEOR HAY PASADO

*"Pez, te amo y te respeto demasiado,
pero antes de que termine el día
voy a matarte"*

Hemingway, El viejo y el mar

Todo comienza bien.

Ella lo deja dormir un poco más y cambia al chico en la otra habitación. Ella le trae al chico vestido con el delantal de la guardería, lo inclina sobre la cabecera de la cama y le dice a él que le dé un beso.

-Papá -dice el chico señalándolo.

-Papá -confirma ella.

Ver al chico con el delantal de la guardería lo hace sonreír. Hoy no irá a trabajar, desconectará el teléfono y se hará un té: se sentará a escribir un cuento.

Salte de la cama, se mete en el baño y abre la ducha. Mientras se afeita el vapor llena el lugar con una nube cálida. Las voces de ella y del chico le llegan desde la cocina: tardías, apenas perceptibles. El agua tibia lo despabila. Se ducha despacio, despreocupado de lo que pueda tardar. Sale del baño, se seca y se pone un calzoncillo limpio y planchado que encuentra en su cajón. Movido por un impulso que él no podría definir se apura y sale al pasillo. Su familia espera el ascensor.

-Chau papá -dice ella agitando la mano.

-Chau papá -se esfuerza su hijo.

Está sentado en el comedor, frente al teclado de su computadora, cuando se acuerda del té. Va hasta la cocina y pone la pava en el fuego. Piensa que lo mejor será apurarse con la idea principal, acelerar las primeras acciones antes de que ella regrese (debería comprarse un microondas, el agua se calienta más rápido en un microondas), aunque seguro, al verlo escribir, ella se irá a la pieza para dejarlo solo. Pero siempre existe la posibilidad de que también le parezca perturbador que ella esté ahí, en la pieza. Y no lo podrá decir. ¿Qué decir?: ¿me molesta que estés en la casa?, ¿mira mi amor, te quiero como a nada en el mundo pero necesitaria que hoy desaparezcás hasta las doce de la noche? Siempre le ha costado escribir por la falta de silencio y ahora le cuesta porque hay demasiado silencio. Demasiado silencio por poco tiempo. Demasiado silencio como preludio al ruido de la llave en la cerradura y por lo tanto a la llegada de ella. Así es imposible. Él necesitaría ese mismo silencio por varios días antes de ponerse a escribir. El problema en su casa es que llegan y le hablan directamente a él, le preguntan cosas y se quedan ahí, esperando una respuesta.

¿Por qué piensa en plural?

Vuelca el agua hirviendo en la taza y exprime el saquito hasta dejarlo seco. Al fin y al cabo, piensa, ella tiene algo de razón: a él no hay nada que le venga bien. Toma un sorbo de té y siente ganas de ir al baño, pero las primeras palabras le vienen a la mente o le vienen a los dedos. Entonces va hacia el comedor, se sienta y escribe: Negros marineros de tu pelo. Las siguientes palabras las tiene en la punta de los dedos. ¿Se podrá decir punta de la mente? Mira la puerta. El tiempo se le escapa. Él se distrae, se pierde, se levanta, suspira y va al baño.

Está sentado en el inodoro cuando escucha la llave en la puerta de entrada. Siente los pasos, el ruido de unas bolsas que crujen al ser acomodadas por ella. Son las nueve de la mañana y eso significa que hay tiempo de sobra para que el cuento o ahora, quizás, el poema, terminen por salir. Sale del baño

decidido y se sienta frente a la máquina. Ella está a un costado, sentada sobre el sillón bajo la biblioteca de estantes de vidrio, lee el diario y come un pedazo de pan. Él se distrae mirándola comer. No es en realidad un pedazo si no un pan enorme, entero. Ella come un pan entero y lee los clasificados, deja que las migas le caigan sobre la ropa, las sacude con indiferencia, siempre con la vista sobre los anuncios, como si nadie más existiera.

Él abre un texto viejo y comienza a leerlo en voz apenas alta. En realidad lo murmura, para sí, sin ninguna intención, solamente por la costumbre que tiene de hacerlo. Lee el texto y siente que no está nada mal. Piensa que nada está mal en realidad. Tiene una familia, un empleo, alquila un departamento de tres ambientes, ha dejado definitivamente de tomar.

¿Por qué no comerá un pedazo de pan en vez de un pan entero? Se va a atragantar.

-Te vas a atragantar -le dice en voz baja.

-¿Qué?

-Que soy el mejor jugador de fútbol de la historia -dice él en voz alta-; de Fútbol americano. Soy el futuro de la literatura argentina -y está vez es casi un grito.

¿Por qué dijo esas cosas? No tuvo intenciones de que ella le

contestase. Es más, le hubiera molestado que le contestase. Tampoco tuvo intenciones de ser gracioso. Lo dijo porque ella está ahí sentada en lo que a él le parece una actitud expectante, simulando leer el diario, controlándolo todo. ¿Por qué se empeñará en ponerlo en evidencia? ¿Qué espera para irse a la pieza?, ¿el sonido de las teclas?, ¿qué él mismo se lo diga?

Miamormiamormiamor, teclea. Siente la necesidad de encender el televisor. Trata de contener el impulso pero lo único que logra es sentir la desesperada necesidad de encender el televisor. Miamormiamormiamor. Encender el televisor tiene grandes posibilidades de ser interpretado equivocadamente por ella. Miamormiamormiamor, teclea. No debería encender el televisor. Miamor. Enciende el televisor.

-Voy a llamar al servicio del lavarropas -dice ella.

Él apaga el televisor y después levanta el teclado y lo tira contra la mesa. Varias teclas saltan de su lugar, se cae el portalápices.

-¡Y ahora qué pasó! -grita ella.

-Pasó que en esta casa no se puede escribir, no se puede leer, no se puede una mierda -dice él que ahora sabe que tal vez no pueda parar.

-¿Vas a empezar?

-No.
-Porque no sé si te acordás que está madrugada pateaste el televisor.
-Pateé al boludo que hablaba por televisión.
-Es lo mismo.
-No, no es lo mismo.
-Lo pateaste porque vine a ver qué te pasaba. Es lógico que me preocupe si son las tres de la mañana y estás mirando televisión.
-Estaba escribiendo.
-Estabas mirando televisión y con la televisión encendida no podés escribir. ¡Nadie puede!
-Lo que pasa es que este departamento es muy chico, ya te lo dije, yo pongo la plata y no tengo derecho a nada.
-¡Ahí va mejor! Siempre que no te salga algo te la vas a agarrar con los demás -dice ella, busca en su cartera, saca un cigarrillo y lo enciende.
-Te vas a agarrar cáncer.
-Deberías escribir de noche si tanto te preocupa -dice ella-, en vez de mirar televisión.

El sabe que no debe enfurecerse, que no debe hacer lo que acaba de hacer, que después de una primera concesión viene una segunda, una tercera y una cuarta, y que el departamento y a veces alguno de los dos terminan por pagar las consecuencias. Pero ella acaba de decir Deberías, y él siente que Debería: nada. ¿Quién es ella para decirle a él lo que Debería? Él mantiene la casa porque hace un año que ella no consigue trabajo. Y eso no es culpa de él, las cosas que pasan no son todas culpa de él. Ella Debería dejarlo en paz, salir un rato de la casa para que él pudiera escribir. Va hacia la cocina, saca de la heladera jalea de membrillo y varias rodajas de pan lacteado. Se unta una rodaja con una cantidad generosa de jalea y empieza a comer. Pone el agua en el fuego y mete un saquito de té en una taza grande. Mastica. Se unta otro pan. Cuando le parece que está por calmarse se da cuenta que ella está detrás de él, con la taza que había quedado sobre el escritorio, limpiando las migas y cerrando el frasco de jalea. Él le dice que está comiendo, que no limpie el lugar mientras él todavía está comiendo. Se lo dice con la boca llena. También le dice que deje la taza sobre su escritorio que si quiere tomarse diez tes y tener diez tazas sucias sobre su escritorio lo puede hacer. Se lo dice primero y se lo grita después.

Entonces se atraganta con el pan. Intenta escupirlo pero es inútil y se queda tosiendo, ahogado, rojo y con los ojos abiertos. Ella se asusta, le pide que se calme un poco, que no se ponga así, que pare la mano. Él sigue tosiendo y apenas puede respirar.

-Hernán... Hernán... ¿estás bien?... Hernán... tendríamos que ver a un médico -le dice, mientras le da golpes en la espalda.

El logra escupir el pan, hecho una bola blanda y mojada, sobre su mano. Siente la repugnante humedad del bolo sobre su mano, la siente y la ve, después la tira en la pileta y hace correr el agua. Quiere decir algo pero le duele la garganta, como si se la hubieran raspado con un rayador. Se saca las pantuflas y entonces ella retrocede. Él la sigue hasta el comedor, le tira una pantufla y le da en la cabeza. Nomás lo hace ya está arrepentido pero, aunque le sería imposible adivinar por qué, sonríe. Tiene la otra pantufla en la mano y más que tirarla le va volar por el aire. Ella se agacha y la pantufla da contra la biblioteca de estantes de vidrio, voltea la serpiente de hierro forjado que sostiene la hilera de libros y la serpiente parte al estante en dos, justo entre los soportes. Los pedazos quedan haciendo la V de la victoria, apoyados sobre el respaldo del sillón y los libros se deslizan y caen, aparatosamente, hasta quedar desparramados por el piso.

Otra vez cosas que se rompen. Cosas que él rompe. Tiembla. Tiene miedo, un miedo que lo paraliza. ¿Por qué no se le borra esa mueca de la cara? Amaga recoger los libros pero no lo hace. Amaga patear el sillón pero tampoco lo hace. Sabe que ya no va a poder parar, que lo mejor será que ella salga de la casa lo más rápido posible. Ahora mismo. Andate ya ¡YA! es lo que quisiera gritarle pero no puede, porque le duele la garganta, porque uno de los pedazos del estante se resbala y estalla contra el piso.

-Hijo de puta -grita ella, y el tiempo retrocede-. ¿Vas a romper todo? ¿qué vas a hacer?, vas a empezar de nuevo ¿no?

-De nuevo con qué, yo nunca te hice nada, nunca les hice nada.
-Claro, nada. ¡Hijo de puta! Nunca nos hiciste Nada. Te la pasaste colgado de una botella: nada. Desaparecías cada dos por tres: nada. Me pasé todos estos años esperándote de día y de noche, buscándote: bares, hospitales, comisarías, morgues: nada. Destapando cadáveres ajenos: detalles de la vida conyugal. ¡El alcohol te habrá cocinado la cabeza!

El piensa. La escucha gritar y piensa. Intenta concentrarse para poder defenderse de las acusaciones que ella le está haciendo. ¿Pero cuándo pasaron las cosas que ella dice que pasaron?

-... todas las llaves abiertas, todavía se me hieló la sangre cada vez que pienso -le estaba diciendo ella-, a las cuatro de la mañana, borracho, tirado en el piso, intentando arreglar el horno.

El quiere decirle que no siga y no puede hacerlo, quiere avisarle, prevenirlo de algo pero no sabe con exactitud qué cosa.

-... miren todos al muy machito arreglando el horno -le está diciendo ella-, miren todos al ¡Es-cri-tor! arreglando el horno.

Toma el cuchillo sucio de jalea de arriba de la mesada y empieza a caminar hacia ella. Siente que las cosas no deben quedar así. Si el juego es lastimar, a él no le va a ganar nadie. La dejó soltar la lengua y ahora ella no va a poder evitar que pase lo que tenga que pasar. Avanza con el cuchillo, el rostro inexpresivo, el puño cerrado contra el mango.

-Me voy -dice ella-, cálmate que ya me voy.

El cree que no debe dejar que se escape así porque sí, que llegó el momento de hacerse cargo y entonces le cierra el paso y ella, aunque más alta que él, rebota contra su cuerpo. Enseguida nota la ventaja que existe entre ser hombre y ser mujer, al menos para estos casos. Ella depende de lo que él decida hacer y él ha decidido algo ahora mismo. Extiende su mano izquierda junto a la cara de ella, se la muestra y se apoya la hoja contra la palma. Mirándola fijo a los ojos comienza a cerrar el puño, lo aprieta más y más, hasta que siente el ardor y la sangre le inunda el interior de la mano cerrada. Entonces, con el puño desbordado de sangre, le empuja la cara suavemente.

La sangre está en el piso y está en la cara de ella que comienza a llorar.

-Hernán, Hernán, ¿qué hiciste? -suplica ella cubriéndose la cara con las manos -Hernán, Hernán, mi amor.

El se queda parado, con el brazo extendido, mirándola llorar; mirando como la sangre cae en circunstancias chorritos hasta el piso. Ella se abre camino y, despacio, sale del rincón. Sin dejar un instante de llorar, comienza a hablarle. Le dice cosas que lo hacen sentir mejor. Le dice que valora lo que él está haciendo, que está orgullosa del esfuerzo que él hace por dejar de tomar, que hay detalles pero que están en el camino correcto y que no deben permitirse que sucedan estas cosas.

-Vos lo sabes bien, esto no va a durar para siempre, y cuando lo peor haya pasado yo voy a estar acá: al lado tuyo -le dice. Le envuelve la mano en una toalla, le besa las mejillas, lo lleva hasta el baño, le quita la toalla y le hace correr el agua por la herida.

-No es nada, no es ni siquiera profunda -le dice.

A él no le duele, en lo más mínimo. Se siente mejor y se deja atender por su mujer, se deja poner los desinfectantes y se deja envolver la mano en la gasa suave. Ella, como una cachorrito asustado, no ha parado un instante de gemir. Él le mira las mejillas pegoteadas por las lágrimas, su pelo negro contra la cara húmeda.

-Hernán, Hernán -repite cada tanto - Querido, querido.

Nuevamente se encuentra sentado frente a la computadora. Ella salió de la casa para buscar al chico, se fue una hora antes, apenas recompuerta, para tomar un poco de aire y que el chico no notase nada. Él se mira la mano lastimada y, ahora sí, siente un pequeño ardor y un latido suave y veloz bajo las vendas. Entonces lee lo que había escrito antes: Negros marineros de tu pelo; y le llegan las palabras, las siguientes palabras, y escribe: **borracho como el océano.**



¿POR QUÉ FALLA LA GUERRA?

Por Howard Zinn

En los tres años de guerra en Irak, que comenzó con bombardeos para conmocionar y atemorizar, y que continúa con violencia y caos día tras día, Estados Unidos no ha podido cumplir su objetivo declarado de brindar democracia y estabilidad a esa nación.

Me parece que hay algo importante que aprender de la reciente experiencia de Estados Unidos e Israel en Medio Oriente: los ataques militares masivos no son sólo moralmente reprensibles, sino también inútiles para lograr los objetivos expresos de quienes los llevan a cabo. En los tres años de guerra en Irak, que comenzó con bombardeos para conmocionar y atemorizar, y que continúa con violencia y caos día tras día, Estados Unidos no ha podido cumplir su objetivo declarado de brindar democracia y estabilidad a esa nación. Los soldados y los civiles estadounidenses, temerosos de ir a los barrios de Bagdad, se

apretujan en la Zona Verde, donde se construye la embajada más grande del mundo, pues cubre 104 acres y está escindida del mundo de afuera por enormes muros.

Recuerdo la novela de John Hershey, *The War Lover*, en la cual un piloto estadounidense y machista, al que le gusta arrojar bombas a la gente y alardea de sus conquistas sexuales, resulta ser impotente. George W. Bush, ataviado con su chaqueta de vuelo en un transportador aéreo, mientras anuncia su victoria en Irak, se ha convertido en la encarnación del personaje de Hershey: sus palabras son igual de ostentosas; su maquinaria bélica, igualmente impotente. La invasión israelí del Líbano no le trajo seguridad a Israel. De hecho, ha incrementado el número de sus enemigos, sean de Hezbollah o de Hamas, sean árabes que no pertenecen a ninguno de estos grupos.

El fracaso de una fuerza masiva se remonta tan atrás a lo profundo de la historia que los líderes israelíes deben ser extraordinariamente obtusos, o ciegamente fanáticos, para no verlo. Pero la memoria no se ha perdido para el profesor Ze'ev Maoz de la Universidad de Tel Aviv. Hace poco escribió en el periódico israelí Ha'aretz acerca de las previas invasiones israelíes al Líbano: "Cerca de 14 mil civiles murieron asesinados entre junio y septiembre de 1982, según un cálculo conservador".

El resultado, aparte de la devastación humana y física, fue el surgimiento de Hezbollah, cuyos cohetes provocaron otro desesperado ejercicio de fuerza masiva. La historia de las guerras que se han combatido desde el fin de la Segunda Guerra Mundial revela la futilidad de la violencia a gran escala. Estados Unidos y la Unión Soviética, pese a su enorme potencia de fuego, fueron incapaces de derrotar los movimientos de resistencia surgidos en naciones pequeñas y débiles. Aun cuando Estados Unidos arrojó más bombas sobre Vietnam que en toda la Segunda Guerra Mundial se vio forzado a retirarse.

La Unión Soviética, que intentó durante 10 años la conquista de Afganistán, en una guerra que ocasionó un millón de muertes, se fue empantanando hasta que tuvo que retirarse. Inclusive los supuestos triunfos de las grandes potencias militares resultaron elusivos. Después de atacar e invadir Afganistán, el presidente Bush alardeaba que los talibanes habían sido derrotados. Cinco años después, Afganistán está hundido en la violencia y los talibanes son activos en buena parte del país.

En mayo pasado hubo motines en Kabul, después que un camión militar sin control mató a cinco afganos. Cuando los soldados estadounidenses dispararon a la multitud, otras cuatro personas fallecieron. Tras una breve guerra aparentemente victoriosa contra Irak en 1991, George Bush padre declaró (en un momento de rara elocuencia): "El espectro de Vietnam fue enterrado para siempre en las arenas del desierto de la península arábiga". Esas arenas están llenas de sangre una vez más.

El mismo George Bush presidió un ataque militar a Panamá en 1989 que mató a miles y destruyó vecindarios completos, y se justificó como parte de la "guerra contra las drogas". Otra victoria, pero en pocos años el tráfico de drogas en Panamá bullía de nuevo. Las naciones de Europa oriental, pese a la ocupación soviética, desarrollaron movimientos de resistencia que eventualmente empujaron a los militares soviéticos a irse. Estados Unidos, que durante cien años hizo lo que quiso en América Latina, fue incapaz de controlar los sucesos en Cuba, Venezuela, Brasil o Bolivia, pese a la larga historia de intervenciones militares.

El apabullante poderío militar israelí, aunque ocupa Cisjordania y Gaza, no ha sido capaz de impedir el movimiento de resistencia palestino. Israel no es más seguro por utilizar continuamente su enorme fuerza. Pese a dos guerras sucesivas (en Irak y Afganistán), Estados Unidos no es tampoco más seguro.

