

# S i t i o

Aquel verso nos salía al paso para el paladeo de otros:  
"¡ Oh! si acabase viendo cómo muero / de aprender a morir...",  
que son momentos de diamantina evidencia en el estilo con que  
un pueblo concurre a la muerte. Lezama Lima

2

# S i t i o

---

Relatos. Poesía. Entredichos. Preferencias. Intromisiones.

Joyceanas: "Molly" por Borges, Alcalde y Pezzoni.

---

Salas Subirat. A destiempo: Leonora Carrington.

---

2



Entredichos	
Las Malvinas argentinas. Del trabajo a la guerra y de la guerra al trabajo. ¡Argentinos a recomponer!	3
Poesía	
Hugo Savino: Sister el estafador	18
Diana Bellessi: Danzante de doble máscara (Una)	20
Roberto Echavarren: El <i>reservoir</i>	60
Delia Passini: El claustro	62
Haroldo de Campos: Opúsculo goetheano	76
Ramón Alcalde: Caña. Lacrinatorio	79
Preferencias	
Jorge Jinkis: <i>Respiración artificial</i> , de Ricardo Piglia	25
Anexo: Joyceanas	
"Molly" por James Joyce	29
por Jorge Luis Borges	30
por Enrique Pezzoni	31
por Ramón Alcalde	32
Debate	35
José Salas Subirat: James Joyce visto por el traductor del Ulises	41
Carta de Joyce a Dámaso Alonso	45
Proceso de obscenidad	48
Ensayo	
Luis Guzmán: Tres escenas en Victoria Ocampo	64
Relatos	
Murilo Ruvião: El convidado	9
Eduardo Grüner: Morituri	15
Héctor Grisafi: Zapateo americano	54
Ramón Bell: Malezas	58
Odracir Nayaralez: Bolsas	72
Liliana Heer: Veladas paganas	74
Intromisiones	
L. Guzmán: <i>Aventuras de un novelista atonal</i> , de Alberto Laiseca	67
A. Gutiérrez Reto: <i>Urdimbre</i> , de Noemí Ulla	67
D. Passini: <i>La partera canta</i> , de Arturo Carrera	68
B. Castillo: <i>La mancha en el mármol</i> , de Eduardo Mallea	69
L. Heer: <i>En breve cárcel</i> , de Silvia Molloy	69
L. Chitarroni: <i>Textos de sombras y últimos poemas</i> , de Alejandra Pizarnik	70
Destiempo	
Leonora Carrington: Abajo (conclusión)	80
Correo Perdido	
Cartas de Leónidas Lamborghini, Ana María Barrenechea y El etrusco de la Habana Vieja	89

**Hacen esta revista**

Eduardo Grüner  
Jorge Jinkis  
Luis Gusmán  
Ramón Alcalde  
Hugo Savino  
Héctor Grisafi  
Mario Levin

**Participan en el Nº 2**

Odracir Nayaralez  
Ramón Bell  
Enrique Pezzoni  
Delia Passini  
Liliana Heer  
Beatriz Castillo  
Alicia Gutiérrez Reto  
Luis Chitarroni  
Haroldo de Campos  
Diana Bellessi  
Roberto Echavarren  
Leónidas Lamborghini  
Ana María Barrenechea  
Néstor Perlongher

**Colaboran inadvertidamente**

J. Salas Subirat  
Dámaso Alonso  
James Joyce  
Leonora Carrington  
Jorge Luis Borges  
Murilo Rubião  
El etrusco de la Habana Vieja

**Diseño y tapa**

Pablo Barragán

**Composición y Armado**

Jorge Castillo

**Impresión**

Adrogué Gráfica

Siendo deseable, toda reproducción,  
parcial o completa, necesita la autorización  
expresa de la revista.

Las colaboraciones, en papel tamaño oficio  
con doble interlínea, por duplicado,  
se envían a:

Revista SÍTIO, Redacción: Av. Corrientes 1145 Loc. 26  
(1043) Buenos Aires.

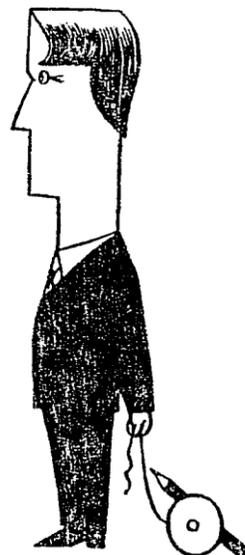
Registro de la Propiedad Intelectual:  
En trámite

**Distribución**

Librería VIRIDIANA  
Corrientes 1145. Local 26  
Buenos Aires. Argentina. (Código Postal 1043)

**Suscripción**

Exterior: tres números, u\$s 15



# Entredichos

R. Alcalde, H. Grisafi, E. Grüner, L. Gusmán, J. Jinkis  
y H. Savino

## Las Malvinas argentinas

Del trabajo a la guerra y de la guerra al trabajo

¡Argentinos a recomponer!

Tres son los intereses de la Razón:  
¿qué puedo conocer?  
¿qué debo hacer?  
¿qué puedo esperar?

Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*,  
Metodología, capítulo II

— ¡Surrender!  
Why am I to surrender, you sirrah,  
when I'm winning? Come down with  
the little Princess, so that I...

*Pyrgopolinices Furious*,  
Acto I, Escena I

— No he de suicidarme, porque:  
a) soy cristiano;  
b) tengo la conciencia limpia

— Todo aquel que es de la verdad,  
oye mi voz. Le dijo Pilato:  
¿Qué es la verdad?

*Juan*, 18.37-8

Certainly. I enjoyed the horse-  
riding with Her Majesty very  
much. It was real fun!

Ronald Reagan, al  
*Christian Science Monitor*

*Juan Ward*: It's a pity, Juan,  
we didn't had leisure enough to  
try together a new version of  
"Memorioso Funes"!

*Juan López*: Don't worry, Juan.  
We'll try it next time.

*Juan Ward*: Sure, Juan, at Orbis Tertius.  
My compliments to Georgie.

Casi en su totalidad, el material que contiene este segundo número de SITIO estuvo redactado y se comenzaba a componer tipográficamente el mismo día, 2 de abril, en que se invadían las Malvinas. Supimos que habíamos entrado en guerra, y que SITIO, durante un tiempo que no podíamos calcular, pero imaginábamos largo, era imposible, revista literaria. Setenta y cuatro días después, la guerra había terminado. Apenas comenzábamos a pensar qué lugar le tocaba o tenía que hacerse una revista literaria en el seno de un pueblo en guerra.