Algo más importante que la futilidad de la fuerza armada, y en última instancia lo más importante, es el hecho de que la guerra de nuestro tiempo resulta siempre en matanzas indiscriminadas

de grandes cantidades de personas. Para ponerlo en palabras más abruptas: la guerra es terrorismo. Por eso una "guerra contra el terrorismo" es una contradicción de términos. El repetido pretexto para la confrontación, y para su cuota de civiles muertos y esto lo repiten los voceros del Pentágono y los funcionarios israelíes es que los terroristas se esconden entre los civiles. Entonces, la matanza de personas inocentes (en Irak, en Líbano) es "accidental", mientras las muertes causadas por los terroristas (como en el 11 de septiembre o con los cohetes de Hezbollah) son deliberadas. Esta es una distinción falsa. Si se lanza deliberadamente una bomba sobre una casa o un vehículo con el pretexto de que había dentro un "sospechoso de ser terrorista" (nótese la frecuencia con que se usa la palabra "sospechoso" como evidencia de la incertidumbre que rodea a los objetivos militares), se arguye que el fallecimiento de mujeres y niños resultantes no es intencional, y por tanto es "accidental".

Las muertes de gente inocente en esos bombazos pueden no ser intencionales. Pero ninguna es accidental. La descripción apropiada es "inevitable". Así que si una acción mata inevitablemente a personas inocentes, es tan inmoral como el ataque "deliberado" a civiles. Y cuando se considera que el número de personas que perecen inevitablemente en eventos "accidentales" ha sido mucho mayor que las muertes de inocentes causadas deliberadamente por los terroristas, uno debe reconsiderar la moralidad de la guerra, cualquier guerra de nuestro tiempo. Es una ironía suprema que la "guerra contra el terrorismo" conlleve una cuota de muertos mucho mayor entre los civiles inocentes que los ataques del 11 de septiembre de 2001, cuando 3 mil personas perdieron la vida. Estados Unidos reaccionó invadiendo y bombardeando Afganistán.

En dicha operación fallecieron, por lo menos, 3 mil civiles, y cientos de miles se vieron forzados a huir de sus hogares y comunidades, aterrorizados por lo que, supuestamente, era una guerra contra el terrorismo.

La ofensiva de Bush en Irak, que el presidente sigue vinculando con la "guerra contra el terrorismo", ha matado entre 40 mil y 140 mil civiles. En Vietnam, más de un millón de civiles fallecieron a causa de las bombas estadounidenses, supuestamente, por "accidente". Si se suman todos los ataques terroristas por todo el mundo en el siglo XX, éstos no igualan la terrible cuota que señalamos. Si reaccionar contra los ataques terroristas mediante una guerra es inevitablemente inmoral, entonces debemos buscar otros modos, distintos de ésta, de ponerle fin al terrorismo. Y si la represalia militar contra el terrorismo no es sólo inmoral sino fútil, entonces los líderes políticos (no importa qué tan de sangre fría sean sus cálculos) deben reconsiderar sus políticas. Cuando a tales consideraciones prácticas se les suma la repulsa popular contra la guerra, tal vez podremos ponerle fin a un largo periodo de asesinatos masivos.

Artículo publicado en la web de información alternativa Rebelión el 3 de Diciembre de 2006

• **Howard Zinn (1922)** - Historiador crítico norteamericano, autor de libros que han atraído a miles de lectores fuera del ámbito netamente histórico, con su *Historia Popular de Estados Unidos (People's History of United States)* comienza una carrera de honestidad intelectual desde la cual toma cada hecho, ya no desde las autoridades ni desde los centros de poder, sino desde el pueblo mismo, aportando una visión desconocida de los EE.UU. Ha publicado ensayos como *La política de la historia (The Politics of History)* y artículos de gran relevancia como *El lector de Zinn (The Zinn Reader)* contra el abuso del poder imperialista que representa su país.

Nacido en una familia de clase trabajadora, en Brooklyn, fue reclutado durante la Segunda Guerra para trabajar primero en un astillero y luego en un bombardero de la Fuerza Aérea. Estas experiencias lo transformaron en acérrimo antibelista y despertaron su curiosidad por la historia, a la que dedicaría su vida.

Doctorado por la Universidad de Columbia, hizo de la docencia un ámbito de confrontación y formación política. "Cuando empecé a estudiar historia -reveló Zinn en una entrevista- y a pensar en ser profesor y escribir sobre historia, ya sabía que no sería un profesor neutral; no iba a ser simplemente un académico. Quería que lo que escribía y enseñaba sobre la historia fuera parte de la lucha social."

A lo largo de su carrera, ha hecho todo por acortar la brecha entre la academia y los hechos de la vida cotidiana. Por incluir a la gente que usualmente desconoce la historia: "Ver la historia de Estados Unidos desde el punto de vista de la gente que no tiene voz, de los oprimidos y desde el punto de vista de la gente cuyas luchas no se han registrado. Quería contar la historia desde el punto de vista de la mujer, del pueblo negro, de los indígenas, de los obreros y de los radicales." Y así lo hizo.

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

Dossier Artaud

Allí donde otros exponen su obra yo sólo pretendo mostrar mi espíritu. Vivir no es otra cosa que arder en preguntas. No concibo la obra al margen de la vida.

No amo en sí misma a la creación. Tampoco entiendo el espíritu en sí mismo. Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mí mismo, cada uno de los brotes gélidos de mi vida interior expulsa sobre mí su baba.

Estoy en una carta escrita para dar a entender el estrujamiento íntimo de mi ser, tanto como estoy en un ensayo exterior a mí mismo y que se me presenta como una indiferente incubación de mi espíritu.

Sufro que el Espíritu no halle lugar en la vida y que la vida no se encuentre en el Espíritu, sufro del Espíritu-órgano, del Espíritu-traduccion o del Espíritu-atermorizante-de-las-cosas para hacerlas ingresar en el Espíritu.

Yo dejo este libro colgado de la vida, deseo que sea masticado por las cosas exteriores y en primer término por todos los estremecimientos acuciantes, todas las vacilaciones de mí yo porvenir.

Todas estas páginas se arrastran en el espíritu como témpanos. Perdón por mi total libertad.

Me niego a hacer diferencias entre cada minuto de mí mismo. No acepto el espíritu planeado.

Es preciso acabar con el Espíritu como con la literatura.

Quiero decir que el espíritu y la vida se encuentran en todos los grados. Yo quisiera hacer un libro que altere a los hombres, que sea como una puerta abierta que los lleve a un lugar al que nadie hubiera consentido en ir, una puerta simplemente ligada con la realidad.

Y esto no es el prefacio de un libro, como tampoco lo son los poemas que lo indican en la lista de todas las furias del malestar.

ESTO NO ES MÁS QUE UN TÉMPANO ATRAGANTADO.

↑ Texto inicial del libro de poemas
El ombligo de los limbos (1925), de Antoine Artaud.



teatro alquímico De Antonin Artaud

Por Esteban Ierardo

Decir que Esteban Ierardo es licenciado en filosofía y profesor de la Universidad de Buenos Aires es reducir a un título de grado o a una profesión toda una vitalidad. Asistir a una de sus clases implica una experiencia física e intelectual única. Describirlo allí ilumina la forma que tiene de vincularse con el conocimiento. Siempre desde la pasión.

Lo conocimos hace más de diez años, en una de las aulas de la Facultad de Comunicación. Era agosto, y dentro de la facultad el frío era más filoso que en la calle. Estábamos en un aula esperando al docente cuando de pronto entró un hombre vestido de remera y pantalón de gimnasio, puso un pupitre sobre el escritorio, se sentó al lado nuestro y mirando a la silla, comenzó a increparla. Después, con total naturalidad, nos pidió que le hiciéramos preguntas a la silla. Algunos se animaron a preguntar algo que, tal vez porque no le dimos tiempo, la silla no respondió. Y recién al rato, se presentó como el docente a cargo.

Después de sobrevolar el programa, comenzó a hablar del pensamiento occidental y, en minutos nomás, cabalgaba sobre el tema. La corriente helada que soplaba desde la calle y el ruido del tráfico no lo detenía. Allí, en medio del frío, en una especie de trance que después entendimos era intensidad, hablaba sobre Apolo y Dionisos, sobre fuerzas que estaban circulando, que traman la realidad acá mismo, en esta aula, decía, casi gritando mientras señalaba el suelo con las manos, dando señales de agitación.

Desde entonces, asistimos a seminarios, clases abiertas y actividades que él dicta, prepara y organiza. Siempre con intensidad, siempre con pasión, siempre con asombro.

Ahora los dejamos con uno de los ensayos que pueden encontrar en temakel.com, una página que Esteban Ierardo edita desde hace más de seis años. Ahí encontrarán otras obras del autor.

ARTAUD (1896-1948): árbol incandescente en un territorio yermo. Actor en Juana de Arco de Dreyer; hebra inspirada dentro del surrealismo, que lo expulsa al poco tiempo por negarse al compromiso político partidario. Primera expulsión, existencia en la soledad y una frontera que luego cobrará la forma de los largos períodos de internación psiquiátrica que Artaud padecerá. En 1933, concibe el primer manifiesto del Teatro de la Crueldad. Su intención es verter un fuego arcaico sobre la escena teatral. Le reprocha al teatro clásico el exceso de preocupación por los conflictos humanos, la separación entre público y escenario, y el predominio del texto sobre el cuerpo y su gestualidad. El teatro debe ser altar vibratorio donde el hombre se reúna con fuerzas cósmicas divinas; el teatro debe convertir al espacio en cuarzo mágico donde la percepción humana se acale en una luz trascendente. De ahí la valoración de Artaud del teatro oriental, balinés, donde el cuerpo expresa, a través del gesto y el color, el encuentro entre lo humano y un mundo mítico y divino, universal y ancestral. La pasión de Artaud por un arte sensitivo fogonea su célebre viaje al país de los tarahumaras, pueblo indígena de México, en 1936. Su deseo es convivir con seres que aún perciban el universo como fútil sagrado. Además de la relación entre el Teatro de la Crueldad y el Oriente, Artaud atisba una profunda afinidad entre el teatro auténtico (teatro arquétipo en su denominación) y la alquimia. Desde este momento de Temakel, es nuestro propósito alentar un encuentro con Artaud, la lectura sensible de su mundo creador que es prolongación del asombro del hombre arcaico ante el enigmático juego de fuerzas sagradas del universo.

Primero recordaremos el segundo manifiesto del Teatro de la Crueldad; y, en segundo lugar, el Teatro Alquímico, teatro y alquimia fundidos en un único soplo místico. Junto a las palabras del artista, los mapas de gestos de su rostro, un lago de poesía con forma humana.

Esteban Ierardo

1) EL TEATRO DE LA CRUELDADE - SEGUNDO MANIFIESTO

Lo advierta o no, consciente o inconscientemente, lo que el público busca fundamentalmente en el amor, el crimen, las drogas, la insurrección, la guerra, es el estado poético, un estado trascendente de vida.

El Teatro de la Crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento vigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de ese teatro.

Esa crueldad que será sanguinaria cuando convenga, pero no sistemáticamente, se confunde pues con una especie de severa pureza moral que no teme pagar a la vida el precio que ella exige.

1. DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL FONDO

Es decir en cuanto a los asuntos y a los temas tratados:

El Teatro de la Crueldad escogerá asuntos y temas que correspondan a la agitación y a la inquietud características de nuestra época.

No piensa dejar al cine la tarea de liberar los mitos del hombre y de la vida moderna. Pero lo hará a su modo; es decir oponiéndose a la tendencia económica, utilitaria y técnica del mundo, pondrá otra vez de moda las grandes preocupaciones y las grandes pasiones esenciales que el teatro moderno ha recubierto con el barniz del hombre falsamente civilizado.

Tales temas serán cósmicos, universales, y se los interpretará de acuerdo con los textos más antiguos, de las viejas cosmogonías mexicana, hindú, judaica, irania, etcétera.

Renunciando al hombre psicológico, al carácter y a los sentimientos netos, el Teatro de la Crueldad se dirigirá al hombre total y no al hombre social sometido a leyes y deformado por preceptos y religiones.

Incluirá no sólo el anverso, sino también el reverso del espíritu; la realidad de la imaginación y de los sueños aparecerá ahí en pie de igualdad con la vida.

Además, las grandes conmociones sociales, los conflictos entre pueblos o entre razas, las fuerzas naturales, la intervención del azar, el magnetismo de la fatalidad, se manifestarán ahí ya sea indirectamente, en la agitación y los gestos de personajes de talla de dioses, de héroes o de monstruos, de dimensiones míticas, o directamente, como manifestaciones materiales obtenidas por medios científicos nuevos.

Esos dioses o héroes, esos monstruos, esas fuerzas naturales y cósmicas serán interpretados según las imágenes de los textos sagrados más antiguos, y de las viejas cosmogonías.

2. DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA FORMA

Además de esa necesidad que tiene el teatro de fortalecerse en las fuentes de poesía eternamente apasionada y accesible a los sectores más alejados y distraídos del público, una poesía alcanzada por una vuelta a los viejos Mitos primitivos, requeriremos de la puesta en escena, y no del texto, el cuidado de materializar y sobre todo actualizar esos antiguos conflictos; es decir que tales temas se llevarán directamente al teatro materializados en movimientos, expresiones y gestos antes que volcados en palabras.

Renunciaremos así a la superstición teatral del texto y a la dictadura del texto y a la dictadura del escritor.

Y recobremos también el antiguo espectáculo popular sentido y experimentado directamente por el espíritu, sin las deformaciones del lenguaje y del escollo de la palabra y de los vocablos.

Intentamos fundar el teatro ante todo en el espectáculo, en el que introduciremos una noción nueva del espacio usando todos los planos posibles y los grados de la perspectiva en profundidad y altura, y con ello sumaremos una idea particular del tiempo a la idea del movimiento.

En un tiempo dado, al mayor número posible de movimientos añadiremos el mayor número posible de imágenes físicas y de significaciones ligadas a tales movimientos.

Las imágenes y los movimientos empleados no estarán ahí sólo para el placer exterior de los ojos o del oído, sino para el más secreto y provechoso del espíritu.

Así el espacio teatral será utilizado no sólo en sus dimensiones y en su volumen, sino, si cabe decirlo, en sus fosos.

El encabalgamiento de las imágenes y de los movimientos conducirá, por medio de colisiones de objetos, de silencios, de gritos y de ritmos, a la creación de un verdadero lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras.

Pues ha de entenderse que en esta cantidad de movimientos y de imágenes ordenadas para un tiempo dado incluiremos silencio y ritmo tanto como una cierta vibración y cierta agitación física, compuestas por objetos y gestos reales realmente utilizados.

Y puede decirse que el espíritu de los más antiguos jeroglíficos presidirá la creación de ese lenguaje teatral puro:

Todo público popular ha gustado siempre de las expresiones directas y de las imágenes; habrá lenguaje hablado, expresiones verbales explícitas en todas las partes claras y netamente dilucidadas de la acción, en las partes en que descansa la vida e interviene la conciencia.

Pero junto con ese sentido lógico, se dará a las palabras su sentido verdaderamente mágico, de encantamiento; las palabras tendrán forma, serán emanaciones sensibles y no sólo significado.

Pues esas excitantes apariciones de monstruos, esos excesos de héroes y dioses, esas revelaciones plásticas de fuerzas, esas intervenciones explosivas de una poesía y de un humor que desorganizan y pulverizan apariencias, según el principio anárquico, análogo de toda verdadera poesía, sólo ejercerán su magia cierta en una atmósfera de sugestión hipnótica donde la mente es afectada por una directa presión sobre los sentidos.

Así como en el teatro digestivo de hoy los nervios, es decir una cierta sensibilidad fisiológica, son deliberadamente dejados de lado, librados a la anarquía espiritual del espectador, el Teatro de la Crueldad intenta recuperar todos los antiguos y probados medios mágicos de alcanzar la sensibilidad.

Tales medios, que consisten en intensidades de colores, de luces o sonidos, que utilizan la vibración, la trepidación, la repetición ya sea de un ritmo musical o de una frase hablada, tonos especiales o una dispersión general de la luz, sólo puede obtener todo su efecto mediante el empleo de disonancias.

Pero en vez de limitar esas disonancias al dominio de un solo

sentido, las haremos saltar de un sentido a otro, de un color a un sonido, de una palabra a una luz, de un trepidante además a una plana tonalidad sonora, etcétera.

El espectáculo así compuesto, así construido, se extenderá, por la supresión de la escena, a la sala entera del teatro, escalará las murallas por medio de livianas pasarelas, envolverá previamente al espectador, y lo sumergirá en un constante baño de luz, de imágenes, de movimientos y de ruidos. El decorado serán los mismos personajes, que tendrán la talla de gigantescos maniqués, y unos paisajes de luz móvil que caerá sobre objetos y máscaras en continuo desplazamiento.

Y, así como no habrá sitio desocupado, tampoco habrá tregua ni vacío en la mente o la sensibilidad del espectador. Es decir que entre la vida y el teatro no habrá corte ni solución de continuidad. Quien haya visto rodar la escena de un film, comprenderá exactamente a qué nos referimos.

Queremos disponer, para un espectáculo teatral, de medios materiales semejantes -en luces, comparsas, recursos de todo tipo- a los que malgastan ciertas compañías, de modo que todo cuanto hay de activo y mágico en semejante despliegue se pierda para siempre. (*)

2) EL TEATRO ALQUÍMICO

Hay entre el principio del teatro y el de la alquimia una misteriosa identidad de esencia. Pues el teatro, como la alquimia, considerado en su origen y subterráneamente, se apoya en ciertos fundamentos que son comunes a todas las artes, y que en el dominio espiritual imaginario aspiran a una eficacia análoga a la del proceso que en el dominio físico permite obtener realmente oro. Pero entre el teatro y la alquimia hay asimismo otra semejanza más elevada y que metafísicamente apunta mucho más lejos. Pues tanto la alquimia como el teatro son artes virtuales, por así decirlo, que no llevan en sí mismas ni sus fines ni su realidad.

Allí donde la alquimia por sus símbolos, es el Doble espiritual de una operación que sólo funciona en el plano de la materia real, el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como dulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras.

Ahora bien, esta realidad no es humana, sino inhumana, y ha de reconocerse que el hombre, con sus costumbres y su carácter, cuenta en ella muy poco. Y apenas si él podría retener ahí su cabeza absolutamente desnuda, orgánica y maleable, con materia formal apenas suficiente para que los principios puedan ejercer en ella sus efectos de manera acabada y sensible.

Hay que subrayar, por otra parte, antes de proseguir, la curiosa afición al vocabulario teatral que muestran todos los libros de alquimia, como si sus autores hubiesen advertido desde un principio cuánto hay de representativo, es decir, de teatral, en toda la serie de símbolos de que se sirve la Gran Obra para realizarse espiritualmente, mientras espera poder realizarse real y materialmente, como también en las digresiones y errores del espíritu mal informado, en medio de estas operaciones y en la secuencia casi "dialéctica" de todas las aberraciones, fantasmas, espejismos, y alucinaciones con que no pueden dejar de tropezar quienes intentan tales operaciones con medios puramente humanos.

Todos los verdaderos alquimistas saben que el símbolo alquímico es un espejismo, como el teatro es un espejismo. Y esa perpetua alusión a los materiales y al principio del teatro que se encuentra en casi todos los libros alquímicos debe ser entendida como la expresión de una identidad (que fue en los alquimistas extremadamente consciente) entre el plano en que evolucionan los personajes, los objetos, las imágenes y en general toda la realidad virtual del teatro, y el plano puramente ficticio e ilusorio en que evolucionan los símbolos de la alquimia.

Tales símbolos, que indican lo que podríamos llamar estados filosóficos de la materia, orientan ya el espíritu hacia esa purificación ardiente, esa unificación y esa demacración (en un sentido horriblemente simplificado y puro) de las moléculas naturales; hacia esa operación que permite, en un despojamiento progresivo, repensar y reconstituir los sólidos siguiendo esa línea espiritual de equilibrio donde al fin se convierten otra vez en oro. No se advierte hasta qué punto el simbolismo material que designa esa operación misteriosa corresponde en el espíritu a un simbolismo paralelo, a una actividad de ideas y apariencias donde todo cuanto en el teatro es teatral se designa y puede distinguirse filosóficamente.

Me explicaré. Y quizá se haya advertido ya, por otra parte, que el tipo de teatro a que aludimos no tiene relación con esa especie de teatro social o de actualidad, que cambia con las épocas, y donde las ideas que animaban originariamente el teatro no son más que caricaturas de gestos, que nadie reconoce, tanto han cambiado de sentido. Las ideas del teatro arquetípico y primitivo han tenido el mismo destino que las palabras, que ya no despiertan imágenes, y que en vez de ser un medio de expresión son sólo un callejón sin salida y un cementerio del espíritu.

Quizá nos pregunte ahora qué entendemos por teatro arquetípico y primitivo. Y así llegaremos a la entraña misma del problema. Si en efecto nos planteamos el problema de los orígenes y la razón de ser (o la necesidad primordial) del teatro, encontraremos metafísicamente la materialización o mejor la exteriorización de una especie de drama esencial, y en él, de una manera a la vez múltiple y única, los principios esenciales de todo drama, orientados ya y divididos, no tanto como para perder su carácter de principios, pero sí lo suficiente como para contener de manera esencial y activa, es decir plena de resonancias, infinitas perspectivas de conflicto. Analizar filosóficamente un drama semejante es imposible y sólo poéticamente, y sirviéndonos de cuanto pueda haber de comunicativo y magnético en los principios de todas las artes, es posible evocar, por medio de formas, sonidos, músicas y volúmenes, dejando de lado todas las similitudes naturales de las imágenes y de las semejanzas, no ya las direcciones primordiales del espíritu, a las que nuestro excesivo intelectualismo lógico reduciría a inútiles esquemas, sino estados de una agudeza tan intensa y absoluta que más allá de los temblores de la música y la forma se sienten las amenazas subterráneas de un caos tan decisivo como peligroso.

Y ese drama esencial, lo advertimos claramente, existe, y está hecho a imagen de algo más sutil que la Creación misma, que ha de representarse como el resultado de una única voluntad; y sin conflicto.

Es necesario creer que el drama esencial, la raíz de todos los grandes misterios, está unido al segundo tiempo de la Creación, el de la dificultad y el Doble, el de la materia y la materialización de la idea.

Parece en verdad que donde reinan la simplicidad y el orden no puede haber teatro ni drama, y que el verdadero teatro, como la poesía, pero por otros medios, nace organizada luego de luchas filosóficas que son el aspecto apasionante de estas unificaciones primitivas.

Ahora bien, estos conflictos que el cosmos en ebullición nos ofrece de un modo filosóficamente distorsionado e impuro, la alquimia nos lo propone como intelectualidad rigurosa, pues nos permite alcanzar una vez más lo sublime, pero con drama, tras un desmenuzamiento minucioso y exacerbado de toda forma insuficientemente afinada, insuficientemente madura, ya que de acuerdo con el principio mismo de la alquimia el espíritu no puede tomar impulso sin haber pasado por todos los filtros y fundamentos de la materia existente, y haber repetido esta tarea en los limbos incandescentes del porvenir. Diríase que para alcanzar el oro material, el espíritu ha debido probar primero que era merecedor del otro oro, que sólo ha obtenido, que sólo ha alcanzado cediendo a él, aceptándolo como un segundo símbolo de la caída que debió experimentar para

redescubrir luego en una forma sólida y opaca la expresión de la luz misma, de la rareza de la irreductibilidad.

La operación teatral de fabricar oro, por la inmensidad de los conflictos que provoca, por el número prodigioso de fuerzas que opone y anima recurriendo a una especie de redestilación esencial, desbordante de consecuencias y sobrecargado de espiritualidad, evoca finalmente en el espíritu una pureza absoluta y abstracta, a la que nada sigue, y que podría concebirse como una nota única, una especie de nota límite, atrapada al vuelo: la parte orgánica de una indescriptible vibración.

Los misterios órficos que subyugaban a Platón tenían sin duda en el plano moral y psicológico algo de este aspecto trascendente y definitivo del teatro alquímico, y con elementos de una extraordinaria densidad psicológica evocaban en sentido inverso los símbolos de la alquimia, que proporcionan el medio espiritual de decantar y transfundir la materia, evocaban la transfusión ardiente y decisiva de la materia por el espíritu.

Se nos dice que los Misterios de Eleusis se limitaban a poner en escena un cierto número de verdades morales. Yo creo que esos misterios ponían en escena proyecciones y precipitaciones de conflictos, luchas indescriptibles de principios, en esa perspectiva vertiginosa y resbaladiza donde toda verdad se pierde, mientras realiza la fusión inextricable y única de lo abstracto y lo concreto; y creo que por medio de músicas de instrumentos, notas, combinaciones de colores y formas, de las que no conservamos ninguna noción, lograban colmar esa nostalgia de la pura belleza, que Platón pudo encontrar por lo menos una vez en este mundo, en su, realización completa, sonora, fluente y desnuda; y resolver, por otra parte, mediante conjunciones inimaginables y extrañas para nuestras mentes de hombres todavía despiertos, resolver, e incluso aniquilar, todos los conflictos nacidos del antagonismo de la materia y el espíritu, de la idea y la forma, de lo concreto y lo abstracto, y fundir todas las apariencias en una expresión única que debió ser el equivalente del oro espiritualizado.*

* Fuente: Tanto El Segundo manifiesto del Teatro de la Crueldad, como El teatro alquímico, proceden de Antonin Artaud, El teatro y su doble, Ed. Fahrenheit.

OTRAS OBRAS DE ARTAUD CUYA LECTURA RECOMENDAMOS

* Van Gogh o el suicidado de la sociedad.

Reflexiones poéticas en torno al pintor que incendió la realidad con colores fogosos.

* Heliofábalo o el anarquista coronado.

Heliogábalo fue un singular emperador romano. Aquí Artaud ensaya una interpretación de su rareza política que se enlaza con una visión de la anarquía como poesía que unifica los opuestos y diviniza la existencia.

* Viaje al país de los Tarahumaras.

Testimonio del viaje de Artaud a la tierra de los tarahumaras, en México, 1936. Allí experimenta la sensibilidad ante lo sagrado de este pueblo y atraviesa un éxtasis al participar en el ritual del peyote.

* Cartas desde Rodez.

Multitud de cartas, henchidas de poesía y sentencias hondas, que fueron escritas por Artaud durante sus largos periodos de reclusión en psiquiátricos franceses donde, a pesar de la opinión de los médicos, nunca perdió su diamantina lucidez.

* Estar harto del juicio de Dios.

En 1946, luego de abandonar el último psiquiátrico, Artaud recita en un programa de la Radio Nacional francesa un poema, acompañado por rítmica percusión y la voz de una cantante. En ese vívido recitar, el artista expresa su famosa intuición de un cuerpo sin órganos que ejercería una vasta influencia sobre el pensamiento francés contemporáneo, como puede advertirse en La lógica del sentido de Gilles Deleuze.



Merde!

el teatro perdido de Artaud

Por Federico Arzeno

Una vez que algo ha sido ridiculizado, ya nunca puede recobrar su antigua autoridad.

El espectacular motín que produjo el estreno de Ubu rey esa noche de 1896, consagró a Jarry como un enfant terrible. Como un colega de Rimbaud, de Baudelaire, de Apollinaire. Pero la verdad es que, a pesar del escándalo, (la obra fue levantada al día siguiente), el drama en sí mismo fue desestimado como una sarta de delirios infantiles y extravagancias, que a pesar de ser originales no merecían mayor atención. Solo algunos críticos pudieron ver el real significado del gran guiñol construido por Jarry. Uno fue William Butler Yeats, él reconoció que lo que había presenciado en el estreno era un "paso trascendental e irrevocable en la comedia". Pero su verdadera lucidez profética está en su famosa aseveración "después de nosotros, el Dios salvaje". El drama de vanguardia comenzaba y sus dos pilares fundamentales eran el nihilismo y la desesperación. Ese gran Dios salvaje que profetizaba Yeats fue Antonin Artaud. Luego de que la "conducta civilizada" haya sido aplastada por la absoluta libertad del Pere Ubú, la antorcha debía ser retomada por otros hombres.

El nombre de "teatro sagrado" que engloba a la mayoría de las vanguardias del siglo XX, se lo debemos a Artaud. Después de Ubú el teatro tenía que volver a sus orígenes primitivos, esto es al rito, donde el espectáculo no es solo un cuerpo que se ofrece ante una mirada deseante, sino que este cuerpo, (del actor), investido de un símbolo propicia la comunicación con lo sagrado.

Repasemos un fragmento de El Teatro y su Doble:

"...un público que se estremece ante las noticias de las catástrofes ferroviarias, que está familiarizado con terremotos, plagas, revoluciones, guerras, que es sensible a las desordenadas angustias del amor, puede conmoverse con todas estas grandes ideas, y sólo pide que alguien sea capaz de exponérselas, pero a condición de que sea en su propio idioma y de que el conocimiento de las mismas no le llegue a través de artificiosos aderezos y de un lenguaje que pertenece a épocas caducas que ya nunca volverán a existir."

Esta declaración sintetiza la teoría estética de Artaud. Desde que el teatro había "descendido" de ser un ritual a una forma artística, todos los elementos esencialmente dramáticos -los metalenguajes de la escena o lo que diferencia al teatro de las demás artes- habían sido subordinados al discurso verbal. Todo el teatro que se había hecho desde la antigua Grecia estaba fundado, para Artaud, en la noción fundamental de que el teatro es comunicación a través del discurso. Ahora bien, el discurso como comunicación de pensamientos racionales, es lo único que no distingue el teatro de la literatura. "Las palabras cargadas de significado siempre traen nuestras reacciones habituales, y por lo tanto caerán siempre en oídos sordos". Los oídos de la cultura.

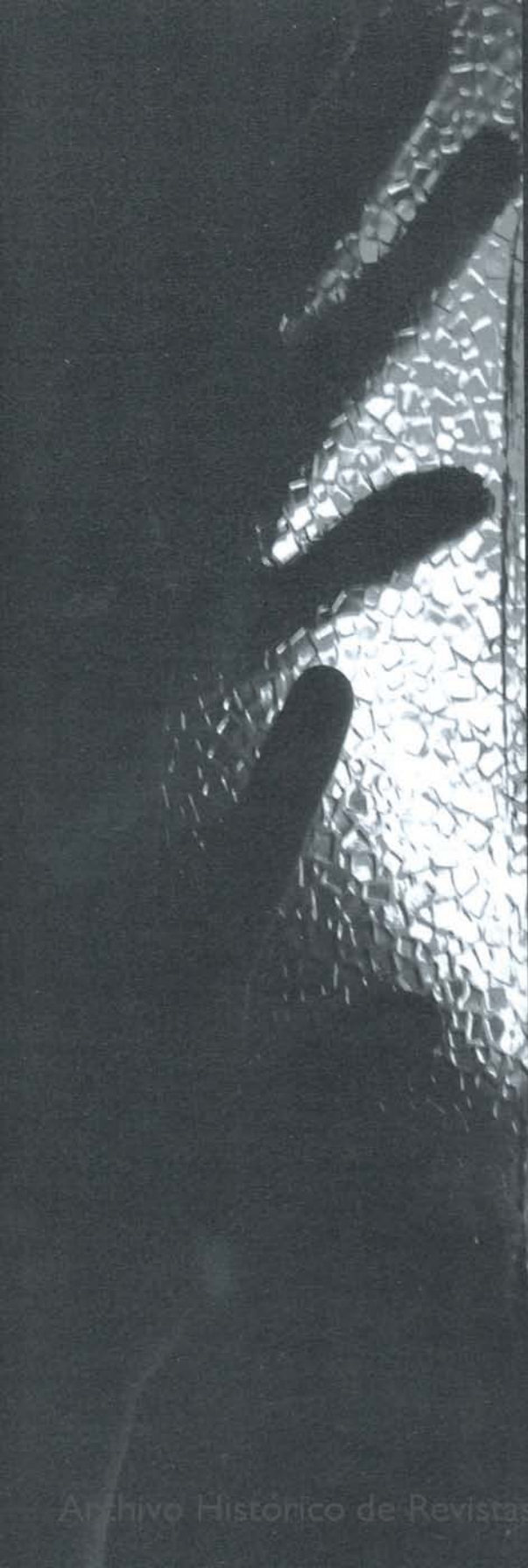
POR CULTURA ARTAUD ENTIENDE "LA CAPA DE ARTIFICIOS QUE LA CIVILIZACIÓN HA IMPUESTO SOBRE LA NATURALEZA HUMANA". POR LO TANTO LA CULTURA DEBE SER SUPRIMIDA PARA QUE SURJA LO OCULTO Y VERDADERO, LO ESENCIAL DEL SER HUMANO: LA EMOCIÓN PURA, Y LA EMOCIÓN ES SALVAJISMO LATENTE E INSTINTIVO.

Pero Artaud no cae en el mito del buen salvaje, para él los hombres siempre han sido bárbaros y la conducta respetuosa y civilizada no ha hecho más que esconder los deseos humanos instintivos: cólera, odio, codicia, los deseos fisiológicos. Y son estos deseos primarios la única materia que el artista debe tomar en cuenta. Por eso la idea de un teatro como la peste: al igual que en la novela de Camus, la peste se contagia por el aire como una mística energía espiritual. Ante la enfermedad afloran los verdaderos componentes del ser humano: la crueldad, la avaricia, el egoísmo, el asesinato y la lucha por la supervivencia.

El problema que veía Artaud en el teatro de su época, era que buscaba una comunicación racional. Había que obligar al espectador, a través de lo primitivo y oscuro del drama de vanguardia, a que dejara de intentar comprender intelectualmente para participar emocionalmente, como si fuera un sacerdote de eleusis.

Arturo Higuera y el artista Angelica Jarry en un momento





En el rito no hay segregación entre el espacio espectacular y el escenario: todos son protagonistas porque todos son concelebrantes. Y todos pueden ser contagiados por la peste, que los llevará a recuperar una felicidad perdida bajo el peso del conformismo burgués. Al igual que en el carnaval de la edad media, el drama debía liberar las inhibiciones y protestar contra la artificial jerarquía de valores impuesta por la cultura. Contra el teatro de salones, racional e imitativo había que buscar nuevas formas que atacaran la rutina cotidiana.

Artaud tenía la convicción de que el hombre solamente se ve claramente en sueños.

A través del sueño podemos retrotraernos al pasado en el que el drama nació como observancia ritual de los mitos, mitos que nacieron simultáneamente con el pensamiento humano. Las ideas de Artaud tienen diversos puntos de contacto con la teoría de Carl Jung, para quien los sueños unen entre sí a los hombres mediante la demostración de una inconsciencia colectiva heredada. Para Joseph Campbell "el mito es un sueño colectivo y el sueño un mito privado". Los arquetipos, que en su derivación del griego archetypos quiere decir modelo primitivo, son, en la psicología de Jung: "un conjunto de disposiciones adquiridas y universales del imaginario humano. Se encuentran contenidos en el inconsciente colectivo y se manifiestan en la conciencia a través de los sueños, la imaginación y los símbolos".

Artaud buscaba una comunicación teatral que hiciera surgir las huellas de imágenes recurrentes reveladoras de la experiencia y de la creación humana: la culpa, el pecado, la muerte, el deseo de poder.

La expresión "Teatro de la crueldad", define su proyecto de representación en el cuál el espectador experimentará un "tratamiento emotivo de choque" destinado a liberarlo del dominio del pensamiento discursivo y lógico, para reencontrar una nueva experiencia estética y ética.

La primera confusión que se produce luego de leer los confusos textos de Artaud, (él es ante todo un gran poeta y sus textos son poesía en prosa), es pensar que esa crueldad tiene que ver con una violencia física directamente impuesta al actor o al espectador. La crueldad de la que habla, no es mero sadismo, sino la crueldad impersonal e incorpórea a la que están sujetos todos los hombres. Por eso el drama debía apelar a la emoción, ya que el espectador usa más sus sentidos que su inteligencia. En cuanto la razón intente comprender lo que está sucediendo el ritual se habrá quebrado. El teatro tiene que ser espontáneo.

Ahora bien, ¿Cuál era la retórica teatral que Artaud proponía? Para entenderla debemos remitirnos a la influencia de la danza balinesa, que como ritual sacado de su contexto, Artaud presenció en una exposición colonial en París en 1936. La misma fascinación había ejercido esta danza sobre Margaret Mead, quien realizó un film antropológico denominado Trance y danza en Bali. La película registra la representación dramatizada de un mito. Actores enmascarados representan seres sobrenaturales. Un dragón estilizado y un brujo humano encarnan la deidad protectora en su lucha contra el caos, la noche y la muerte, que aparecen bajo la forma de la peste. (De aquí la metáfora artaudiana). El choque de estos símbolos lleva a un clímax de delirio más psicológico que dramático. El punto clave es el momento en que los bailarines entran en trance y vuelven las espadas contra su pecho.