¿Qué cambio de sentido le cabría a la literatura en un país, que para nuestra memoria histórica, para nuestra corporalidad, para nuestro estar en el mundo, fue espectador neutral de todas las guerras que durante este siglo alteraron sustancialmente la estructura material y cultural de la humanidad? Para nosotros, las guerras habían sido, fundamentalmente, testimonios orales o hechos literarios. Ahora nosotros, en guerra, pasábamos a ser un hecho del que la literatura tendría que dar cuenta. La guerra imaginábamos, forzosamente nos dejaría en relaciones sociales nuevas (por momentos las suponíamos fundantes, inaugurales), y nos preguntábamos qué función dentro de ellas nos tocaría cumplir. Materia nueva clamando por formas nuevas; nosotros no seríamos los mismos, habría otros lectores, otras conciencias, otro acceso a ellas; otros objetivos; ¿quizás una nueva eficacia? Ciertamente, un nuevo deber ser.

Estos celajes se desvanecieron, como tantos otros. De la guerra nadie debe preocuparse: sus secuelas están en manos competentes. Hay quien evalúa y juzga responsabilidades militares; hay quien sutura desgarrones diplomáticos; hay quien excogita los procedimientos más convenientes para que paguemos cuanto antes y con intereses razonables los atrasos incurridos, por la guerra, con los bancos ingleses. Hay quien concierte. Hay una democracia moderna, fuerte, eficiente y ordenada a breve plazo, que fue la que todos nos propusimos en 1976. Hay quien ni siquiera esto puede aceptar y manotea para impedirlo.

¿Se justifica publicar ahora algo escrito en una coyuntura tan distinta? Hemos vacilado largamente. Dos razones nos decidieron: la *impotencia* en que nos debatimos todavía para imaginar qué y cómo escribiremos cuando hayamos terminado de asumir lo que el país vivió durante setenta y cuatro días oniroides; y el haber caído en la cuenta de que por el momento es el único modo que tenemos de *negarnos a olvidar*. Que es lo que se nos sugiere, se nos suplica, se nos intenta imponer por todos los medios.

Recordar nos causa angustia, miedo y -si la pa-

labra tuviera todavía algún contenido en Argentina- diríamos que terror. Pero es un terror distinto del que aterra a los que *necesitan que olvidemos* a las Malvinas para que todo vuelva a ser como antes. Tal vez en este momento se feliciten, en tan pocos días de posguerra, de haber avanzado, o sea retrogradado, tanto. Les reconocemos, sin ninguna dificultad, que lo que tenemos es muy distinto de lo que se prometía durante la fraternidad de la guerra y con lo que acaso se logró ilusionarnos. Pero sabemos que la decepción de los combatientes (civiles movilizados o militares profesionales), vencidos o triunfadores; la de los familiares de los difuntos; la de los mutilados; la de la población, es el estado emocional inevitable en cualquier posguerra.

Hay otra decepción objetiva, que es infinitamente más importante: la de los "triunfadores" en la guerra, Estados Unidos y Gran Bretaña. El triunfo de las potencias imperialistas en la Primera Guerra Mundial le costó el trono a los Romanov e implantó el socialismo en Rusia; la victoria de la Segunda dejó a Gran Bretaña sin imperio y la URSS llegó a Berlín Oriental. Las Malvinas, ya, le han costado a Estados Unidos el TIAR y la OEA. Que se logre o no éxito en lograr nuestra amnesia histórica (todo indica lo contrario) tiene, frente al proceso nacional e internacional desencadenado, muy poca relevancia.

## II

Decíamos que el 3 de abril nos enteramos de la ocupación de las Malvinas. Con otros 80 millones de súbditos británicos y argentinos, más 2.000 kelpers, tuvimos que inferir: "Entonces, estamos en guerra". Literatos, nos dijimos: ¡el Aplazamiento! Más que ninguno -o no menos que cualquier otro-proyecto argentino que no fuera matar o morir, la literatura quedaba aplazada. O por lo menos la literatura en el sentido habitual del término, la que SITIO hasta ese momento en pequeña parte generaba y la asumía toda: la de la exacción, la de la atrocidad, la del oprobio, la de 1976-1981. Toda ella: la intersticial; la que impávida; la amorosa del *Fatum*; la cifrada; la ladina; la autografiada en *Expolibro*; la subvierte-discursos; la de exhibición reservada o prudencial; la exilial; la tontuela; la coeditable; la jackobsina; la neobarroca; la laconniana; la antibúmica; la capitular: la Nuestra.

Pero *Littera horret vacuum*. Con las páginas de los suplementos, ¿qué hacemos mientras tanto? A los de la OEA, a nuestros propios pardos, ¿qué se les dice? Sus almas, ¿cómo las confortamos? De una movilización total, ¿puede la escritura estar ausente? Tuvimos *infraliteraturas* de

guerra. Canallescas, en general, moviéndose en esa zona letrinal de los masmedia, la publicidad, los semanarios, los servicios. Como exocets y kamisakis, tuvimos nuestra Rosa de Tokio que, "par de los leves vientos / al volátil similitud sueño", masajaba a la semana los tractos medulares de *tommies* y gurjas juntamente. Un error de cálculo hizo que, a pesar de la cortina musical de campanadas de Bing Beng y *Let it be*, su eficacia emoliente fuera menor de la prevista: a bordo del *Queen Elizabeth*, decrépito *Sheraton* flotante, los *tommies* traían sus propias kinesiólogas y taquígrafas. En cuanto a los gurjas, según *Crónica*, preferían dictarse entre sí, o mejor aún, que les dictaran nuestros mocetones criollos.

La infraliteratura escrita no pudo, sin embargo, horadar el esteticismo de nuestros exigentes, alienados como siempre: "Pasatismo, caducidad" -gruñían. Ensayos de Paul Groussac y de Alfredo Palacios, sonetos y octavas reales de poetisas y poetas, la mayoría clínicamente seniles. Y en verdad no faltó quien metiera su zambita en Mesa de Entradas de Propiedad Intelectual dejando placé, por una nariz apenas, al bardo más cercano.