Más allá de la danza en sí, lo que impresionó a Artaud fue, según sus propias palabras que: "nada se deja al azar ni a la iniciativa personal (...) todo es regulado e impersonal; ningún movimiento de los músculos, ni el girar de las

pupilas que no parecían pertenecer a un tipo de matemática reflexiva que lo controla todo y por medio de lo cual todo ocurre". Pero, como argumentan acertadamente sus críticos, cometió un error al creer que toda esa rigidez calculada era producto de la tarea de un director de escena. Los pasos de la danza, los movimientos del torso, las formas que toman las manos de los actores, corresponden a posturas y actitudes que son claramente, supervivencias arcaicas y no formas conscientemente adaptadas.

Según Artaud: "la conjunción de trance y gestos fijos, despersonalizados, expresaba el automatismo del inconsciente liberado". Los actores quedaban "poseídos" por los espíritus que conjuraban. Sin duda, este tipo de representación se basa en campos que la mente occidental desconoce y se realiza en un contexto sagrado: el templo.

Elemento que Artaud paso por alto, por eso su error al afirmar que la danza balinesa expresaba el teatro popular que occidente debía retomar. En realidad, la danza era un ritual sagrado ancestral sin ningún tipo de correlato para el contexto en el que Artaud vivía. Sin embargo, le alcanzó para clarificar las bases del teatro que quería lograr. La comunicación teatral que quería lograr se basaba en un "lenguaje concreto, dedicado a los sentidos e independiente del habla". El poco diálogo de la danza balinesa, expresado en una lengua arcaica que ni siquiera ellos mismos parecían comprender, se convirtió en el modelo artaudiano: "la única comunicación verbal estaba al nivel del sonido puro, expresivo de estados emocionales generales; y el significado era transmitido al nivel físico por medio de actitudes, que, aunque no directamente alegóricas, sí tenían un efecto intrínsecamente simbólico por medio de su muy formalizada codificación".

A través del delirio contagioso, o lo que Frazer denominó magia empática (lo similar causa lo similar), Artaud pretendía liberar los frenos de la civilización, restaurar la relación natural con el universo espiritual y purgar de toda violencia al público, permitiéndole imaginar imágenes de crimen gratuito y de crueldad.

El primer problema que los críticos observaron en la teoría artaudiana era la incompatibilidad de subrayar lo auténtico de las emociones y emplear para esto movimientos estilizados o gestos antinaturales para expresarlas. La intención de Artaud de lograr una comunión catárquica con un público burgués y moderno, que había asistido a la sala para ver teatro en el sentido más inofensivo del término, fue lo que hizo abortar su teatro.

Su idea básica de imprimir la metafísica a través de la piel era difícilmente traducible a un lenguaje teatral cuyo código fuera compartido por los espectadores. El teatro debía desarrollar un lenguaje ritual redescubriendo unos signos físicos universales o jeroglíficos. La expresión verbal, reducida a un sonido ancestral similar a los mantras tibetanos, debía producir un encantamiento. De aquí su deseo de un sistema que anotara los gestos, las expresiones faciales, las actitudes, los movimientos, las variaciones tonales y las respiraciones; y su búsqueda de una metodología actoral que hiciera que estas sutilezas de la expresión fuesen exactas, controlables y reproducibles. Lo que quería era "una obra anotada, fija hasta en sus últimos detalles, de modo que el resultado final fuese tan estricto y calculado como el de cualquier obra escrita y cerrada (...) ya que el teatro, menos que ningún otro medio de expresión, tolera la improvisación".

Pensaba en una codificación arquetípica que permitiera que

cualquier estado emocional se tradujese en términos físicos. Lo que provocaría un impacto sobre la conciencia del espectador que nunca antes se había logrado en ningún escenario. La danza balinesa le había dado una "matemática reflexiva de los gestos precisos, regulados e impersonales, todo lo cual produce efectos metódicamente calculados que excluyen cualquier recurso a la improvisación".

De la misma forma que el ritmo es lo que llevaba a los bailarines balineses a un estado de trance, el elemento fundamental del lenguaje teatral eran los ritmos escénicos. Absolutamente calculados y formalizados producían una impresión de realidad más fuerte que el descontrol. La simetría vertiginosa era el arma principal para producir ese shock liberador en el espectador. La dinámica de los movimientos escénicos tenía en sus puestas un contenido intelectual muy preciso y sorprendente, dados los ataques del propio Artaud al racionalismo. En un sentido auténtico transmitían los mensajes de la obra por medio de simbolismos.

El número tres, el círculo, el sacrificio.

El escenario no mostraba un doble de la realidad ordinaria, sino la realidad interna. El escenario debía fijar su propia norma de lo que es real.

Al mismo tiempo que pretendía arrastrar al que miraba hacia un mundo espiritual, los movimientos rígidamente pausados daban a su puesta en escena, a su creación imaginaria, una estructura lógica visual que pretendía determinar un sentido concreto no susceptible de decodificaciones aberrantes.

Algunos de sus enemigos argumentaron que hablaba de un teatro que nunca pudo hacerse. Creo que no es serio decir que el teatro que Artaud proponía fracasó. Prefiero las palabras de Peter Brook en su libro *Provocaciones*: "Artaud quería del teatro algo que este no podía darle, y cuando descubrió que no había una forma de expresión que pudiera decir todo lo que él necesitaba decir, se volvió loco."

Sin embargo algunas hipótesis de Christopher Innes me parecen esclarecedoras acerca de los puntos conflictivos de la teoría artaudiana.

"La contemplación no es uno de los fuertes del teatro. El teatro convencional extiende las acciones mediante palabras, tolerando así ambigüedades, transformaciones, desarrollo, mientras que el movimiento por sí solo es una especie de taquigrafía que se funde con una sola imagen. La falta de un lenguaje visual desarrollado y preciso

(Artaud trabajó en ello, pero nunca lo logró) produce trivialidad u oscuridad. Otra tendencia es confundir la vehemencia desenfrenada con la intensidad, que embota las respuestas en lugar de intensificar la conciencia y exagerar los aspectos del melodrama - genero que en todo caso esta en los límites de la autoparodia - puede resultar en algo sumamente ridículo. Estas condiciones, sumadas a su insania mental y a la falta de apoyo económico, hacían imposible el logro del ideal de Artaud.

La causa principal: la imposibilidad de determinar el sentido de un lenguaje visual que gracias a su naturaleza dinámica no se deja atrapar por las palabras o las codificaciones férreas. Por último, las palabras de Roger Blin, uno de sus actores que años después sería el primer director de Esperando a Godot, obra que sin duda le debe mucho a Artaud.

"Artaud se hallaba tan profundamente compenetrado de sus propias ideas que pocas veces trataba de explicarlas a sus ejecutantes"

Las ideas no se matan, pero cuando una idea furiosa no logra encontrar su expresión sensible, termina volviendo loco al hombre que la sufre.

GOG & MAGOG

AMABLE Y QUERIDO LECTOR, FIELES TESTIGOS VOCACIONALES DE LO ABSURDO QUE SOMOS, A VECES SE NOS DA POR PREGUNTARNOS SI EXISTE UN LUGAR DONDE REFRACTAR TANTA ESTUPIDEZ, SI EXISTE UNA DISCIPLINA O INSTITUCIÓN DONDE ANALIZAR LA EXPRESIÓN NATURAL DE LOS QUE HABLAN BAJO EL SIGNO DE LA SONSERA, Y SI A ESTA ES PLASIBLE ESTUDIARLA BAJO LA LUPA DE ALGÚN ENFOQUE PATA FÍSICO. ¿EXISTE UN MANÓMETRO DE LA LOCURA SURREALISTA? ¿VALE LA PENA EL ESFUERZO DE ANALIZARLA? NOS PREGUNTAMOS. Y ENSEGUIDA NOS RESPONDEMOS: ¿QUIEN LO SABE? POR LO PRONTO, AQUÍ NO NOS VAMOS A FATIGAR CON TANTO TRABAJO. Y NOS LIMITAREMOS EN UN GESTO ÚNICO QUE NOS ENALTECE A TRANSCRIBIR LAS GENIALIDADES DEL SIN SENTIDO CIRCUNDANTES QUE ESCUCHEMOS. POR ESO Y PARA ESO ESTAMOS, Y SIN MÁS PREÁMBULOS NO CONSTITUCIONALES, AQUÍ PARA UNA ANTI-MUESTRA LE DAMOS UNA BOLSA DE BOTONES.

Se escuchó al pasar:

"Roncar es demasiado humano". (Tía Rosa dixit)

"Si gimnasia sigue así, la esperanza le va a durar lo que un chupetin enfrente de un colegio".
(Macaya Márquez, comentarista de fútbol)

Lo dijo un odontólogo:

"Para mí los pacientes son como zapatos"

Alguien de la redacción:

"Es difícil crecer, porque a veces uno sigue inmadurando. Pero igual lo que más madura al final se pudre"

La illiada, una definición:

Al final, la illiada no es más que guerra y asado ¡Si a cada cuarenta muertes se comen un buey!

Las frases de la tía Rosa

No cualquiera tiene una tía como la tía rosa, y menos una que se despierta de un sueño con una reverberando en sus oídos, y la anota para legarla a la posteridad de la siguiente guisa:

¿Es dios o no es dios un proyecto de propulsión aceptable?

Se entiende que con familiares así a uno le acaricien la cabeza y digan: ah... corazón, pobrecito, ahora entiendo todo.

El mes que viene nuevas ocurrencias del inconsciente de la tía.

El delirio, una zanahoria, y la furia

No sin cierto jolgorio, nos los integrantes de la gallina hemos descubierto que aun no agotamos nuestras reservas de asombro. Ya se sabe: el delirio y lo inesperado siempre pueden más. Y aunque va siendo hora quizás de admitir que poseemos algún tipo de imán ontológico para conjurar lo surrealista, lo concreto es que hemos descubierto un libro extrañísimo y extraordinario, intitulado (en letra naranja y por razones que se verán son más que lógicas): El hombre Zanahoria. Ya en cuestión el libro es un anzuelo irresistible. Para qué vamos a negarlo. Pero aun mejor es abrirlo y leer los datos que se adjuntan en la solapa sobre el autor. Porque justo





debajo de la foto de un señor calvo y de bigotes que se toca la cabeza con afectación mientras ensaya una mirada sesuda como si estuviera enfrascado en la comprensión más alta del universo, uno se entera que: Jorge Ledesma es argentino. Que en mil nueve ochenta y uno publicó Cartas espantosas a mi maestro (Y ya es una fija que a la hora de poner títulos este fiato es un capo) al que le seguirían (no sabemos cuándo porque no figuran fechas) El juicio de los animales, Adiós al árbol y Acuso al invasor. Que Ledesma es además el único personaje vivo de Abaddon, el exterminador, novela de Sábato donde aparece con apellido y texto propio Y que su obra ha venido acompañada de sucesos trágicamente pintorescos (?), desde la calificación de pornográfico que el gobierno de Franco diera a un galardonado cuento suyo, pasando por la singular forma de protestar que lo mandó al calabozo en mil nueve sesenta y tres, cuando, desnudo, se trepó a un farol en pleno centro de Buenos Aires. Y todavía hay más, porque (en orden de comentar el libro) la historia de nuestro hombre legumbre versa sobre la creación fantástica de Hom-za, el hombre planta, un hombre creado genéticamente con espermatozoides humanos y células de zanahoria, y con corazón de mono e hígado de cerdo que, al recibir células vivas del escritor Ernesto Sábato, se transforma en el primer ser verdaderamente ecológico, condición que le permite juzgar implacablemente a la raza humana convirtiéndose en la voz de la naturaleza, de las especies vegetales, animales y minerales. ¿Increíble? Creer o reventar como un escuerzo o un gazzápiro, pero te juramos afable lector que no inventamos nada. Está todo tal cual. A las pruebas nos remitimos. No nos gusta la desconfianza. Ergo, a continuación ofrecemos algunos extractos de esta estrafalaria e incomprensible obra.

Libro de Hom-za, donde se defiende a las piedras:

La piedra

El hombre nunca consideró a la piedra como algo vivo, a consultar; siempre se ha sentido superior a ella y con derechos de ofenderla...

...El diccionario define a la piedra de la siguiente manera: sustancia mineral, dura y sólida"

El mismo diccionario dice del humano: Verbo divino, compasivo, generoso, benigno, caritativo...

¡Que bueno! Faltaría que dijera modesto.

Por ello, por su generosidad, divinidad, benignidad", el hombre llama ofensivamente "piedra inferior" al nitrato de plata, que suele usar para curarse sus propios males...

También llama "piedra del escándalo" al pecado original que él mismo inventó por estúpido...

...Jesús, sentado en el suelo haciendo rayas con un palito, dijo: "El que esté libre de culpas que arroje la primera piedra". ¡Siempre la piedra! ¿Por qué no se arrojan sus miserias? ¿Por qué no se aplastan con ellos mismos?

Definición del diccionario mineral

Hombre: mono con revolver al que mejor es darle una banana.

Siete horas de frotamiento y 25 kilos de piedra pómez necesita la estupidez humana para gastar y decolorar un pantalón que ha hecho furor, pruntuariado como "blue jeans". Con él, y con las zapatillas con resortes y rulemanes, cuatro fabricantes multinacionales han encorsetado a la juventud y a los adultos que la van de "pendejos".

Vivillos humanos, aclaren que anochece. La Edad de Piedra aún no ha pasado. ¡Vivimos en ella. Con ella. De ella!

...La piedra ama. A la afinidad del hidrógeno con el oxígeno en la formación del agua, le dicen amor químico.

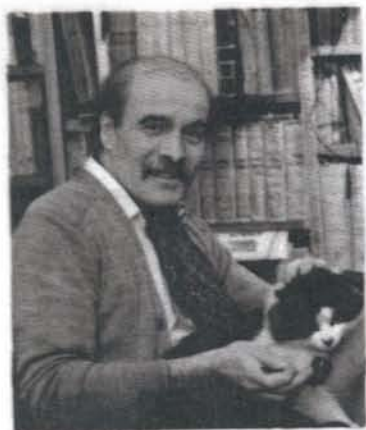
...humanos sean buenos, reflexionen...Basta de "amaos los unos a los otros", frase hueca que no explica el procedimiento a seguir para alcanzarlo.

"Amar al enemigo, ¿cómo?... ¿Como un judío puede llegar a amar a un nazi? ¡Vamos!

No cierra. Empecen por no denigrar lo sagrado: la Piedra. El conocimiento humano osa explicar que debemos aprender lo que genéticamente ya sabemos.

Por favor, dejen el chupete. ¡Ya son grandes!

EL COMPROMISO de un INTELLECTUAL se establece en la medida en que da su idea sobre LA REALIDAD



¿Fui fundador y además participaste en varios proyectos y revistas culturales como *El Grillo de Papel*, *El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*. ¿Alguna vez sentiste que estabas transformando o modelando otra suerte de realidad?

No, nunca creí eso. Sencillamente éramos jóvenes escritores que queríamos publicar todo lo que nos hubiera gustado leer, no había más que eso. Luego con el tiempo, las revistas se transformaron en emblemáticas y nos dimos cuenta, pero después de que la cosa había pasado, que estábamos realmente representando a nuestra generación. Naturalmente tuvimos que tomar partido muchas veces por la realidad. *El Grillo de Papel* fue prohibida en la época de Frondizi por nuestro apoyo a la Revolución Cubana. También fue prohibida *El Escarabajo de Oro* y hasta fuimos presos con Liberman por defender a (Valdimir) Nabokov y su novela *Lolita*. Y tuvimos problemas cuando sacábamos *El Ornitorrinco* durante la dictadura. Pero nunca pensé ni pienso que un escritor puede sentir que está transformando la realidad. Sabe que la literatura lo puede transformar a él y tiene la vaga esperanza de que algún libro suyo sirva para alguna cosa, pero pienso más o menos lo que pensaba (Jean-Paul) Sartre del asunto: "Ante un chico que se muere de hambre, *La Náusea* no tiene peso". Un escritor siente eso: su obra no tiene peso ante realidades tan extremas. Y cuando los chicos que se mueren de hambre son cien por día, ya podés pensar que el peso de la literatura ante el mundo real es muy relativo.

Pero con las editoriales que publicaban, que apelaban directa o indirectamente a la situación coyuntural, buscaban de alguna manera decir lo que no estaba tan expuesto...

Por supuesto, pero no pensábamos que se iba a cambiar el mundo por eso. Tratábamos de ser honestos. Por ejemplo, yo publiqué una editorial en contra de la guerra del Beagle que

Tiempo atrás en un programa de radio, dos integrantes de esta revista y dos muchachas que los acompañaban, entrevistaron a Abelardo Castillo, quien, con fiebre y todo, y durante dos horas, respondió estoicamente a nuestras preguntas. De ese encuentro, resultó esta entrevista, que dicho sea de paso, de los treinta folios iniciales que llevaba, mutó, por cuestiones de espacio, al saludable número de cinco páginas. Quizás, si el tiempo y el azar, o para ser sinceros, el destino financiero de esta publicación nos lo permite, entonces quizás, y sólo quizás, en un próximo número, anexemos lo faltante.

titulé *La Lógica de los Imbéciles*, en la que trataba de imbéciles a los militares. Decía que la guerra mata con la misma inconciencia con que mata una peste. La revista editaba entre tres y cinco mil ejemplares, en sus mejores momentos, y su difusión era casi secreta. Lo que sucede es lo siguiente: el compromiso de un intelectual se establece en la medida en que da su idea sobre la realidad, sin pensar si la va a transformar o no, es casi algo que te hace sentir relativamente en paz con tu conciencia. También escribimos en *El Ornitorrinco* una editorial defendiendo al Premio Nobel de la Paz, Pérez Esquivel, que acá estaba prohibido mencionarlo. Y hacíamos estas cosas siempre dentro de determinados límites y pensando en algo que había dicho Sartre en la época de la invasión alemana a Francia: "Nunca fuimos más libres que bajo la ocupación alemana", dijo Sartre, y yo siempre sentí que en el fondo nunca fuimos más libres que bajo la dictadura militar. Porque no mostrarle el documento a un policía, sacar una revista literaria, ir a desfilar con las Madres de Plaza de Mayo los jueves, ir a una reunión de las Madres o visitar a un amigo preso implicaba una actitud en contra de la dictadura, y vale decir, implicaba poner la libertad en acto. Hoy todo eso lo podés hacer, entonces no estás tan seguro de tu libertad. La libertad se pone a prueba cuando se actúa, cuando aquello que no te dejan hacer vos deberías hacerlo igual. Esa era, creo, la idea y el fundamento de una revista como *El Ornitorrinco*. E incluso en ese sentido era más comprometida que *El Escarabajo*..., que en sus palabras era mucho más comprometida que *El Ornitorrinco* pero en un momento en el que estaba más permitido escribir como escribíamos.

¿Cómo ves hoy el compromiso del intelectual argentino?