Irreprochada, en cambio, ubérrima, el *ars dicendi*, la oratoria, silente desde la época de nuestros Grandes Tribunales, de Juan Domingo Perón. En todos sus géneros y especies, pre y posquintilánicos: deliberativo, por Costa Méndez; homilético, por R.P. Fernández; castrense, por M. Benjamín Menéndez; epitáfico, por Wojtila y Marcinkus. ¡Y qué consolación, por las mañanitas, qué iluminación excelsa, qué acendrado celo anticolonial, en los diálogos de Neustadt, vía satélite. ¡Gracias, Neustadt por ser como es! La guerra, sin usted, ¿habríamos podido deletrearla? Con Calíope se consorció Euterpe: *rock* nacional y Vueltas de Obligado ("¡La pucha tantos gringos, venirse al cuete!") nos hicieron redamar a los que diez años antes, cuando adolescentes ellos, pisoteábamos contra el asfalto por toxicómanos; o sentirnos, en el colectivo, de bota'e potro y chiripáes punzóes. Literaturas de disfraz para una realidad con antifaz y dominó.

## III

Nos sobrecogió, decíamos, la guerra. La Nuestra. No como entre Lapitas y Centauros; no por los respectivos coños de Helena y Dido; no por el Sepulcro Santo ni por el Grial; no en la que tempestivos heraldos introducen carteles de desaffo o arrojan guantes de malla ante damiselas demudadas en cámaras del trono retumbantes; tampoco de las burguesas: parlamento mayoría

un tercio aprueba declaración hacerse efectiva 0.1 próximo lunes. Todas éstas se pronostican, se ciernen, se temen, se imaginan, se desean durante meses, años, lustros. La nuestra se ajustó más bien al modelo intergaláctico o Batman. Las Excelsitudes, deshibernadas tres milenios después en sus tres nichos de topacio por el rayo de megapositrones de la computadora autoprogramable, intercambian entre sí ósculos de enterneamiento y sonríen: "Eran de siempre nuestras; ahora son nostrisimas". Y fuimos en guerra.

En guerra fuimos. Para pensarla, para sentirla, los letrados vimos que no nos servían los enquirdios de cabecera: ni *La araucana*, ni *Sin novedad en el frente*, ni *El viaje al fin de la noche*, los *In-victos*, *La guerra y la paz*, *Trampa 22*. Lo que en nuestra guerra podíamos reconocer era nada más que lo puramente genérico, lo accesible a cualquier humanismo enajenado en lo abstracto, lo que realismo y naturalismo desmenuzaron sin clemencia hasta la última posibilidad, y el expresionismo resintetizó en hipérbole. Lo que el cine nos refregó contra las pupilas en *Mash*, *Franco Tirador*, *Apocalipsis Now*.

Los dos límites antropológicos de la guerra: Leónidas muriendo hermosa y noblemente en dáctilos y espondeos ("Extranjero, anuncia a los lacedemonios que aquí yacemos, obedientes a sus palabras") y el Thenardier que reptaba en el crepúsculo del Waterloo de *Los miserables* despojando de anillos y arrancando dientes de oro a sus compatriotas semivivos. Es verdad que entonces las bombas estallaban todas y Thenardier no había llegado más que a sargento. La logística era rudimentaria, los cañones se fundían con bronce de campanas, en vez de encargarlos por número de catálogo, y ninguna fragata de Napoleón navegaba con motores Rolls-Royce y fuel oil de la Shell. Reyertas pastoriles, por unos ojos bellidos, de Títiros y Melibeos.

## IV

Desembarcar, no podían: desembarcaron; consolidar una cabecera de playa, era imposible, la consolidaron, a Puerto Argentino, no llegarían: llegaron; jamás nos rendiríamos: con tachaduras, nos rendimos. La guerra había terminado. La primavera sudamericana, anticolonialista, unión nacional, huyó al primer soplo del cierzo de la derrota. Ahora, a enmendarnos.

Lo primero esto, a las ocho horas fue el *discurso de la guerra*, escrito y oral. No es mucho mérito: se toma un secretario de redacción, un columnista, un comentarista de radio y televisión, se aprieta el botón *stop-eject*, se saca el rollito "Antiimperialismo", se introduce, digamos,

"Mundial España", se aprieta el start.

La literatura está otra vez sola con su silencio. Puede comenzar a hablar. Se demora todavía, replegada sobre sí misma, tentada de acogerse a la amnesia, rumiando sus propias culpas y las de todos los demás. Dos poemas "Cambalache", de Osvaldo Rossler, en *La Nación* y "Juan López y Juan Ward", de Jorge Luis Borges, en *Clarín*, son su primera elocución. Conjuntamente, Borges prodiga declaraciones políticas, cada vez más "radicalizadas". Osvaldo Rossler, en una "Carta del Lector", informa que, poco después de publicado el poema, fue agredido una noche, en *Adán Buenosayres*, por un coronel en situación de retiro. No da su nombre.

Nos identificamos con la seriedad ética, con la fidelidad al testimonio en favor de los que no tienen palabra o no tienen donde decirla, de ambos poemas. Con el contenido político implícito en ambos, tenemos esenciales desacuerdos. Una misma ideología, a nuestro juicio, sigue hermanando, como desde sus orígenes, por la vía de dos estéticas diferentes, a Florida y Boedo. Martínez Estrada se habría solazado: "invariantes históricas".

## V

Rosler, para designar sincréticamente la situación argentina de 1982, busca una metáfora. Y elige una que, por estar codificada, ya es un símbolo: "cambalache". Si a lo que quiso aludir fue a "anomia, subversión de valores", pudo haber recurrido a otra, codificada también: "tugurio de esclavos negros", quilombo. Porque tugurio fétido, la Argentina indudablemente lo es. Y hiede con un olor mucho más nauseabundo que la "catinga". Hiede a *Blonde Bestie*, bestia blonda, extracto importado, de fragancia muy persistente, destilado y patentado por Nietzsche en lo más oscuro de su Selva Negra.

El vocablo "quilombo", con la acepción que se emplea actualmente en el Río de la Plata, significa aproximadamente "lupantar tumultuoso". Es, pues, como el cambalache, un lugar revuelto. Pero aseable y ordenable. Sólo hace falta una regencia experta. (Rosarinos de edad muy provechosa recuerdan que, hasta que llegó Saphó, su establecimiento era una Casa de Tócame Roque. En dos semanas se convirtió en un modelo de eunomia y sophrosine. Los Niños Bien retornaban matutinos a sus hogares con paquetes de manteca intactos o habiéndoselos ingerido *in situ* por sugerencia del conserje. La casa era una tacita de plata; las pupilas dejaron de comerse las uñas y las eses de plural, rezaban el Angelus al mediodía y el rosario por la tarde, y andaban derechi-

tas como juncos. No ha podido dilucidarse la especie de que sor Agustina, la superiora de las Adoratrices de a la vuelta, tomó con Saphó clases particulares de administración de empresas.) Países quilombo o países enquilombados hubo más de uno en la historia. Hasta que llegó alguien (o muchos), mandó parar, y acabó la diversión. Y, al final de cuentas, un quilombo no es tan dantesco. Los cambalaches, en cambio, desde *La piel de Zapa* y *Old Curiosity Shop*, son, como diría Cortázar, deprimentales.

Admitimos que esto último es cuestión de gustos. Lo que realmente importa, semiológicamente, es que un cambalache, en cuanto cambalache, no es ordenable. Además de ser una contradicción en los términos, se fundía en una semana. ¿Se imagina, Rossler, a los don Chicho y San Martín, Don Bosco y Napoleón, clasificados en estanterías y según tamaño? Salvo que pensemos en los cambalaches de San Telmo, los de la placita Dorrego, tan amorosos. Pero esos son *pra os garotos*, Rossler.

Un cambalache en serio es como Discépolo y usted lo imaginan. Y me temo que lo deseen (si el que imagina desea siempre) "para el 202 y para el 2.000 también". Para nosotros, el 2.000 está ahí. Para Discépolo, "2.000" era como "cincocientos mil millones" para un nene que está aprendiendo a contar, o 10.000 para los griegos, es decir, el número infinito, que en unidades de tiempo es: siempre, eternidad. ¿Desea esto Rossler? Nosotros preferimos, para 1986 digamos, un quilombo argentino en buen orden, donde Rossler pueda hacerse sus nocecitas donde le dé la gana y los Mavortes briosos -en situación de retiro- tengan sus surcos que cavar o sus tubérculos que plantar -si son incapaces de imaginar un ocio más productivo- con más provecho para su presión arterial, menos ridículo para su institución y menos vergüenza para el país.

## VI

Rosler, *ex post factum*, reivindica militante el sentido político de su poema. Así, anuncia una conferencia con el título: "Cambalache 82, poema de denuncia". Borges presenta su *Juan López y Juan Ward* sin ninguna clase de comentario. Quiere que el poema hable por sí mismo, que diga su propuesta política. Trátemos de saberla escuchar.

"A Juan Lopez y Juan Ward les tocó una época extraña" (...) "El planeta había sido parcelado en diversos países (...) su arbitraria división era favorable a las guerras" (...) "Ward había estudiado castellano para leer el Quijote (...) el otro profesaba el amor de Conrad (...) que le ha-

bía sido revelado en un aula de la calle Via-monte" (...) "Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez (...) en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel. Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen".

Dice el poeta que el hecho que refiere "pasó en un tiempo que no podemos entender". Nos deja, con ello, frente a una primera tarea: establecer quiénes son los "nosotros" apelados por la desinencia verbal. Descartamos, por obvio, que se trate de un "plural mayestático" o de un "plural de autor", un sujeto singular mentado en plural. Hay que rastrear algún sujeto colectivo. Pero este "nosotros" no remite ni anafóricamente a alguien previamente mencionado e incluido en la función de relatar; ni deícticamente a un "nosotros los que estamos aquí". Tampoco es un "plural de encubrimiento", un yo que quiere disimular su nombre. Parecería que sólo nos queda interpretarlo como alguna forma de "plural de generalización", que abarcaría al poeta y a todos los miembros de alguna clase lógica en la cual el poeta pueda ser congruentemente incluido. Aquí, el "nosotros" podría designar a "todos los poetas, todos los argentinos, todos los argentinos y los británicos, todos los humanos". En cambio excluye infinitas clases virtuales, tales como: "los cojos de ambos pies, los cíclopes, las Hijas de María, los que no colaboramos en el suplemento literario de *Clarín*".

Tenemos que inferir que el "nosotros" -la clase lógica que el poeta constituye mediante la acción de enunciar- es la de *todos los que no pueden entender el tiempo* en que les cupo morir a los dos Juanes. Nuestra primera tentación es reconocernos como pertenecientes a esa comunidad de no entendedores: los que no entienden del todo; los que creen entender, mas no están ciertos.

Pero un malestar difuso nos arredra, y decidimos primero escuchar más y con mayor cautela. Advertimos que el poeta no habla de un hecho contingente, de una falta de intelección por insuficiencia de datos o porque no se han descubiertos aún las conexiones que los articulan. Parecería hablar de un tiempo *necesariamente* imposible de entender, porque no se puede, y aun *no se debe*, comprender. Si esto fuera lo que intenta persuadir, la operación del "nosotros" generalizador sería empráctica, performativa, política. La misma que se consume en las interrogaciones retóricas ("¿Pasaremos en silencio este agravio?") o en los mandatos en indicativo, como los que se dirigen a los pequeñines ("Ahora hacemos pis, y nos vamos a la cama"). A un "nosotros" así, no aceptamos que el poeta nos lleve.

No por ello nos separamos de él: seguimos escuchando. Ahora, eso sí, con prevenciones. De los políticos (sobre todo cuando democráticos y mucho más si populistas) durante décadas nos ha enseñado Jorge Luis Borges a desconfiar: son fértiles en ardides. Hay que sopesar cada una de sus palabras. En la más intrascendente -como "una víbora entre las hierbas"- puede estar oculto el *entimema*. Un oportuno "¡Compañeros!" tiene, de pronto, más eficacia persuasiva, motivadora de acción, que el más riguroso de los polisilogismos en "Bárbara".

Descondensados sus entimemas, el raciocinio del poeta discurre así: "Dos hombres, que se llamaban Juan López y Juan Ward, estaban recíprocamente interesados en el lenguaje y la literatura del otro; ergo pudieron ser amigos, al encontrarse. Si no lo fueron, es porque algo ajeno a ellos lo impidió". Y el *locus* que funda este raciocinio es el que ya Aristóteles enseñaba a Nicómaco: la verdadera amistad es amor entre iguales, y se funda en la *virtud* que cada uno de ellos reconoce en el otro.