Exactamente igual a como lo veía en los años sesenta. Creo que una cosa es un intelectual y otra cosa es un escritor. Hay escritores que son además intelectuales. No creo que haya que comprometer la obra literaria, no podés pedir que se

comprometa la obra literaria, no le podés pedir a un poeta lírico que comprometa sus versos o a un cuentista fantástico que comprometa sus cuentos. El ejemplo más claro sería el de (Julio) Cortázar. El gran escritor que hay en Cortázar es el escritor de los cuentos fantásticos, el escritor de Rayuela, que si la analizás ideológicamente es una obra casi quietista, es todo lo contrario de su compromiso. El compromiso de Cortázar pasaba por sus actitudes públicas, vale decir, en lo que él pensaba del mundo y decía del mundo, pero no en su obra. Incluso cuando escribe una obra comprometida, como es El libro de Manuel, no hace de ninguna manera su mejor libro. ¿Y dónde ponemos por ejemplo a la obra de (Federico García) Lorca? ¿Qué hacemos con un poema como aquel que le escribe Miguel Hernández al pie de su mujer? "Por tu pie, la blancura más bailable, donde cesa en diez partes tu hermosura, una paloma sube a tu cintura, baja a la tierra un arduo interminable". ¿Dónde está el compromiso? Sin embargo, murió en la cárcel. Y a Lorca lo mataron. Vale decir que el compromiso pasa por la conducta de un hombre frente a la realidad, no necesariamente por su obra. Si pasa por su obra, mejor; si lo puede hacer, mejor.

Yo ahí disientiría un poco de lo que fue la literatura por ejemplo de Cortázar, que vos llamás quietista, que podría ser Rayuela, Octaedro, uno de sus libros de cuentos, cualquiera de ellos. Creo que el compromiso no pasa por la puesta en acto frente a lo público, sobre todo el compromiso de un escritor que trabaja en soledad y que va a comunicarse con aquellos que lo lean en soledad. Me parece que el compromiso del escritor está puesto en la transformación de aquel que lo lea, si es que lo hay, si es que existe...

Bueno, son dos niveles: uno está en la transformación del que lo lee y otro, en sus conductas públicas. Es decir, cuando Cortázar escribe Lejana, no está escribiendo un cuento comprometido, sencillamente está escribiendo un cuento. Ahora, Cortázar está comprometido con la obra literaria, el primer compromiso de un escritor, de un poeta, o de un artista en general es con su obra. Eso se puede ver muy fácil: todos conocemos el Guernica de Picasso. Si le cambiás el nombre y le ponés Terremoto, el cuadro sigue siendo el mismo: ese caballo sigue siendo un caballo desprovisto, esa lamparita sigue siendo una lamparita trágica, ese dolor sigue siendo el mismo dolor. Lo que compromete al Guernica es el nombre, quiere decir que el compromiso no está en la obra, sino en lo que nosotros suponemos que significa. Si a la sinfonía de Stalingrado vos le ponés sinfonía de la tormenta, todo lo que nosotros vemos como cañones, lo vamos a sentir como truenos, entonces ¿es específicamente una obra comprometida? No, es una obra musical. ¿Cuándo empieza una obra cualquiera de arte a tener sentido? Cuando no es una obra de arte. Hay grandes escritores (sobre todo grandes escritores, porque no lo podés llevar eso ni a la pintura ni a la música) que además han podido hacer una obra comprometida. Hay grandes poemas comprometidos de Neruda, por ejemplo todo el libro España en el Corazón es directamente un libro político, donde está el famoso poema a Franco y donde nos explica de alguna manera desde la poesía lo que fue la revolución española y la guerra civil española. Ese es un libro sin duda comprometido, pero ¿es más grande que Veinte poemas de amor...? ¿O que Alturas de Machu Picchu? Yo no estaría tan seguro. Sé que es tan grande como Tierra Baldía. Vale decir que no hay que confundir nunca el tema que utiliza un autor con su compromiso esencial, porque un autor puede escribir sobre una huelga o sobre los piqueteros y ¿eso hace que la obra sea buena? No, yo prefiero que me escriba una buena novela y cuando tenga que hablar de los piqueteros, hable con lucidez del problema de los piqueteros, y si tiene que decir que en la Argentina se mueren cien chicos de hambre por día, bueno que lo diga, pero que no espere a que se le ocurra una gran novela para explicar el asunto. Además hay escritores que no utilizan esas temáticas: los grandes poetas líricos, los grandes

cuentistas fantásticos, y ¿eso los hace menos escritores? Ahora, ante un hecho concreto, ante una pregunta concreta, si les exijo que se comprometan, pero que se comprometan como hombres, que comprometan la persona, su cuerpo, sus ideas y sus conductas. Sartre no lo entendió tan claro porque puso en la literatura el compromiso. Cuando pasaron los años se dio cuenta de que había exagerado: en la literatura no se puede poner el compromiso. Y además, antes de Sartre el compromiso ya existía en la literatura, ¿o La Divina Comedia, de Dante (Alighieri) no es literatura comprometida? El problema del compromiso es mucho más sutil de lo que se ha establecido, se cree que literatura comprometida es únicamente aquella cuyo tema es lo político...

Lo testimonial...

Claro, pero literatura comprometida ha habido siempre. ¿O León Bloy, el novelista y escritor católico francés, no era un escritor comprometido? Sí, por supuesto, con el catolicismo. ¿O no era un escritor comprometido Walt Whitman? Sí, por supuesto, con la democracia.

No es necesario que el compromiso sea únicamente político, toda gran obra de arte de alguna manera te modifica. Sienta o no el autor que está comprometido, la obra actúa sobre el lector, se produce el hecho estético en la mirada del hombre que está frente a un cuadro. Muchas veces he puesto este ejemplo: imaginemos que Goya (sabemos perfectamente que Goya tenía su lugar en el mundo muy bien pensado, se nota en las familias reales que pintaba, pero: los famosos cuadros de Goya son los fusilamientos) hubiese sido exactamente al revés de como era y que a él le hubiera gustado que fusilaran a la gente, cosa que no ocurría, pero pinta los fusilamientos, ¿quién es el que se pone del lado del fusilado? El que lo mira, el cuadro empieza a tener sentido a partir de la mirada del que lo observa. Y un libro empieza a tener sentido a partir de la lectura del que lo lee. Uno de los libros más esencialmente comprometidos de la literatura argentina es La Casa de Mujica Láinez, que es una vieja mansión que se viene abajo, pero donde hay un retrato de la caída del patriciado argentino. Y Mujica Láinez no era un hombre comprometido, su libro es comprometido. Toda la obra de Balzac se puede ubicar en el mismo lugar. Balzac era un hombre que decía "yo escribo a la luz de dos verdades eternas: la religión y la monarquía" y escribe La Comedia Humana, que es la bofetada más formidable a la monarquía y a la religión, vale decir, la obra se expresa por sí misma, le guste o no al autor, y a veces en contra de la idea explícita del autor.

¿La belleza puede ser una maldición?

La inteligencia es una maldición. La belleza no, la belleza es una felicidad. Para decirlo rápidamente, como decíamos en el primer número de El Grillo de Papel, la belleza siempre es revolucionaria. Creo que La Virgen de las rocas, de Leonardo, Las Madonas, de Rafael, han matado más burgueses que la revolución de octubre.

¿Qué relación hay entre genialidad y locura para vos?

Básicamente ninguna. En realidad el hombre genio está muy cerca de la locura, pero estar loco no quiere decir ser genial, no hay más que ver lo que se produce en los manicomios con los artistas. Vos podés encontrar a un gran poeta loco, Hölderlin por ejemplo, un gran pintor loco, que se vuelve loco, como Van Gogh, o a un poeta que estaba al borde de la locura, como Poe, pero antes eran hombres geniales en su oficio. En cambio, estar meramente loco, es estar loco. Digamos, la diferencia entre el loco y el gran artista es sutil pero muy profunda, es decir, el loco hace con ese mundo descuartizado y hecho pedazos una especie de círculo vicioso del que no puede salir, el artista hace con ese mundo un objeto nuevo y lo lleva a la superficie.

¿Pasaporte adónde Abelardo? Imaginario, real...

Es muy real, es a la noche. El lugar al que yo viajo es la noche, para mí la noche no es un lugar en el tiempo, sino una especie de lugar en el espacio, es como estar en una casa vacía o en una plaza. En cuanto a los lugares físicos, te diría que no me fascinan demasiado, yo no he salido nunca de mi país. A Silvia le gusta mucho viajar, yo lo más lejos que he llegado es a Montevideo o a Carmelo. Y dentro de mi país sí, hasta Córdoba, Salta... Pero no me gusta viajar y menos en avión, por supuesto.

¿Qué encontrás en la noche?

No sé, pero viviendo en Buenos Aires encuentro una especie de paz que no hay durante el día. No suena el teléfono, no viene gente. Pero no es del todo así, porque yo viví en San Pedro donde las ocupaciones eran totalmente distintas de las de Buenos Aires, y siempre también viví de noche. Además en la primaria siempre fui al colegio en el turno de la tarde, osea que me levantaba muy temprano. Para mí la noche es el lugar donde hago todo: escribo, pienso, amo: es el lugar. Y duermo generalmente de día.

¿Cuándo sentiste que dejaste de ser chico?

A los ocho años, cuando se separaron mis padres, asumí brutalmente la adultez. Pero no soy el único caso, Nietzsche decía: "A los siete años comprendí que ninguna voz humana iba a llegar hasta mí". No se sabe nunca a qué se refiere ni qué es lo que le pasó a esa edad, pero no es una edad muy temprana para comprender que el mundo ha cambiado, y tu relación con el mundo, como yo lo sentí a los ocho años.

¿Qué relación tenés con tu infancia, previo a esos ocho años?

Dual, porque si la analizo fríamente te podría decir que fue una infancia desdichada, pero si la juzgo como debe ser fue como casi todas las infancias, una infancia muy feliz. Lo he dicho muchas veces, te fijás que hay fotografías de terremotos, de inundaciones donde aparecen los chicos, y siempre se están riendo, jugando, es decir, el chico no es responsable del mundo de los mayores. Las peores catástrofes tienen que ser realmente catástrofes donde interviene el miedo y el susto, entonces los ves llorando, pero el chico en la catástrofe sigue dependiendo del mayor, es el mundo de los mayores y ya los mayores lo arreglarán de alguna manera. Así viví mi infancia. Ahora si la juzgo nada más que con la inteligencia, o la juzgo desde mi lado más patético, te puedo decir que fue una infancia también desdichada al final de cuentas; a los ocho años fui a parar a un internado saleciano porque mis padres se habían separado, pero esa no es la historia que realmente vivo. Por otra parte, nosotros resignificamos el pasado, el pasado no es en sí, el pasado es en sí en la medida en que no lo puedes modificar, pero lo que sí puedes modificar es el sentido que tuvo ese pasado.

¿Tenés un carácter jodido?

Sí, tengo un muy mal carácter, soy bastante intransigente y necesito que haya obstáculos para poder pasar por encima y hacer las cosas. En un primer momento me aterrorizan, perder un texto, por ejemplo, como me pasó cuando estaba escribiendo El que tiene sed, que perdí uno de los capítulos entero y no lo podía encontrar y pensé: ahora quemó toda la novela. Son cosas que me pone al borde de la locura.

¿Crees ser un aprendiz de loco?

Creo que todos somos aprendices de locos -eso se dice si no me equivoco en La casa de ceniza - o por lo menos tenemos todos una muy marcada tendencia a la locura, no hay más que pensar en nuestros sueños, todo hombre cuando sueña es literalmente un loco. Creo que era de Quincey el que se asombraba - y también Schopenhauer - (y lo ha citado muchas veces Borges) de que nos despertáramos cuerdos después de haber viajado por ese mundo de locura de los sueños. Hay un componente en el hombre que es el de lo irracional, el de la locura, el de los deseos reprimidos, las cosas contra las que no podés luchar por lo menos mientras estás en ese ámbito que son el mundo de lo oscuro realmente y que pertenecen a lo que llamamos en general la locura, no la locura en el sentido médico.

Decís que te aterra la soledad y la naturaleza...

Sí, eso es tal vez más literario que real. Yo lo digo en el cuento "Triste le ville". La naturaleza, más que asombrarme, a veces me resulta incómoda, eso de que las ortigas te pinchen, la arena te queme los pies, de que se te metan piedritas en los zapatos. Pero hay cierta forma de la naturaleza, por ejemplo el río, que a mí me fascinan, la soledad del río, la rareza del río, mucho más que el mar. Esas son actitudes frente al mundo que habría que analizar muy profundamente, por qué hay gente que le gusta el río, gente que le gusta el mar. A mí me gusta la montaña, por ejemplo, yo un día, a los 48 años, vi por primera vez una montaña (es tardío mi descubrimiento de la montaña) y sentí que ese era el lugar de donde vengo, esa paz que hay en la montaña, tengo tendencia a lo eremítico, me dura poco tiempo, pero...

¿En qué no crees, Abelardo?

No creo en Dios. Y no lo digo como jactancia, tal vez te diría que no puedo creer en Dios, perdí la fe en la preadolescencia y no la recuperé nunca más. Bueno, no creo en el mundo del mercado, ni en la libre empresa, políticamente no creo en muchas de las cosas en las que en general se cree. Pero podría hablar tal vez con más naturalidad de las cosas en las que creo, porque uno para saber que algo no es lo tiene que vivir y yo tiendo a no vivir aquello que instintivamente me desagrada.

¿Y en qué crees?

Creo que el hombre es perfectible, creo en el socialismo, ahí te podría decir a partir de lo que creo en lo que no creo: no creo que hayamos llegado a un mundo donde ha muerto la historia o se han terminado las ideologías, o estemos al fin de las utopías, creo que todavía vivimos en la prehistoria, que las ideologías andan por la calle como lo puede ver cualquier latinoamericano que tenga ganas de asomarse a la ventana y creo que vivimos la historia, el hombre es un ser que vive en la historia y tiene una conciencia en la historia, si le sacás al hombre la historia lo transformás en una abeja, o en un animal. Los ángeles no viven la historia, las moscas no viven la historia, pero el hombre es esencialmente en ser histórico.

¿La paz es algo habitual en vos?

No, te diría que la paz es algo que quiero ganar. Del mismo modo que nadie es lo que es, sino que llega a ser lo que es, como decía Nietzsche; se llega a ser mujer, como se llega a ser hombre, como se llega a ser escritor, aunque tengas ese componente, yo añoro la paz, trato de buscarla, creo que soy mucho más apacible ahora que cuando tenía veinte o treinta años, pero no la consigo. Me consuela estar leyendo los diarios de Tolstoi, que también buscó eso y se murió a los 82 años sin haberlo encontrado.

¿QUÉ LIBRO RECOMENDARÍAS QUE HAYAS LEÍDO HACE POCO Y TE HAYA DESLUMBRADO?

“El último encuentro, de Sándor Maray, un escritor húngaro que es uno de los grandes escritores que he descubierto en los últimos tiempos. Un hombre extraordinario que se suicidó a los 89 años, lo que ya me da la medida de su seriedad, la gente a los 89 años no se suicida, o está muy apurada. Cuando muere ni su nueva mujer sabía que escribía, es decir que había abandonado su obra que ahora se recuperó. Ha escrito varias novelas, entre ellas *Divorcio de un buda*. La herencia de Esther, pero lo que yo recomendaría es *Último encuentro*, que creo que es una cosa prodigiosa. Y es muy difícil conseguirlo porque por alguna razón ese libro tuvo una acogida muy grande, yo lo recomendé a tanta gente... otro escritor que vale la pena leer es Kenzaburo, el japonés. El grito silencioso.”

Abelardo Castillo

Soledad

Pese a lo que hoy habíamos dicho, a mí la soledad me fascina. Es decir, yo soy como un solitario esencial, lo que no quiere decir que no me guste la relación con la gente, pero necesito la soledad, incluso viviendo en mi casa, yo necesito mi propia soledad, la de mi escritorio, de mis libros, la soledad que además en mí se da a la noche, es un encuentro conmigo mismo. No es lo mismo la soledad que es elegida que el abandono, cuando te sentís solo porque te ha dejado todo el mundo, porque no te quiere nadie; eso debe ser espantoso.

Pasión

Componente esencial de la condición humana, aquello que no se hace con pasión, no debería ser hecho, las cosas no se hacen ni sólo con la inteligencia, ni con la lucidez, ni con el pensamiento, se hacen con pasión y a veces la pasión es una forma de la inteligencia, es lo que te lleva a descubrir algo que después va a razonar tu cerebro. Poe decía, y lo mismo decía Freud, que nunca había podido amar nada que no entrara primero por su inteligencia, no importa entonces por dónde entra, pero luego se tiene que dar eso que llamamos pasión.

Palabra

Mi condición esencial. Yo estoy en el mundo y me relaciono con el mundo a través de la palabra, no a través del hablar, sino de la palabra, de lo que significan para mí las palabras.

Lucidez

Una cosa terrible. Como decía la frase de Unamuno. Ser lúcido, ser extremadamente lúcido, inteligente, no te da sosiego.

Padre

El hombre que más quise en mi vida.

Delirio

Estado más o menos permanente de los hombres en general y mío en particular.

Tren

Me fascinan los trenes, tengo una relación casi erótica con los trenes, viajaría nada más que en tren. Y con las estaciones, pero sobre todo con los trenes, que son los que llegan a las estaciones, porque una estación sin un tren no existe. El tren, el objeto tren. Desde chico, siempre quería tener trenes a cuerda, el tren es un objeto que amo, cosa que no me pasa ni con los aviones, ni con los autos, con los autos relativamente, pero menos con los ómnibus. El tren para mí es un objeto casi metafísico.

Madre

Algo de lo que no quiero hablar

Estilo

Eso que la gente confunde con la gramática y que es sin embargo el modo de ser esencial de un artista. Un estilo no es aquello en lo que el artista se expresa sino que es lo que el artista es, Borges tenía ese estilo porque era así, veía el mundo de una manera muy particular que le permitía tener ese estilo y casi lo obligaba a tener ese estilo, como Berjar ve el mundo al estilo Berjar, o como Arlt ve el mundo desde el estilo Arlt. Todo estilo no es meramente un trabajo sobre la palabra o sobre la forma, es una concepción del mundo.

Fe

Si es fe religiosa, algo que lamento haber perdido. Si es fe en general, es algo sin lo que no podría vivir.

Salvaje

No sé realmente qué se entiende por salvaje. Para mí todos somos esencialmente un componente entre lo salvaje y lo cultural. A veces predomina lo salvaje, en mí tal vez con más frecuencia de lo que debiera, y a veces lo cultural, pero creo que si le sacamos al hombre lo salvaje le estamos sacando su posibilidad de estar en el mundo, de ser quien es. Es algo así como la famosa dicotomía que planteó Sarmiento: civilización o barbarie, no existe como dicotomía, las dos van juntas, sin barbarie no hay civilización y sin civilización no hay barbarie, cuando eliminás uno de los dos términos estás en el caos.