La *igualdad* (que no es lo mismo que la identidad, sino la síntesis de lo idéntico y lo otro) se prueba entimemáticamente aquí porque ambos comparten el mismo nombre propio, "Juan", que, junto con "Pedro", es el más difundido en los países occidentales de cultura cristiana. La *diferencia* objetiva reside en que uno es inglés y el otro argentino. Es lo que quieren demostrar sus apellidos *progenéricos*.

Y aquí nos reaparece el mismo malestar: si el poeta quiso *caracterizar* inequívocamente desde el eje de la nacionalidad, los apellidos progenéricos que eligió no resultan eficaces. "López" no es más peculiarmente argentino que Pietrafesa o Goldenberg. Distinto, si se hubiera llamado "Fierro". Y "Ward", semiológicamente, no puede rivalizar con "Bull" ni, estadísticamente, con "Jones" o "Smith". Para peor, los semas que porta no son muy alentadores para un proyecto de amistad. Ward es "tutor, guardián, vigilante, carcelero".

Tal vez el malestar se disipe si consideramos el modo como cada uno adquirió competencia en el idioma del otro. Ward *estudió* castellano para leer el *Quijote*. No se aclara cuándo, dónde, ni cómo. Si de niño, si de adolescente, si de adulto. (Siendo Ward *mercenario* pudo tener entre 18 y 35 años, ser *Fellow* de Oxford o autodidacta.) Si solo; si con *Linguaphone*; si con un profesor particular. El poeta prefiere no informarlo: Ward lo quiso, trabajó activamente (*studere*), lo logró. En cierto momento el *Quijote* fue suyo.

El acceso de Juan López al anglosajón fue un Sendero Espiritual, como el de Christian en el *Pilgrim's Progress*. López devino el receptor de

una revelación, en un lugar preciso, "un aula de la calle Viamonte". El poeta asigna tanta importancia a la localización, que "calle Viamonte" es el único *topónimo* que aparece en el poema. Todos los otros lugares, Londres, Buenos Aires, Malvinas, son mentados sólo *perifrásicamente*. La precisión del lugar hace que también el *momento* pueda establecerse (por lo menos dentro de términos *post quem* y *ante quem*) mediante inferencia directa: *ni antes* de que en la calle Viamonte hubiera aulas *ni después* que dejara de haberlas. Antonomásicamente, aulas de Filosofía y Letras.

Lo revelado a Juan López fue algo concierne a Józef Konrad Korzeniowski (a) Joseph Conrad, escritor *polaco*, que tras haber tenido que renunciar por razones políticas a su patria y a su lengua materna, se convirtió en uno de los máximos estilistas del inglés. No el único: uno de ellos. Y lo que se le reveló a López es que Korzeniowski es "alguien al cual *se debe profesar amor*". Modo reverencial, *pasivo*, latréutico del amor.

El nombre del *revelador* tampoco consta. Pero si ese hierofante actuaba "en una aula de la calle Viamonte", lo hacía con las debidas licencias, y la iniciación se consumó dentro de la asignación burocrática de incumbencias, la ostentación mística tuvo lugar con más probabilidad en el aula de literatura inglesa, no en la de geografía física ni la de psicología experimental. Aulas de Letras en la calle Viamonte existieron desde 1941 a 1969. Luego fueron trasladadas a otras calles. Y en esas aulas, literatura inglesa la enseñaron Rafael Alberto Arrieta y Jorge Luis Borges, con sus respectivos adjuntos. Entre ellos habría que buscar el Juan Bautista de Juan López.

Pero, el iluminado, ¿habrá sido efectivamente Juan López? El poeta vuelve a desconcertarnos, lo cual es indicio de que quiere decirnos algo más de lo que parece decir, o que es algo que dice a pesar suyo. *No nombra* al iniciado por su nombre y apellido, como acaba de hacerlo con Ward, lo *aludé* como "el otro". Un bautismo al revés: López no recibe un nombre nuevo, simbólico de su nacimiento a la gracia, sino que pierde el que lo singularizaba (aunque con la tenuidad que hemos visto): renace como "El otro que Ward", cualquiera no-inglés capaz de pasmarse ante Conrad.

Si López y Ward hubieran llegado a conocerse, su amistad no habría sido simétrica, sino *complementaria*. ¿Dice eso el poeta cuando relata que "los enterraron juntos"? Para saberlo, tendríamos que saber *quién* los enterró y si "la nieve y la corrupción los conocen" juntos en una fosa común con la multitud innominada de otros caídos. Porque el enterramiento por parejas en

una misma tumba es de alguna manera *conyugación*. Abelardo y Eloísa.

## VII

Muchos otros pares de guerreros jóvenes pudieron ser amigos y encanecer ejercitando la amistad. En Niso y Eurialo "un mismo amor había y a la par se lanzaban a las guerras". Hostigaban a los mismos rútilos. Pero Niso muere sobre el pecho de Eurialo muerto y "descansó, por fin, allí con una plácida muerte". También a ellos les "tocó una época extraña". Ya el "planeta había sido parcelado en países": helenos, troyanos, cartagineses, latinos, rútilos. Y "esa arbitraria división era favorable a las guerras". Antes no era así. Cuando las hojas de las encinas sudaban miel y por el cauce de los ríos fluía la leche; cuando reinaba Saturno y no había Abeles y Caínes.

Alonso Quijano, "después que hubo satisfecho su estómago / y / tomó un puñado de bellotas en la mano", filosofando sobre los orígenes de la caballería andante y de la cultura, explica a los cabreros que en la "dichosa edad y siglos dichosos (...) a quienes los antiguos pusieron nombre de dorados (...) los que en ellos vivían ignoraban estas dos palabras de 'tuyo' y 'mío' ". Hay quienes consideran que estos dos pronombres tienen que ver con la parcelación y la arbitraria división del planeta. En tal caso. López y Ward hubieran sido *partes interesadas* en la posesión de esas "islas demasiado famosas", como Gungah Din o los jinetes de *La carga de la brigada ligera*. Previamente a la amistad, habrían tenido que ponerse de acuerdo sobre la tenencia de dicho accidente geográfico. Como en cualquier juicio sucesorio: la *cónyuge supérstite*, por ejemplo, y los huérfanos del occiso. Son bien conocidas las enternecedoras escenas de consanguínea piedad a las que puede dar origen una discrepancia por una parcela en este trámite rabulesco.

El poeta prefiere que Ward y López mueran inocentes del tuyo y mío, con la *inocencia del devenir*, y esas muertes, esa *temporalidad*, le resulta, lógicamente, incomprensible. Sólo que abarca la totalidad del tiempo humano, la *historia*. Por eso el poeta *no se rebela*, sino que se limita a *quejarse* de la inhumanidad de ese tiempo humano. Quejarse es aceptar: lo inhumano es, además, *inhumanizable*. Un tiempo así, hay que negarlo como *maya*, suspenderlo como sueño, deshumanizarlo en eterno retorno. Rossler -ya lo hemos visto- piensa algo semejante, sólo que su Musa tiene un poco menos de Mala Pata.

Buenos Aires, 5 de noviembre, 15,30 horas

# El convidado

Murilo Rubião

Tradujo: Néstor Perlongher

"Ve pues que pasan mis breves años,  
y camino por una senda, por la que no volveré"

(Job, 16,23)

La invitación que acababa de recibir contrariaba mucho su gusto por los detalles. Aparte de no mencionar la fecha y el lugar de la fiesta, omitía el nombre de las personas que la promovían. Callaba también en cuanto al traje de las señoras, pese a exigir para los caballeros librea<sup>1</sup> y bicornio o casaca irlandesa sin condecoraciones. A falta de otras especificaciones, juzgó que se trataría de alguna festividad religiosa o de una insípida conmemoración académica.

José Alferes volvió a examinar el sobre, preocupado por la posibilidad de equívoco o de simple broma de desocupados. Pero, ¿a quién le interesaría divertirse a costa de un extraño en una ciudad de cinco millones de habitantes? La idea era evidentemente absurda, teniendo en cuenta que su círculo de relaciones no pasaba del cuerpo de empleados del hotel, donde hacía cuatro meses se encontraba hospedado.

Pensó en tirar la carta, y sólo desistió de hacerlo al acordarse de Débora, la taquígrafa, pensionista de uno de los departamentos del mismo piso que el suyo. El trazo femenino de la letra autorizaba esa suposición. Se despreocupó de las omisiones de la invitación -cosas de mujeres- para concentrarse sólo en las formas sensuales de la vecina: ancas sólidas, senos duros, piernas perfectas.

Había hecho diversas tentativas de abordar a la muchacha, y había sido repelido. Con una media sonrisa, una frase reticente, ella lo miraba furtivamente y, sin volverse, sabía que Alferes se quedaba parado, la sangre hirviendo, acompañándole los pasos por toda la extensión del corredor.

La ventana de su cuarto daba a una casa que alquilaba ropas destinadas a cualquier tipo de ceremonias, bailes o recepciones. Aun con un stock variado, su clientela era reducida. Aquella mañana, sin embargo, mostraba un considerable movimiento de personas que entraban y salían, la mayoría cargadas de paquetes. Durante algún tiempo, José Alferes observó sin gran interés lo que pasaba del otro lado de la calle. De pronto se tomó la cabeza, apresurándose a cambiar el pijama por el primer traje que encontró en el ropero. Y, en un acceso de repentina euforia, ensayó un paso de baile abrazado a una dama invisible que más tarde habría de adquirir la solidez del cuerpo de Débora, porque ya se había convencido: la fiesta era inminente. Si no, ¿cómo explicar el proceder de toda esa gente, alquilando indumentarias especiales en esta época del año, cuando el calendario no marcaba ninguna festividad especial?

Al entrar en la tienda, la encontró vacía. El único empleado de la firma, un señor mayor, lo atendió. La agitación de Alferes no le permitió ir directo al asunto. Le preguntó al viejo si tenía noticias de una recepción o algo parecido para aquella noche.

La respuesta poco le aclaró: creía que sí, aunque nada supiera de boca de los clientes que había atendido por la mañana. Le aconsejaba buscar a Faetonte, el chofer de taxi de la parada de la esquina. Era, en el ramo hotelero, el conductor habitual de los que procuraban diversión.

José Alferes percibió que su interlocutor ocultaba algo. Prefirió, no obstante, no insistir. Sacó la invitación del bolsillo, y preguntó si podría conseguir los trajes indicados ahí.

El hombre echó una ojeada a los armarios, volvió a mirar el papel, lo enrolló entre los dedos, se limpió los anteojos y, sin prisa, se dirigió a los fondos de la tienda, para reaparecer trayendo bajo el brazo unas ropas negras y un sombrero de plumas.

—No es exactamente lo pedido, pero lo mismo sirven.

Había tal seguridad en la voz y en las maneras del dependiente, que Alferes, aun viendo que no era un bicornio el sombrero, evitó contradecirlo. A una señal del otro, lo acompañó a un cubículo revestido de espejos.

Algo afligido y desmañado, se iba probando las piezas del atuendo, casi todas en seda negra: un jubón, calzones, medias largas, zapatillas y, para adornar el cuello, una gorguera blanca almidonada. Por último, el espadín.

La billetera abierta, se detuvo un instante en el cálculo de los billetes que habrían de cubrir el pago adelantado del alquiler, como buscando algo perdido en la memoria.

—¿No está satisfecho?, preguntó el viejo, incomodado con el silencio del cliente.

—Sí lo estoy. Trataba apenas de recomponer la imagen de un rey antiguo, con esta misma ropa, en un grabado también antiguo. Tal vez un rey español o el retrato de un desconocido.

De vuelta al hotel, se metió nuevamente en el pijama. Pidió el almuerzo en el cuarto y, contra su costumbre, encargó un vino importado, prestando el encuentro de la noche. A duras penas sofocó las ganas de telefonar a Débora -si la carta no venía firmada, reflexionaba, es que ella deseaba permanecer en el anonimato. Dada la naturaleza vacilante de la joven, un gesto precipitado de su parte podría llevarla a negar cualquier participación en el envío de la esquila.

Contuvo la impaciencia, a pesar del lento fluir del tiempo. Aprovechó más tarde para prepararse con cuidado amoroso: del baño -un agua tibia perfumada con esencias- pasó a arreglarse la gorguera, a ceñirse las medias largas, eliminando las menores arrugas. Los calzones justos le molestaban un tanto, y la figura reflejada en el espejo desagradábale por su aspecto sombrío. Sonrió al ponerse el sombrero: las plumas atenuaban un poco la austeridad del vestuario. Entre uno y otro pensamiento intentaba recordar dónde había visto a alguien vestido del mismo modo. ¿Un rey español o un desconocido?

Flotaba en el ascensor un perfume vagamente familiar. Hubiera deseado que perteneciese a la taquígrafa, y preguntó al ascensorista si ella había bajado.