Amigo

Algo que es tan importante como el amor, y a veces más perdurable la amistad que el amor, porque el amor puede llegar a ser transitorio aunque muy intenso y las amistades se extienden en el tiempo, y pueden soportar cosas que el amor no soporta: digamos el amor puede no soportar la infidelidad en cambio el valor infidelidad en la amistad no se da, ninguno de los dos soporta lo que es la deslealtad que es una cosa muy distinta de la infidelidad, se puede ser infiel y ser muy leal y al mismo tiempo se puede ser no infiel y ser absolutamente desleal.

Muerte

Algo sobre lo que tampoco me gusta mucho hablar, tengo un infinito desdén, no te diría que me da miedo, pero es mucho más que eso, es como un desagrado esencial, todo lo que nace, nace para vivir, no la concibo, me parece una idea absurda, no concibo más que la vida.

PERSONAJES PARA UBICAR EN LA CASA

Marechal

Escritorio, claro, quisiera que estuviera sentado en el escritorio conmigo conversando.

Manauta

Manauta es algo así como un hermano mayor, como una especie de padre, me lleva los suficientes años como para que lo ubique en una zona no tan amistosa sino más bien reverencial; además afectivamente estuvo muy cerca mío. Una de las primeras personas que Silvia (Iparraguirre) conoció cuando era muy joven fue Manauta. Era un cumpleaños y fue un shock para ella porque había como doscientas personas todas borrachas y veías a Manauta en su plenitud. Yo lo he querido y lo quiero mucho.

Jack London

Me fascina. Es el escritor que inventó un modelo de escritor. Sin un hombre como Jack London no hubiese existido Hemingway, por ejemplo. Además inventó uno de los personajes básicos para la infancia de casi todos: el personaje de Book en La llamada de la selva o el personaje de colmillo blanco en Colmillo Blanco. Sin contar además que era un gran escritor, London escribió dos libros, por lo menos, esenciales: Memoria alcohólica y Martín Edén, que es una novela autobiográfica en la que cuenta prácticamente su vida.

Cioran

No me gusta, creo que es un profesional del dolor.

Conti

Lo ubico no en mi casa actual porque él no llegó a conocerla. Para mí Conti está vinculado a Pueyrredón, al Ornitorrinco. Tenía un sentido del humor muy particular, recuerdo una frase muy cómica de él, estábamos hablando del estructuralismo y él decía al estructuralismo lo inventó un tío mío que era gangoso y cuando hablaba no se le entendía una mierda (poniendo voz de gangoso).

Dino Buzzati

También lo tendría en el escritorio, pero menos. Es un hombre al que admiro mucho como cuentista. Debería ser un hombre bastante difícil. No conozco su vida, pero creo que es uno de los cuentistas más notables del siglo XX.

Abelardo Castillo nació en San Pedro (Prov. de Buenos Aires) el 27 de marzo de 1935. Es novelista, cuentista, dramaturgo y ensayista. Entre sus libros de cuentos se encuentran *Las otras puertas* (1961, premio Casa de las Américas), *Cuentos crueles* (1966), *Los mundos reales* (1972), *Las panteras y el templo* (1976), *El cruce del Aqueronte* (1982, Premio Municipal), *Las maquinarias de la noche* (1992), *Cuentos Completos* (1998) y *El espejo que tiembla* (2005). Como novelista publicó *La casa de cenizas* (1968), *El que tiene sed* (1985, Premio Municipal), *Crónica de un iniciado* (1991) y *El Evangelio según Van Hutten* (1999). Sus obras de teatro *El otro Judas* (1959) e *Israfele* (1964) ganaron importantes premios. Y fue el Fundador de las revistas literarias *El Grillo de Papel*, *El Escarabajo de Oro*, (1959-1974) y *El ornitorrinco* (1977-1987).

Entrevista realizada por Andrés Manrique, Laura Valentini, Hernán Bayón y Soledad Manrique para el programa radial "Palabras cruzadas", en FM "El Faro".

Poe

Es mi padre espiritual, mi antepasado espiritual. Muchas veces he estado convencido de que en mi vida anterior fui Poe.

Wilde (Oscar)

Es uno de mis afectos personales más profundos. Era un hombre prodigioso al que siempre quise al margen de que, naturalmente, no lo conocí. Pero es un hombre tan querible que el otro día escuchando por radio El ruiseñor y la rosa se me llenaron los ojos de lágrimas como cuando tenía quince años y lo leí por primera vez; es tan hermoso, es decir, si cometió algún pecado en su vida o si hizo algunas cosas que no debió hacer creo que a Wilde lo reivindicaban los cuentos de La casa de las granadas.

Henry Miller

Fue un escritor decisivo para toda nuestra generación. Es un descendiente directo de una literatura que empieza en realidad con Memorias del subsuelo, de Dostoievski, esa literatura confesional. De alguna manera inventa en nuestro tiempo el sexo, cuando era palabra prohibida. Yo no comparto muchas opiniones sobre el sexo que tiene Miller, como se nota en un cuento mío, la fornicación es un pájaro lúgubre, que al mismo tiempo de ser un homenaje a Miller es una velada discusión con el sentido del sexo en Miller, que es demasiado físico. Pero creo que es uno de los escritores esenciales de nuestro tiempo, siempre muy mal leído, porque yo lo he leído como un mero escritor erótico cuando era un buen escritor en cualquier sentido.

Jobson 14 ***

A Jobson no lo ubicaría en mi casa sino en un café conversando todo el tiempo porque además era tan grande que ocupaba mucho lugar y era muy invasivo, pero mi amistad y mi cariño por Jobson requiere algo más que una casa, espacios grandes, yo estaba acostumbrado a verlo en los cafés; en el Tortoni o en el Chamberi, donde el centro de la atención era siempre Bernardo, con sus historias, sus cuentos, las cosas que le pasaban, que eran muchas.

Kafka

En todas partes, excepto el baño porque sería poco decoroso.

Y a Castillo ¿dónde lo ubicás?

No lo tengo muy claro a Abelardo Castillo, me va a ver a veces, dice cosas antagónicas, pero no sé exactamente quién es y además creo que sería arrogante que alguien sea autodefinido.

JULIO CORTÁZAR
BAJO NIVEL



Puede ser que, una vez más, todo empiece por las palabras y entonces, claro, con ellas. Puede ser que el vocabulario del metro sea en parte la raíz de ese contacto de por vida que tengo con él, y que de ahí provengan tantas páginas que le he dedicado o que él me ha dictado en relatos y novelas, bumerang del verbo que retorna a la mano y a los ojos.

Correspondencias, por ejemplo: en París es el término que indica los cambios que puedan hacerse entre las diferentes líneas, pero como en casi toda la nomenclatura de nuestros Hades urbanos, es un término cargado. Cuando llegué a París en 1949, trayendo como brújula la literatura francesa, Charles Baudelaire era mi gran psicopompo; el primer día quise conocer el Hôtel Pimodan, en la isla Saint-Louis, y al preguntar por el metro que me llevaría a orillas del Sena, el hotelero me indicó la línea y agregó: "Es fácil, no hay más que una correspondencia." En ese mismo momento mi memoria volvía una y otra vez al célebre soneto de Baudelaire, y de golpe sentí que todo estaba bien, que entre París y yo no habría rupturas. Veintinueve años han pasado y las correspondencias entre nosotros persisten y se ahondan.

En Inglaterra y Estados Unidos, las correspondencias se llaman cambios, y en mi país combinaciones. Cualquiera de las tres palabras contiene cargas análogas, insinúan mutación, transformación, metamorfosis. El hombre que baja al metro no es el mismo que vuelve a la superficie; pero, claro, es preciso que haya guardado el óbolo entre los dientes, que haya merecido el traslado; que para los demás no pese de un viaje en relecciones, de un olvido inmediato.

En el principio fueron los olores. Yo tenía ocho o nueve años y desde el suburbio bonaerense donde vivíamos, mi abuela me llevaba de visita a la casa de unos amigos. Primero un tren local, luego un tranvía y por fin, desde el centro de la ciudad, el subterráneo, que los porteños llaman subte casi como si le tuvieran miedo a la palabra completa y quisieran neutralizarla con un corte desacralizador. Hoy sé que el trayecto en subte no duraba más de veinte minutos, pero entonces lo vivía como un interminable viaje en el que todo era maravilloso desde el instante de bajar las escaleras y entrar en la penumbra de la estación, oler ese olor que sólo tienen los metros y que es diferente en cada uno de ellos. Mi abuela me llevaba de la mano (su traje negro, su sombrero de paja con un velo que le cubría la cara, su invariable ternura), y había esos minutos en el andén en que yo veía la hondura del túnel perdiéndose en la nada, las luces rojas y verdes parpadeando en la profundidad, y luego el fragor progresivo, el tren dragón rugiendo y chirriando, los asientos de madera que yo rechazaba para quedarme de pie contra una ventanilla, la cara pegada al vidrio. Porque cuando el tren tomaba velocidad las paredes del túnel se animaban, se convertían en una pantalla móvil con cables como serpientes negras ondulando, con el paso instantáneo de las luces, y siempre ese olor en el aire espeso y lento que nada tenía que ver con el de fuera, con el de arriba. En algún momento que cada vez tenía algo de milagroso, el tren ascendía a la superficie, las ventanillas se llenaban de sol y de copas de árboles; algo como alivio, como rescate de esa breve temporada en el infierno, y a la vez la monotonía de recuperar la normalidad, las calles y las gentes y el té con pasteles que nos esperaban invariables a cada visita mensual, decirse entonces que el viaje no había terminado, que al caer la noche volveríamos a tomar el subte, de nuevo el túnel y las serpientes y el olor, de nuevo ese interregno excepcional que de alguna manera me condenaba ya a cosas como ésta, a escribirlo aquí cincuenta y tantos años después.

Por cosas así puede llegarse a mantener un comercio furtivo con el metro, una relación de la que no se habla pero que un día asoma en los sueños y en esa otra manera de soñar que son los cuentos fantásticos. Allí y en pasajes de novelas he ido coagulando a lo largo de los años ese sentimiento de pasaje que nada tiene que ver con el traslado físico de una estación a otra. Ya en Buenos Aires y en la juventud, el subte Anglo me había llevado a la escritura, y recuerdo que al subir a la superficie mi primer impulso era entrar en alguno de los viejos y sombríos cafés del centro donde de alguna manera se mantenía ese clima de extrañamiento con relación a lo que me estaba esperando en el resto del día. Era entonces mi sola experiencia en ese terreno, y no podía imaginar que alguna vez otras ciudades del mundo habrían de darme, como sin duda le ha ocurrido a Siet Zuyderland, diferentes aproximaciones a un centro común; porque hoy sé que el metro, el subte, el underground, el subway, no sólo se asemejan obligadamente en el plano funcional, sino que todos ellos crean a su manera un mismo sentimiento de otredad que algunos vivimos como una amenaza que al mismo tiempo es una tentación. Si bajar al metro representa para mí una leve angustia, una crispación física que pasa en seguida, no es menos cierto que salir de él significa cada vez una indefinible renuncia, un regreso a la seguridad cobarde de la calle; como haber soslayado una indicación, un sistema de signos acaso descifrables si no se prefiriera casi siempre lo superficial.

Como en el teatro y en el cine, en el metro es de noche. Pero su noche no tiene esa ordenada delimitación, ese tiempo preciso y esa atmósfera artificialmente agradable de las salas de espectáculos. La noche del metro es aplastante, húmeda de un verano de invernáculo y además infinita; en cualquiera de sus puntos o de sus horas la sentiremos prolongarse en los túneles, en cualquiera de las estaciones a las que bajemos estará latiendo uno de los muchos corazones del inmenso pulpo negro que subtiende la ciudad. La noche del metro no tiene comienzo ni fin, allí donde todo se conecta y se transvasa, donde las estaciones terminales son a la vez llegada y partida; llamarlas terminales es una de las muchas formas de defensa contra ese temor indefinido que espera en la penumbra del primer corredor, del primer andén.

El metro como intercesor entre el condicionamiento rutinario de la calle y el momentáneo despertar de otros estados de cenestesia y de conciencia. A diferencia de la marcha en la calle, donde las opciones y la vigilancia son incesantes, basta iniciar el descenso para que una mano invisible se apodere de la nuestra y nos lleve sin la menor posibilidad de elección hacia el destino prefijado. No se va de dos maneras diferentes de la estación Etienne Marcel a la estación Panelagh: flechas y pasajes y carteles y escaleras anulan todo margen de capricho, todo zigzag de superficie. Pasajeros y trenes se mueven dentro de la misma relojería predeterminada, y es entonces cuando las potencias de la superficie se adormecen y puede suceder que accedamos a otros niveles; al liberarnos de la libertad, el metro nos vuelve por un momento disponibles, porosos, recipientes de todo lo que la libertad de la superficie nos priva, puesto que ser libres allá arriba significa peligro, opción necesaria, luz roja, cruzar en las esquinas mirando del buen lado.

De vivir en nuestro tiempo, poetas como Gérard de Nerval y Baudelaire hubieran amado el metro; Nerval por su lado alucinatorio, cíclico y recurrente, y Baudelaire por la artificialidad total de una micrópolis en la que no hay plantas ni pájaros ni perros. (Ratas sí, pero la rata está del lado del poeta, lucha contra el sistema, lo mina y contamina en una batalla sin cuartel que dura desde la primera ciudad de los hombres y sólo acabará con la última.)

La primera vez que bajé a la estación Saint-Michel y vi las enormes estructuras metálicas, las escaleras y los ascensores de hierro, la luz mortecina y estancada en la que toda idea de sombra es inconcebible, medí hasta qué punto Baudelaire hubiera aprobado ese congelado infierno moderno. Desde hace unos años, la renovación de las estaciones del metro de París intenta "humanizar" el ambiente, pero nada parece haber cambiado en la conducta de quienes las usan. Ya a medias robotizados por los mecanismos de la superficie, el descanso los fija en una total desmultiplicación de la vitalidad, de la comunidad, de la comunicación incluso en sus formas más embrionarias. Sólo los grupos, las bandas se agitan y hablan porque poseen y transportan su propio microclima que los defiende de la soledad exterior; los otros, incluso las parejas, se encierran en un mínimo de movimientos, de gestos y de miradas. Las caras de los pasajeros de un autobús reflejan siempre algo de lo que los rodea y los invade viniendo de las ventanillas; sus ojos siguen el dibujo o las leyendas de los carteles publicitarios, el cruce de los autos, el ritmo de las vitrinas y las gentes en las aceras. Pero aquí todo es rígido y como intemporal, y no hay nada que ver ni oír ni oler porque todo es recurrente y periódoico y forzoso y casi idéntico en cualquier estación de metro. Los carteles de publicidad duran interminablemente, y acaso nadie se da demasiado cuenta de su renovación periódica. La luz y el aire tienen siempre la misma consistencia, todos hemos leído cientos de veces las mismas leyendas, advertencias, prohibiciones y consejos municipales, y las seguiremos leyendo porque los ojos se mueren de hambre en el metro, buscan un empleo, un asidero que los arranque de ese ir y venir en la nada. Este

Asiento está reservado a: 1) los mutilados de guerra, 2) las mujeres embarazadas, 3) los ancianos, etcétera. (1)

Está prohibido descender a las vías en caso de interrupción de la marcha, a menos que así lo indiquen los empleados responsables, etcétera. (Menos mal que la política, la estupidez y la sexualidad llenan de inscripciones un poco más cambiantes los corredores y los vagones; el ojo salta sobre ellas, las devora contento, las entrega al cerebro para que apruebe o rechace. El Shah asesino/ Mueran los judíos/ Mao o Brejev/ Me gusta chupar/ Sea macrobiótico/ Abajo Pinochet.) Paradójicamente, la codificación congelada del metro favorece en algunos viajeros la irrupción de lo insólito. Sé de la disponibilidad, de la porosidad que crea la rutina, de la somnolencia favorable dentro de la columna de indicaciones y recorridos infalibles. Lo sólo es allí tan manifiesto que la más mínima transgresión o fisura se da con una fuerza que no tendría en la superficie. El día en que me tocó viajar de pie en un vagón atestado, y una mano de mujer joven se apoyó sobre la mía y permaneció allí durante una fracción de tiempo que rebasaba lo normal antes de retirarse al otro extremo de la barra mientras su dueña se excusaba con un gesto y una sonrisa, ese mínimo episodio alcanzó una intensidad de la que hubiera carecido totalmente en un autobús, por la simple razón de que los protagonistas habrían estado más ocupados por su entorno, el roce de sus manos no habría tenido esa sutil transmisión de fuerzas, esa electricidad musgosa que me llegó tan a lo hondo y dio días después un relato que se llama Cuello de gatito negro.

En otro plano, la fisura dentro de la monotonía puede nacer de ese estado de desocupación mental que el metro favorece como pocas otras cosas. Pienso en un relato mío que sigue inédito, y que nació de un comentario humorístico sobre el número de pasajeros que habían bajado en un cierto día al subte Anglo en Buenos Aires, y el número de los que habían vuelto a la superficie (faltaba uno). Broma, error de control, todo quitaba importancia y seriedad a algo que sin embargo me pareció grave, quizás horrible, y que en su proyección imaginativa se volvió el preludio de un descubrimiento abominable.

Y luego, como una fascinación que el viajero presuroso y funcional rechaza, hay la llamada más profunda, la invitación a quedarse, a ser metro. Es una vez más la atracción del laberinto, recurrente maelstrom de piedra y de metal. Lo insólito se da allí como un reclamo que exige la renuncia a la superficie, la recodificación de la vida. Pobres Elíseos atenazados por la urgencia de los horarios y las citas, los viajeros se tapan los oídos con cualquier cosa, el diario que leen entre las estaciones, las tiras cómicas, la contemplación vacua del vagón o del andén. Algunos sin embargo oyen el canto de las sirenas de la profundidad, y yo he aprendido a reconocerlos; son los que mientras esperan un tren dan la espalda a la estación y miran perdidamente la hondura tenebrosa del túnel. Entre ellos podría estar el protagonista de Manuscrito hallado en un bolsillo, alguien capaz de comprender y acatar el implacable ritual de un juego de vida o muerte con el que buscará a una mujer dentro de un sistema de claves implacables que él piensa haber inventado pero que vienen del metro, de la fatalidad de sus itinerarios, de su posesión total del viajero apenas se bajan los peldaños que nos alejan del sol y de las otras estrellas.

Pero si en todo esto lo insólito se proyecta en la consecuencia literaria más que en los hechos tangibles, también vale por sí mismo, aunque luego llegue a ser un tema de escritura. Antes de narrar el viaje imaginario de Johnny Carter en el metro, yo había vivido muchas veces esa fuga fuera del tiempo o ese acceso a otra duración que Johnny, en El perseguidor, habría de explicarle a su manera a Bruno. En 62, Modelo para armar, muchos episodios fueron vistos y escritos alucinatoriamente, y el metro instiló también allí su aura de excentricidad y de pasaje; eso me explica ahora el episodio del descenso de Hélène y su contemplación de los carteles publicitarios antes de su encuentro con Delia. En esos días yo había sentido con mayor fuerza que nunca el efecto del cambio de escala en esas caras y esas manos enormes que desde las paredes del andén de la estación Vaugirard proponían muros de quesos o vacaciones en México. Ya en la superficie seguía viéndolos como una especie de corrección de la realidad que pretendía rodearme y moldearme y someterme a su pretendida escala de formas y valores; de golpe esas imágenes monstruosas, esas uñas y esos dientes agigantados por el ansia de la sociedad de consumo, se me volvían positivos, me ayudaban a desconfiar de lo usual y lo fácil y lo presabido; de golpe yo era un pigmeo entre pigmeos, allí en la esquina podía estar esperándome, terrible y definitiva, la enorme niña que amaba el queso Babybel, y esa niña podía ser de hidrógeno o de cobalto, su zapato me aplastaría contra la acera sin odio y sin razón como nuestros zapatos aplastan hormigas a lo largo de gratas excursiones dominicales. Sentí que vivíamos por casualidad, que nuestras reglas tranquilizadoras estaban rodeadas y amenazadas por incontables excepciones, azares y demencias; todo eso busqué decirlo luego en la novela, todo eso le ocurrió a Juan, a Hélène, a los que de alguna manera tenían que pagar el precio de haber bajado al metro de sus propios corazones, de haber asumido los códigos de la noche bajo tierra.




 $E+T \frac{M}{6} + > d.A$

NUEVE MILLAS BAJO LA LLUVIA

Por Harry Kemelman

Escritor norteamericano. Nació en Boston, Massachussets, en 1908. Escribió novelas y cuentos de misterio. Fue rabino y se hizo famoso por su serie sobre el rabino David Pequeño. En los años 60, Kemelman escribe una novela sobre una comunidad de judíos en Nueva Inglaterra, la cuál intentó vender sin éxito para poder construir una sinagoga. Un editor le sugirió que agregara elementos detectivescos. Kemelman la reescribe y la publica convirtiéndola en su primer novela: *Viernes, el rabino durmió tarde*. La novela se convierte en un éxito, y en 1964, obtiene el premio Edgar Allan Poe como el mejor escritor de misterio de América. Entre sus novelas se pueden encontrar: *El rabino tuvo hambre el sábado* (1966), *El rabino se quedó en casa el domingo* (1969), *El rabino se enfureció el martes* (1972). Sus libros se han traducido a varios idiomas. Kemelman fue conocido en lengua española gracias a *Nueve millas bajo la lluvia*, presentado en su momento por Borges y Bioy Casares en su antología *Los mejores cuentos policiales*.

Hice el papel de tonto con un discurso que pronuncié en la comida del Good Government Association; Nicky Welt me acorraló al día siguiente, mientras desayunábamos en el Blue Moon, lugar donde íbamos siempre que teníamos deseos de encontrarnos. Había cometido el error de salirme del discurso que llevaba preparado, para criticar una afirmación que hizo a los diarios mi antecesor en el puesto de fiscal. Saqué una cantidad de conclusiones de la tal afirmación, quedando así a merced de refutaciones que no tardaron en producirse; esto me dejó como un intelectual deshonesto.

Yo era nuevo en este asunto de la política; hacía apenas unos meses que había dejado la Law School para convertirme en el candidato del Partido Reformista al cargo de fiscal. Lo que antecede es a modo de disculpa, pero Nicholas Welt, que jamás abandonaba sus maneras pedagógicas (era profesor de Lengua y Literatura Inglesas en Snowdon), me contestó en el mismo tono que hubiera empleado para negar la petición de algún estudiante del curso secundario.

- No es una excusa - me dijo.

A pesar de no ser más de dos o tres años mayor que yo (y estamos doblando la curva de los cuarenta), siempre me trata como un profesor a un alumno particularmente estúpido. Y yo, tal vez por lo mucho más viejo que se ve con el pelo blanco y su parecido a un gnomo, soporto sus lecciones.

- Fueron conclusiones muy lógicas - dije en tono suplicante.

- Mi querido muchacho - dijo quedamente - aunque sea casi imposible no sacar conclusiones de lo que leemos u oímos, generalmente estas conclusiones son erróneas. En la profesión de abogado, estos errores se producen en un elevado porcentaje, ya que en este caso la intención no es descubrir lo que se desea comunicar, sino más bien lo que se desea ocultar.

Tomé mi cuenta y me levanté. Al hacer esto le dije:

- Me imagino que te refieres al interrogatorio de testigos en la sala de Tribunales. Bien en estos casos siempre está la parte contraria que rechazará cualquier conclusión ilógica.

- ¿Quién habló de lógica? - replicó - Una conclusión puede ser lógica, y no por eso ser verídica.

Me siguió hasta la caja, donde pagué mi consumición; después esperé impaciente mientras Nick rebuscaba en un monedero pasado de moda, y pescaba varias monedas una por una; colocándolas en el mostrador al lado de su cuenta; pero descubrió que el total era insuficiente. Las deslizó otra vez en su monedero y con un suspiro de pesadumbre sacó un billete del prehistórico monedero, y se lo dio al cajero.

- Dime una frase de diez o doce palabras - me dijo Nick - y te armaré una cadena de conclusiones lógicas que ni soñaste al construir la frase.

Como el espacio era reducido, y seguían llegando clientes a la caja, decidí salir y esperar en la acera que Nick terminara su operación con el cajero. Me acuerdo que me divertí la idea de que Nick pensara que yo estaba todavía a su lado, escuchando su perorata. Cuando se me reunió, le dije:

- El caminar nueve millas no es broma, especialmente si está lloviendo.

- No, no lo es - dijo distraídamente.

De pronto, detuvo sus pasos, y me miró en forma inquisitiva.

- ¿De qué diablos estás hablando?

- Es una frase y tiene once palabras - dije repitiendo la frase, al mismo tiempo que contaba las palabras con los dedos.

- ¿Y qué quiere decir?

- Me dijiste que si hacía una frase de diez o doce palabras...

- ¡Ah sí! - me miró con desconfianza - ¿De dónde la sacaste?

- Se me ocurrió. Vamos, saca tus conclusiones.

- ¿De veras? - preguntó mientras los ojillos le brillaban - ¿En verdad lo deseas?

Era muy de Nick el desafiar a alguien y después demostrar gozo cuando se le aceptaba. Esto me hizo enojar.

- Habla o cállate - le dije.

- Muy bien, no te enojos. Acepto. Hum... ¿Cómo era la frase?

"El caminar nueve millas no es broma, especialmente si está lloviendo." No hay mucho material.

- Son más de diez palabras.

- Bien - su voz se fue haciendo brusca a medida que iba estudiando mentalmente el problema - Primera conclusión: el sujeto está molesto.

- De acuerdo dije, aunque en realidad es una conclusión un poco rebuscada; la afirmación lo implica.

Nick asintió impaciente.

- Segunda conclusión: la lluvia no estaba prevista; si no, hubiera dicho: "El caminar nueve millas bajo la lluvia no es broma", en lugar de colocar la frase "bajo la lluvia" al final, precedida del adverbio "especialmente", que está indicando a las claras una idea que se le ocurrió después.

- Lo dejo pasar, aunque es obvio.

- Las primeras conclusiones deben ser obvias.

No dije nada; me pareció que se había metido en camisa de once varas, y no quería hacérselo notar.

- La siguiente conclusión es que el sujeto no es un atleta ni afecto al aire libre.

- Explicame eso.

- Otra vez la palabrita "especialmente". El sujeto no dice que una caminata de nueve millas no es broma bajo la lluvia, sino que la distancia, fíjate, no es broma.

Ahora bien, nueve millas no constituyen una distancia tan larga; se camina más de la mitad de esa distancia en diez y ocho hoyos de golf, y el golf es un juego de viejos - y agregó con modestia - Yo juego al golf.

- Eso está muy bien en circunstancias comunes - dije -, pero hay otras posibilidades. El sujeto puede ser un soldado en la jungla; en este caso, no sería ninguna broma, con o sin lluvia.

- Si - Nicky se puso sarcástico. También puede ser un individuo con una sola pierna; o un graduado que está escribiendo su tesis sobre gustos, y que empieza por anotar todas las cosas que no son divertidas. Antes de continuar te voy a confiar dos presunciones.

- ¿Qué quieres decir? - pregunté desconfiado.

- Recuerda que tomo la frase tal como me la presentaste, sin pretender saber quién la dijo, ni en qué circunstancias. Generalmente, una frase encaja en el marco de una situación.

- Ya veo. ¿Cuáles son tus presunciones?

- En primer lugar, presumo que la frase no tiene una intención frívola; el sujeto se refiere a una caminata efectuada, y no con el propósito de hacer ejercicio, ni de ganar alguna apuesta, o algo por el estilo.

- Me parece lógico y razonable.

- También presumo que la caminata tuvo lugar par aquí cerca.

- ¿En Fairfield?

- No necesariamente aquí, sino por esta zona.

- Probable.

- Entonces, si aceptas estas presunciones, tienes también que estar de acuerdo conmigo en la conclusión que saqué: el sujeto no es un atleta ni aficionado al aire libre.

- Bueno, muy bien; sigue.

- Mi otra conclusión es que la caminata se realizó a altas horas de la noche, o muy temprano por la mañana; digamos entre medianoche y las cinco o seis de la mañana.

- ¿De dónde sacas eso?

- Por la distancia de nueve millas. Estamos en una zona bastante poblada; cualquier camino que tomes te llevará a algún pequeño pueblo, mucho antes de recorrer nueve millas. Por ejemplo, Hadley está a cinco millas; Hadley Falls, a siete millas y media; Goreton está a once, pero East Goreton está antes, y la distancia para llegar a este último lugar es de ocho millas. Hay trenes para Goreton; y para las demás localidades, hay servicio de autobús. Los caminos están siempre muy concurridos.

Entonces dime: ¿Por qué tuvo alguien que caminar nueve millas bajo la lluvia, si no fue a altas horas de la noche, o por la madrugada, momentos en los cuales los medios de transporte son escasos, y en los que un conductor particular difícilmente hará subir a su vehículo a un desconocido?

- Tal vez no quiso ser visto - sugerí yo,

Nick me miró con lástima.

- ¿Te parece menos visible ir solo por un camino, y no mezclado entre el público de un tren o de un autobús que generalmente está enfrascado en la lectura de algún diario?

- Está bien, no insisto - dije con brusquedad.

- A ver qué te parece esto, iba hacia una ciudad, más bien que de una ciudad.

Yo asentí.

- Es casi seguro. Si hubiera estado en una ciudad, le habría sido fácil combinar algún medio de transporte. ¿En eso te basas para tu conclusión?

- En parte - dijo Nick -, pero también saco una conclusión de la distancia. Recuerda que es una caminata de nueve millas, y nueve es un número exacto.

- Lamento no comprender.

El gesto exasperado del maestro de escuela apareció en la cara de Nick.

- Supongamos que dices que hiciste "una caminata de diez millas", o "un paseo en coche de cien millas". Yo puedo pensar que caminaste entra ocho o doce millas, o que manejaste un auto durante ochenta o ciento diez millas. Diez y ciento no son números exactos, puedes haber caminado exactamente diez millas o aproximadamente diez millas; pero cuando dices que caminaste nueve millas, yo tengo derecho a suponer que la distancia fue exactamente nueve millas. Ahora bien, podemos saber con más exactitud la distancia a la ciudad, desde un punto dado, que saber la que existe desde la ciudad a un punto dado. Por ejemplo, si le preguntas a una persona de aquí, a qué distancia está la granja de Brown, y siempre que la conozca bien, te dirá que hay unas tres o cuatro millas. Pero pregúntale al granjero Brown en persona cuánto hay desde su granja hasta la ciudad y te dirá: "Tres millas, seiscientos, y lo sé, porque más de una vez he medido la distancia con el cuentakilómetros".

- Es algo débil, Nick - dije.

- Pero en comparación con la tuya de que si hubiera salido de la ciudad, hubiera podido arreglar algún medio de transporte...

- Si, tienes razón; te dejo seguir. ¿Algo más?

- Ahora empiezo a dar en el clavo - se jactó -. Otra conclusión que saco es que debía estar en un lugar determinado a una hora exacta, no se trataba de ir en busca de ayuda porque su coche estaba estropeado, o su esposa enferma, o porque hubieran entrado ladrones en su casa.

- ¡Por favor! La avería del coche me parece la conclusión más probable; la distancia la podía conocer muy bien, si había controlado el cuentakilómetros al salir de la ciudad.

- No; en un caso así, lo más probable es que se hubiera acomodado en el asiento trasero para dormir o, en el peor de los casos, parado al lado del coche con el objeto de llamar la atención del primero que pasara. Recuerda que se trata de nueve millas. ¿Cuánto tiempo dices que se necesita para recorrerlas a pie?

- Cuatro horas - contesté.

Nick asintió.

- Y nada menos, teniendo en cuenta la lluvia. Nos hemos puesto de acuerdo en un punto, y éste es que la caminata la realizó a altas horas de la noche o muy temprano por la mañana. Si el desperfecto del auto se produjo a la una de la mañana, no hubiera podido llegar a la ciudad antes de las cinco, a esa hora ya circulan muchos vehículos por los caminos. Los autobuses son los que empiezan a circular un poco más tarde, a eso de las cinco y media. Por lo demás, no tenía necesidad de caminar hasta la ciudad misma; lo más natural hubiera sido que llegara sólo al teléfono más cercano. No, no me cabe la menor duda que tenía una cita en una ciudad, y algo más temprano de las cinco y media.

- ¿Y por qué no ir antes y esperar? Podía tomar el último autobús, llegar a eso de la una, y esperar el momento de la cita. En lugar de hacer eso, caminé nueve millas bajo la lluvia y, según dices, no es ningún atleta.

Ibamos a esta altura de nuestra conversación, cuando llegamos al edificio de la Municipalidad, donde está mi oficina.

Generalmente, nuestras discusiones empezaban en el Blue Moon y terminaban a la entrada de la Municipalidad; pero como esta vez me encontraba realmente interesado en las demostraciones de Nick, le sugerí que subiera un momento a mi oficina.

Cuando nos sentamos, le pregunté:

- ¿Qué me contestas, Nick? ¿Por qué no pudo llegar más temprano, y esperar?

- Pudo, pero no lo hizo. Debemos presumir que, por alguna causa, perdió el último autobús; o si no, que debía esperar en el lugar en que estuviera alguna señal o una llamada telefónica.

- Según tú, tenía una cita entre la medianoche y las cinco y media...

- Podemos acercarnos mucho más a la hora exacta. Recuerda que la caminata le lleva cuatro horas; el último autobús deja de circular a las doce y media de la noche. Si él no lo toma, y empieza a caminar a esa hora, no llega antes de las cuatro y media. Por otro lado, si toma el primer autobús, llegará a las cinco y media aproximadamente. De esto se deduce que su cita se debía efectuar entre las cuatro y media y las cinco y media.

- Ya veo, quieres decir que si la cita era antes de las cuatro y media, hubiera tomado el último autobús, si era después de las cinco y media, hubiera tomado el primero de la mañana.

- Eso mismo. Y otra cosa más, si esperaba una señal o una llamada telefónica, éstas deben haberse producido no mucho más tarde de la una de la madrugada.

- Lo que significa que habrá empezado a caminar alrededor de la una de la mañana.

Nick asintió y se quedó silencioso; por alguna razón que no me pude explicar, no quise interrumpir sus pensamientos. En la pared colgaba un mapa del condado, y me acerqué a mirarlo.

- Tienes razón, Nick - dije por sobre el hombro -, no hay ninguna ciudad a nueve millas de Fairfield; éste es el centro de una cantidad de pequeños pueblos.

Nick se acercó a mirar el mapa.

- No tuvo que ser precisamente Fairfield dijo despacio; fíjate en otros lugares, Hadley por ejemplo

- ¿Hadley? ¿Y quién pudo tener algo que hacer a las cinco de la mañana en Hadley?

- El Washington Flyer se detiene más o menos a esa hora en Hadley para cargar agua.

- Acertaste otra vez. Más de una noche en que no he podido dormir lo he oído cuando entra en la estación y casi en seguida el reloj de la Iglesia Metodista da las cinco - me acerqué a mi escritorio para consultar un horario de trenes -. El Flyer sale de Washington a las doce y cuarenta y siete de la noche y llega a Boston a las ocho de la mañana.

Nick estaba midiendo distancias en el mapa con un lápiz.

- Exactamente a nueve millas de Hadley está la hostería de Old Sumter - dijo Nick.

- La hostería Old Sumter - repetí haciendo eco -. Pero ahí pudo contratar un medio de transporte, como en una ciudad.

Nick negó con la cabeza.

- Los vehículos se guardan en un lugar cerrado; hay que hablar con un encargado que controla los pedidos; le sería muy fácil recordar a alguien que pidiera un auto a esa hora. Es un lugar un poco conservador. Mejor es que hubiera esperado en su habitación la llamada telefónica, tal vez de Washington, para darle el número de vagón y el de la litera. Todo lo que le quedaba que hacer era salir de la hostería y caminar hasta Hadley.

Lo miré como hipnotizado.

- Tampoco iba a ser muy difícil subir al tren mientras estaba detenido para cargar agua; entonces, si sabía el número del vagón y el de la litera...

- Nick - dije excitado -, a pesar de que como fiscal y miembro del Partido Reformista he propalado una campaña basada en un programa económico, voy a gastar un poco de dinero que pagan los contribuyentes en hacer una llamada de larga distancia a Boston.

¡Es ridículo, no lo puedo creer... pero lo haré!

Los ojillos azules relampaguearon, y se humedeció los labios.

- Manos a la obra - dijo roncamente.

Cuando terminé de hablar por teléfono, le dije a mi amigo:
 - Nick, ésta es tal vez la coincidencia más notable en los anales de la investigación criminal: ¡Han encontrado a un hombre asesinado en una litera del tren que salió anoche desde Washington a las doce y cuarenta y siete! Hacía tres horas más o menos que estaba muerto, lo que viene a colocar el crimen a la altura de Hadley.

- Me imaginé algo por el estilo dijo Nick-. Pero estás equivocado al calificar esto de coincidencia. No lo es. ¿De dónde sacaste esa frase?