—La señorita Débora salió de vacaciones ayer por la tarde.

—¿Viajó? La sorpresa casi desarmó el tono de naturalidad que había imprimido a su pregunta. Sentía desmoronarse los planes de un día enteramente construido para una noche singular. Su primer impulso fue regresar al departamento y librarse de aquel incómodo atavío. Los gas-

tos ya hechos, la dificultad de reemplazar por otro el programa idealizado y, principalmente, el miedo de caer en el ridículo si descubrieran que había sido invitado a una fiesta por una mujer que viajara en la víspera, le hicieron seguir adelante.

—Ah, sí, me había olvidado.

Le dio una propina mayor que de costumbre, como si ello lo redimiese de la decepción sufrida.

No sabría explicar por qué entre los varios taxis parados en el estacionamiento, escogió justamente el de Faetonte. Sería tal vez por el poco común uniforme que lucía -una túnica azul con alamares dorados y pantalones rojos. Poco importaba eso, pues ya se acomodaba en el asiento posterior del coche.

—Supongo que nuestro destino es el barrio Stericon, en la parte residencial de la ciudad.

—No estoy seguro -respondió Alferes-, apenas sé que debo ir a una recepción, para la que exigen una ropa como ésta.

—Entonces es allí, repuso el chofer, poniendo en marcha el vehículo.

Anduvieron durante media hora, pasando por ricas mansiones, de exquisita arquitectura unas, otras de mal gusto. Se detuvieron al dar con una casa de dos pisos mal iluminada y semiescondida detrás de altos muros.

—¿Está seguro de que es aquí, Faetonte?— La ausencia de otros automóviles frente a la casa, y la escasa iluminación, justificaban su escepticismo.

—Absolutamente. Mire, ahí viene el portero.

En efecto, se dirigía hacia ellos un hombre de traje azul y boina verde. Hizo una exagerada reverencia, girando enseguida la manija del coche.

—Tenga la bondad de bajar, caballero.

Alferes apreció la diferencia.

—¿Esta ropa sigue las indicaciones del protocolo?

—Disculpe, mi función no va tan lejos. Me fue encargado solamente recibir al convidado.

—Perfecto, eso simplifica las cosas. Soy la persona que usted espera. Y le mostró la invitación.

El portero le pidió que esperase: iría a comunicar su llegada al comité de recepción. Minutos después, tornaba acompañado de tres señores discretamente vestidos. Movieron levemente la cabeza en un saludo inexpressivo. Examinaron a Alferes de punta a punta, denotando una visible inseguridad por la dificultad de reconocer en él a la persona esperada. Silenciosos, retrocedieron algunos pasos para cerrarse en círculo, las manos de unos apoyadas en los hombros de los otros, como si conspiraran.

Volvieron relajados, y cupo al más anciano interpretar el pensamiento de los tres.

—Estamos de acuerdo con que su traje obedece a las normas preestablecidas, y la autenticidad de la invitación es irrefutable. Además, fue la suya la única enviada por correo. Los demás convidados fueron avisados por teléfono. Pese a la evidencia, el instinto nos dice que nuestro homenajeado aún está por llegar. No podemos, no obstante, impedir su entrada, incluso sabiendo de antemano los trastornos que su presencia ha de acarrear, pues muchos lo confundirán con el verdadero convidado. Cuando ello suceda, nos apresuraremos a aclarar el equívoco.

Entraron juntos, por un corredor estrecho y oscuro. De pronto, al abrirse una gran puerta, dieron con un salón copiosamente iluminado y lleno de personas conversando, riendo, mientras los mozos servían bebidas. Alferes fue arrastrado de un lado para otro. Todas las veces

que alguien se encontraba frente a frente con él, le pedía disculpas, saludándole efusivamente. Los miembros de la Comisión intervenían al punto, deshaciendo el engaño. Siguieron así por otros salones, igualmente repletos, repitiéndose los equívocos y los desmentidos.

La noticia de la presencia de un falso convidado en la fiesta circuló rápidamente, lo que permitió a Alferes atravesar sin ser molestado los últimos salones y llegar a los fondos de la casa. Una leve brisa refrescó su rostro empapado de sudor. Venía del parque, donde numerosas personas en ropa sport se reunían en grupos dispersos entre los árboles y los bancos del jardín. Estos se prolongaban por dentro del terreno, separados unos de otros, a intervalos regulares, por cercas de higueras cortadas formando estrechos pasadizos.

Aun cuando supieran de la delicada situación de Alferes, nadie lo trataba con distancia u hostilidad. Por el contrario, trataban de rodearlo de atenciones, insistiendo se uniese a las alegres ruedas, formadas de señoras y caballeros excesivamente corteses. Pero pronto él se retraía y se apartaba ante la imposibilidad de acompañar los diálogos, que giraban en torno de un único y extenuante tema: la cría y las carreras de caballos.

No permanecía mucho tiempo solo. Otros participantes de la reunión se le aproximaban, dispuestos a hacer lo que fuera para interesarlo en potrancas, boxes, sillines, tílburis, pura sangres. Oíalos enfadado, como que nunca había ido a hipódromos, ni a estancias, ni montado jamás siquiera un burro. Trataba de desviar la charla, hablando del hombre esquivo, de aquel que daría sentido a la reunión. Le respondían con evasivas: no lo conocían, ignoraban tanto su aspecto físico como los motivos del homenaje. Sabían, empero, que sin él no se daría inicio a la fiesta.

Sentado en un banco de piedra, Alferes siente aumentar su irritación ante las lisonjas, las presentaciones ceremoniosas, los ademanes delicados. Rechazaba firme, a veces duramente, nuevas incitaciones a adherirse a los grupos.

Acababa de repeler la embestida de algunos disconformes con su aislamiento, cuando vio caminar en su dirección a una bella mujer. Alta, vestida de terciopelo oscuro, el rostro muy claro, el cabello entre castaño y negro, parecía nacer de la noche.

Venía sonriendo, el vaso de whisky en la mano. Sus ojos brillaban como humedecidos por la neblina que comenzaba a caer.

—Vamos, tome. No todo es feo en esta fiesta—, dijo, extendiéndole el vaso.

La voz agradable, los dientes perfectos realzaban su belleza, que crecía a medida que iba aproximándose.

—Su nombre todos lo saben, el mío es Astérope.