- Una simple frase; se me ocurrió y te la dije.

- ¡No puede ser! Esa no es la clase de oración que se le ocurre a uno de pronto. Si tú hubieras enseñado gramática y composición como yo, sabrías que cuando se le pide a alguien que forme una frase de más o menos diez palabras, siempre resulta algo así como "Me gusta la leche...", y algunas otras palabras para darle más sentido, como, por ejemplo: "Es buena para la salud..." En cambio, la frase que tú dijiste se relacionaba demasiado con una situación particular.

- Pero yo no hablé con nadie esta mañana, y sólo tú me acompañabas en el Blue Moon.

- No estabas conmigo mientras yo pagaba dijo con brusquedad-

- ¿No encontraste a nadie cuando me esperabas en la acera?

- Sacudí la cabeza con desaliento.

- Te esperé menos de un minuto. Sólo recuerdo a dos hombres que llegaron mientras buscabas el cambio; uno de ellos me empujó y entonces pensé en esperar...

- ¿Los habías visto antes?

- ¿A quiénes?

- A esos dos hombres - dijo en tono exasperado.

- Yo... no, no eran caras conocidas.

- ¿Estaban hablando?

- Creo que sí; sí... Y parecían muy absortos en lo que hablaban; creo que por eso me empujó uno de ellos.

- No van muchos desconocidos al Blue Moon - me hizo notar Nick.

- ¿Crees que se trata de ellos? dije esperanzado-. Me parece que los reconocería si los volviera a ver.

Los ojos de Nick se achicaron.

- Es posible, tienen que ser dos, uno para seguir a la víctima y comprobar el número de la litera, el otro para esperar aquí y hacer el trabajo. El de Washington tuvo que venir aquí, ya que si se trata de un crimen con fines de robo entre dos, se podían dividir el producto. Si fue solamente un crimen, el de allá tuvo que venir a pagar a su ayudante.

Me acerqué al teléfono.

- Hace menos de media hora que salimos del Blue Moon - Nick continuó-, en el momento en que ellos entraban, y el servicio en ese lugar es muy lento. El que caminó las nueve millas debe de estar hambriento y el otro probablemente viajó toda la noche desde Washington.

- Llámeme inmediatamente en cuanto haga un arresto - dije, y colgué el receptor del teléfono.

Ninguno de nosotros habló mientras esperábamos la llamada. Ni nos atrevíamos a mirar, como si hubiéramos hecho algo vergonzoso.

La campanilla nos sacó de la situación. Escuché y colgué.

- Uno de ellos trató de escaparse por la cocina dije a Nick-. Pero Winn tenía un hombre estacionado en la puerta de atrás y lo pescaron.

- Eso parece que nos da la prueba - dijo Nick con una helada sonrisa. Yo asentí, y Nick miró su reloj.

- ¡Oh! - exclamó-. Quería empezar temprano esta mañana, y he perdido todo el tiempo contigo.

Lo acompañé hasta la puerta.

- Nick escucha - le dije cuando ya se iba-.

- ¿Qué querías probar?

- Que una cadena de conclusiones puede ser lógica y no verídica - me contestó.

- ¡Ah!

- ¿De qué te ríes? - me preguntó, y después también se echó a reír.



para que
puedas
Decirme
adiós.

Por Ricardo Polti

Bs. As. - 1972

A Ricardo Polti lo conocimos en un taller literario; ese día nos leyó un cuento bastante malo, pero sin embargo, intuimos que en ese hombre se escondía un escritor. A la semana siguiente, sorprendentemente nos trajo este texto y nos dimos cuenta de que no nos habíamos equivocado, que en Polti había un cuentista en serio y que, en honor a la verdad, debíamos publicar las pruebas de esa confirmación, es decir, la revelación de un talento o, para ser breves, el hermoso cuento aquí impreso.

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

Recuerdo a mi viejo de pie al lado de la ventana, apoyado en el respaldo del sillón de mimbre, la silueta recortada por el sol (ya casi se había quedado sin pelo), miraba como se iba el Renault 6 que acabábamos de vender.

-Putá madre -dijo-, le di el llaverito que me regalaron los del laburo- después preguntó: -¿A cuánto está el dólar, vieja?

-Creo que a 127- dije yo.

-¿A ver? hacé 40 por 127. 40 dólares por el auto, la puta madre, nos conviene guardarlos un par de meses porque a este paso va a llegar a 200- dijo sin dejar de mirar hacia la calle.

Mamá se fue a la cocina para que no la viéramos llorar. No podíamos guardar la plata, y como la droga se vendía en dólares no importaba que la cotización estuviera a 127, a 200 o 10000. Me senté al piano para cambiar de tema.

-Escuchá viejo, este es el que te gusta a vos-dije y comencé a tocar.

Se puso a tararear, casi sin aire, su voz se perdía debajo de los acordes de Pedacito de cielo. En medio de una frase se sentó y cerró los ojos. Dejé de tocar para escucharlo, de todas maneras la música continuaba dentro de él.

-En Bragado tu mamá tenía una casa con rejas, yo trabajaba en Buenos Aires, en el banco y volvía todos los viernes en el tren de las 22.35. Caminaba una cuadra desde la estación y cuando doblaba la esquina la veía, esperándome en la puerta. La luz le caía de frente y las rejas parecían doblarse sobre ella como si estuvieran hechas de sombras, entonces le cantaba, "y en aquel pedacito de cielo, se quedo tu alegría y mi amor".- Volvió a abrir los ojos y se puso de pie - ¿No tenías un examen mañana, vos?

-A las seis-dije-. Pero ya sabés, un día antes no toco más.

-Bueno, pero son las cinco. Voy a descansar un rato, porque no tocás todo una vez más así te escucho desde la cama- me dijo.

Se fue tanteando la pared, Rocky, que hacía un tiempo lo seguía a sol y a sombra, encaró para la pieza como adivinándole los pasos. Me acuerdo hace diez años cuando lo trajimos a casa. Fuimos a buscarlo a una veterinaria en Once, lo elegí entre los ocho o nueve cachorros que estaban en la jaula, sin dudarlo, después me enteré de que mi viejo lo había elegido también y que se había puesto contento por la coincidencia. Era un perro raro, podía ser el más lindo o el más feo. Volvimos en el tren hasta Liniers, el furgón repleto de pasajeros que nos hacían bromas y nos sugerían nombres. Rocky fue el regalo de mis seis años y es el primer recuerdo que me viene a la mente siempre que pienso en mi viejo.

-Y en aquel pedacito de cielo"- volvió a cantar- que lo parió, el llaverito- estaba agitado.

Una a una tocaba las obras de piano del programa de sexto año del conservatorio, las repetía como una máquina, me veo ahora y el del recuerdo me parece un extraño. Sentado durante horas, desentrañaba compás a compás la Sonata 26 de Beethoven Los Adioses, pasaba una y otra vez sobre el pasaje de las semicorcheas del compás catorce del adagio, escapándome lejos, hacia la ventana, con Beethoven en los dedos y en los ojos los otros edificios, mas pequeños cada vez, con su propio cielo encima de ellos. El adagio, el compás catorce, y yo a veinte Kilómetros de Bragado, en Mechita, donde tía Olga nos esperaba con las milanesas pasadas dos veces por pan rallado. El adagio que por fin avanza y desde la ventana veo el humo del tren sobre el cielo de Mechita, la sombra que a lo lejos proyecta un benteveo sobre la orilla de la laguna hasta meterse en ese doble cielo y la noche que se despreza con olor a mate y asado.

-¿Usted en que piensa mientras toca Beethoven?- me había preguntado mi maestra de piano.

-Yo no pienso, toco, me dejo llevar.

-O se deja llevar o toca, si no dedíquese a otra cosa- me respondió ella que tenía cada una de las sonatas en la cabeza.

Es raro. En las imágenes que tengo del día de la muerte de mi viejo el cielo está nublado, un gris aluminio opaco y frío pero-y acá está lo raro- sé que no fue así. Lo sé porque vi desde la ventana como el sol se reflejaba sobre el techo celeste del Renault 6 cuando se lo llevaban. Yo me alejé unos pasos porque tuve la sensación de que el sol también se iba a ir, y al retroceder estaba la silueta de mi viejo, recortada como una nube, puteando por el llavero con sus iniciales que le habían regalado sus compañeros del banco. Y ya estaba agitado.

Siempre imaginé la muerte como otro cielo, aunque es algo difícil de explicar. El momento de la muerte, que pueden ser minutos horas o días, todo lo que nos rodea: las imágenes, los olores, los sonidos, lo que tocamos y lo que nos toca, tal vez forme parte de un universo que flota en su propio pedacito de cielo. ¿Habrá otro cielo? Tal vez, ése, de color plumizo que yo recuerdo era el que mi viejo tenía encima ese día. No sé. Uno supone que ve una cosa y que todos los demás ven lo mismo. Pero ¿cómo puede ser igual el cielo de un chico de seis años que camina de la mano de su papá que le acaba de regalar un cachorro, a ese otro cielo del padre que, diez años después, sabe que se muere y que lo único que puede hacer para aferrarse a la vida es hablar de a cuanto cotizará el dólar, de llaveros con iniciales y de exámenes de piano?

La muerte se le fue metiendo de a poco a mi viejo. No fue una muerte serena, el aire solo le alcanzó para mirar a los ojos a la mujer que amaba y decirle "me voy". Yo trataba de sostenerlo pero él ni siquiera me miraba, no tenía aire y decía me voy; pero se lo decía solo a la mujer y, aunque yo estaba ahí, no pudimos decirnos adiós.

Muchos años después recorría un parque donde se venden libros usados y encontré uno con las sonatas de Beethoven. Comencé a oírlas. Tenía una dedicatoria: Para que puedas decirme adiós. Yo ya no tocaba el piano pero igual compré el libro. Busqué la mesa de un bar y me senté a tomar café. Abrí el libro en la sonata Los adioses y me vi con doce años, tocaba mi primer concierto, un preludio de Bach. Mi viejo, que nunca había salido del tango, lloraba como un chico. Vi la caña de pescar dormida en el agua y a mi viejo y a mí sentados en silencio, frente al atardecer que se deshacía en un paredón de nubes al fondo de la laguna de Mechita. Cerré el libro y volví a la tarde de su muerte, a verlo frente a mí mientras me escuchaba tocar, y el sol recortaba su figura que ya no era como una nube: era mi viejo diciéndome adiós, un adiós que quedó flotando sobre lo rojizo del sol reflejado en la madera barnizada del piano.

MERITOS Y MERECEMIENTOS



UN NUDO CON FORMA DE RISA

EL CHOFER QUE QUERÍA SER DIOS POR ANDRÉS MANRIQUE

El Chofer que quería ser Dios es el tercer volumen de cuentos -el primero traducido al castellano- de Etgar Keret, un joven autor israelí.

Todo intento de encasillar a Etgar Keret resulta frustrante. El lector supone, arriesga, conjetura, pero al errar una y otra vez deja de especular y se abre a la sorpresa, a la maravillosa incertidumbre de no saber qué va a pasar de un cuento a otro, incluso de una línea a otra.

El Chofer que quería ser Dios reúne 21 cuentos y un relato que pasan del realismo puro al fantástico, lindando la ciencia ficción. Detrás de cada trama hay un narrador único que llama a cada cosa por su nombre, sin vueltas: como un flechazo directo adonde quiere llegar. A la piedad en el cuento que titula el libro; a la tristeza en Los Santini voladores o en Ojos brillantes, al universo infantil desgarrado, escindido de la mirada adulta en Romper el chanchito o en Zapatillas; y hacia la soledad en Un agujero en la pared. En sus cuentos el narrador recrea una mirada que no es nostálgica, triste ni amarga, tal vez algo ácida, con algo del humor inglés sin carcajada ni exceso de gestulación. Una especie del humor irónico que deja un nudo en la garganta con forma de risa. Todos los cuentos surgen de un fondo trágico, pero bajo la pluma de Keret se desprenden de su tierra seca para abrazar el brote humorístico, a veces cínico. Como sucede en Añorando a Kissinger, donde, como prueba de amor, una muchacha le pide el corazón de su suegra a su novio y después

nos enteramos que la madre del novio le ha pedido antes el corazón de su nuera. O en Segunda Oportunidad, un servicio que ofrece la posibilidad de optar por varios caminos a la vez. "¿No sabes si abortar y dejar a tu novio o casarte con él y formar una familia?"... ¿Llegas a una importante encrucijada en tu vida y no puedes decidir? Ingresas en la sucursal de Segunda Oportunidad más cercana a tu domicilio y das a nuestros empleados toda la información sobre el dilema..." Al beneficiario del servicio, luego de vivir la primera opción, le mantienen en vida el cerebro donde proyectan las posibilidades no elegidas. Y aquí vuelve a relatar Keret con sarcasmo: "...¿Una buena vez o quizás el Hara Kiri? ¿Un Hijo o un perro?... Con nosotros en Segunda Oportunidad te comerás el pan y también la torta."

Algunos de los cuentos dejan con ganas de más, como Un pensamiento en forma de cuento, donde describe a los antiguos habitantes de la Luna como seres que pueden tener pensamientos con forma. "Y así los hombres de la Luna podían hacer a sus novias regalos originales, como un pensamiento de amor con forma de taza de café o un pensamiento de fidelidad con forma de florero." Y lo que aparenta ser del orden de la poesía se convierte en un dilema deslumbrante, porque los pensamientos comienzan a cristalizarse, a volverse reales, y el lector, que espera algo de esa cristalización, se ve frustrado completamente, pues Keret da un golpe de timón y cambia la trama y la arrastra a un final del todo imprevisible, triste: poético.

El tono del autor deja un agujero por donde apenas se puede respirar en una asfixia que evoca a Lars Von Trier en Dogville o Dear Wendy. Como en La colonia de Kneller o La triste historia de... o Un último cuento y listo. Universos cerrados donde los personajes son rehenes de una realidad que los supera.

Al leerlo es inevitable calcular el número de páginas con la esperanza de que se multipliquen y el cuento dure más. Pero Keret, dueño de una sensibilidad que es como una flor en la luna, los resuelve sin lástima, sin enamorarse de ninguno, como si tuviera muchísimo más para contar y muy poco tiempo.



LA VIDA EN PALABRAS

CERRADO POR MELANCOLÍA POR LUCÍA TURCO

Considerado entre los más reconocidos cuentistas argentinos, Isidoro Blaisten dijo que si pudiera escribir cinco cuentos perfectos, su vida estaría justificada. En este sentido, Cerrado por melancolía puede funcionar como ese justificativo personal de su paso por este mundo.

En Cerrado por melancolía, de 1982, Blaisten saca una foto, por momentos abstracta, por momentos irreal, de su propia vida. En cada cuento hay algo que se está cerrando, como una caja de recuerdos que se ha revisado en busca del pasado.

Ese recorrido hacia atrás convierte a la nostalgia en el hilo conector de las historias, donde la traición, el desamor, la pasión, la locura encuentran la manera de expresarse en situaciones puntuales y a la vez de continuar siendo categorías universales que pueden conmover "tanto a Barthes como a los muchachos de San Juan y Boedo", los destinatarios a los que el autor desea que lleguen sus palabras.

También tiene un lugar esencial la figura de la mujer. "¿Dónde estará ella ahora?", se pregunta el autor al final de "La última empresa". Y puede responderse desde casi todos los cuentos, porque es debajo del pulóver de una mujer, al amparo de sus ideas o a los pies de unos pequeños zapatos azules, donde por momentos parece suceder la vida.

Autor de una única novela—Voces en la noche (2004)— que escribió poco antes de morir en agosto de 2004, Blaisten hace de Cerrado por melancolía una única historia fragmentada en cuentos. La combinación de una prosa poética y un tono coloquial y sugerente son los canales para que el lector llegue a la melancolía. Claro que no falta el sentido del humor para evocar el absurdo de muchas situaciones cotidianas. De alguna manera, Blaisten viene a recordar que el humor y la poesía sean tal vez las mejores, sino las únicas herramientas para transmitir las emociones de las que suele estar hecha la propia biografía. "A lo mejor escribir no sea más que una de las formas de organizar la locura", dice el autor en la contratapa del libro, y sugiere que no es sino en forma de caos que se nos presenta la existencia y que volverla letra es una manera de ordenarla o hacerla mínimamente inteligible.



INSTANTANEO - LUCIA DIETRA - www.efojaylaoreta.com.ar

Wisława Szymborska - Escritora y premio Nobel polaca, nació en Bnin Kornik, un pueblo de la provincia de Poznań. Se licenció en Filosofía Polaca y en Sociología por la Universidad Jagellónica de Cracovia. Su primer libro publicado fue *Busco la palabra* (1945), pero el reconocimiento literario le llegó recién en 1952, con la publicación de su poemario *Por eso vivimos*, al que le siguió *Preguntas planteadas a una misma* (1954). Poeta perteneciente a la generación de la posguerra, su poesía está teñida por el realismo socialista y su rechazo al holocausto y genocidio nazi en Polonia. En esta línea escribe *Llamada a Yeti* (1957) donde reflexiona sobre su propio dogmatismo. Le siguen *Sal* (1962), y *Cien consuelos* (1967), *Gran número* (1976), *Gente en el puente* (1986) y *Fin y principio* (1993), en los que ya se afirma su tono existencialista y la defensa inquebrantable de la utopía. En 1996 recibió el Premio Nobel de Literatura.

UN TERRORISTA: EL OBSERVA

Por Wisława Szymborska

La bomba explotará en el bar a las trece veinte.

Ahora apenas son las trece y dieciséis.

Algunos todavía tendrán tiempo de salir.

Otros de entrar.

El terrorista ya se ha situado al otro lado de la calle.

Esa distancia lo protege de cualquier mal

y se ve como en el cine.

Una mujer con una cazadora amarilla: ella entra.

Un hombre con unas gafas oscuras: él sale.

Unos chicos con vaqueros: ellos están hablando.

Trece diecisiete y cuatro segundos.

Ese más bajo tiene suerte y sube a una moto.

y ese más alto entra.

Trece diecisiete y cuarenta segundos.

Una niña: ella ya andando con una cinta verde en el pelo.

Sólo que de repente ese autobús la tapa.

Trece dieciocho.

Ya no está la niña.

Habrán sido tan tonta como para entrar, o no.

eso ya se verá cuando vayan sacando.

Trece diecinueve.

y ahora como que no entra nadie.

En vez de entrar aún hay un gordo calvo que sale.

Pero parece que busca algo en sus bolsillos y

a las trece veinte menos diez segundos

vuelve a buscar sus miserables guantes.

Son las trece veinte.

Qué lento pasa el tiempo.

Parece que ya.

Todavía no.

Sí, ahora.

Una bomba: la bomba explota.