Rindióse a la espontaneidad de ella, recelando de una sola pregunta que de inmediato sobrevino.

—¿Acostumbra ir al hipódromo?

Lamentó su dificultad para mentir o eludir situaciones embarazosas.

—Francamente, ése es un tema que me causa un profundo tedio.

Turbada, ella trató de disimular la decepción, preguntándole si le gustaría conocer los otros jardines de la casa. Sin esperar la respuesta, le tendió el brazo.

—Son lindos.

A Alferes los buenos modales le rehuían, de ahí la necesidad constante de excusarse por las frases bruscas, lanzadas sin intención de herir.

—Discúlpeme, no quise ofenderla. ¿Aquí se reúnen únicamente aficionados a los caballos?

—Simple coincidencia, nada programamos en ese sentido.

El terreno era peligroso. Cambió rápidamente de tema.

—¿Usted conoce al convidado?

—Vagamente, por referencias. Voy a conocerlo mejor hoy en la cama, pues dormiremos juntos.

—¿Cómo? ¡Si usted ni sabe quién es él!

—Fui escogida por la Comisión.

—Creo que eso es una estupidez. ¿Y si fuera un hombre enfermo, feo o lisiado?

—Vale la pena correr el riesgo.

Aparte del desagrado de saber que más tarde ella estaría acostada con otro, algo inquietante emanaba de Astérope. ¿De la excesiva belleza, o del brillo de sus ojos?

Fueron atravesando jardines. Intranquilo, sumido en dudas, Alferes prestaba poca atención a su compañera.

A veces, mirando en derredor, encontraba al parque demasiado extenso. Callaba su desconfianza, preocupado en saber si habría visto a una joven señora parecida a ella en un cuadro, un almanaque, un libro.

Se detuvo: los jardines interminables, su incapacidad de hablar el lenguaje de los invitados, un convidado cuya ausencia retardaba la realización de la fiesta. La belleza de Astérope. La tomó por los hombros, obligándola a encararlo. ¿Sería acaso el brillo de sus ojos? Tuvo miedo.

Retrocedió apresuradamente, haciendo el mismo trayecto de horas antes, atropellando personas, empujándolas. Todos deseaban detenerlo, pero él se desprendía de los obsequiosos caballeros, de las amables damas.

Al final del pasillo, el portero quiso retenerlo y fue apartado de un codazo.

Sintióse aliviado al dejar atrás la atmósfera opresiva de la recepción. Dentro de media hora estaría en su departamento contando los días que faltaban para el fin de las vacaciones de Débora, mujer saludable, entrada en carnes.

No se veía casi bajo la fuerte neblina. Pisando con cautela, se dirigió a un automóvil estacionado en las inmediaciones, por fortuna el de Faonte. Subió rápidamente.

—De prisa, al hotel.

—Lo siento, me han pedido que aguarde al convidado. Después de él llevaré a los señores de la Comisión, correspondiéndole a usted el último viaje, ¿entendido?

—¡Hipócrita! ¡Usted y ese hato de simuladores saben que el convidado no vendrá nunca!

El chofer ignoró el exabrupto del pasajero, respondiéndole delicadamente:

—Tenga paciencia, el acontecimiento es inminente.

Alferes bajó del coche rezongando, dispuesto a enfrentar la niebla. De acuerdo con sus cálculos, bastaría caminar un kilómetro para llegar a la parte más poblada del barrio, donde encontraría transporte fácilmente. Apenas había andado unos cien metros, cuando las dificultades comenzaron a surgir. Tropezó con el cordón y fue a chocar contra un muro. Permaneció allí recostado durante un corto espacio de tiempo y a poco se lastimó las manos en una cerca de alambre de púa. Separándose de ella, tuvo la impresión de haberse internado en una breña. De ahí en más, se perdió. Iba de derecha a izquierda, avanzaba, retrocedía, arañándose con los arbustos.

Perdió el sombrero de plumas, la ropa se le rasgó en varios lugares,

rompiéronse las zapatillas en el pavimento irregular de los diversos sitios por donde fue pasando.

Le sangraban los pies. Angustiado, buscando en la oscuridad la luz de alguna casa o calle que pudiera orientarlo, perdió el equilibrio y rodó por un declive. Al levantarse, avistó bien cerca de él, muellemente iluminado, el edificio que ha poco dejara.

El portero lo recibió con la agotadora cordialidad de los que en aquella noche de todo hicieran para integrarlo a un mundo desprovisto de sentido. Ajeno a saludos y reverencias, se encaminó directo hacia Faetonte, a quien intentó conmovier, mostrándole el estado de su ropa, la sangre coagulada en las heridas. Lloroso y servil, adulaba al motorista, resaltaba cualidades, virtudes en él inexistentes: sé de su bondad y el favor que le ruego es pequeño, basta acercarme hasta la parada del ómnibus. Usted regresa rápido, a tiempo para atender sus compromisos.

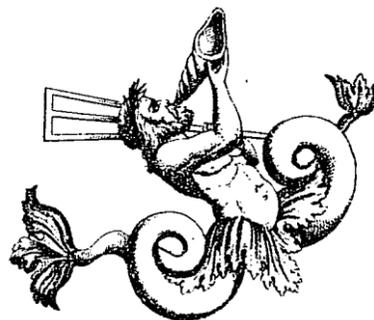
Viendo que sus palabras no alcanzaban el objetivo deseado, acudió al soborno. Le ofreció una elevada suma de dinero. Faetonte rehusó: permanecería en el lugar, aguardando las determinaciones de la Comisión.

Corrían las horas, caía la neblina. Alferes renovaba de tanto en tanto el ofrecimiento de recompensar generosamente al chofer por el viaje. A cada nuevo rechazo, iba hasta la puerta de entrada, espiaba el corredor con la ilusión de que otros, también cansados de esperar el inicio de la fiesta, apareciesen y lo condujeran al centro de la ciudad.

Resignado, aceptaba ya, en su desconsuelo, la idea de volver al parque, cuando le tocaron el brazo. Asustóse: era Astérope. Ella fingió no percibir el temor estampado en su rostro y lo arrastró consigo:

—Sé el camino.

¿Sabría? De los ojos de Alferes emanaba una avasalladora duda; empero, se dejó llevar.



<sup>1</sup>Fardao, en el original: traje simbólico de los miembros de la Academia Brasileña de Letras (N. del traductor).

Murilo Rubião, brasileño, pertenece a la misma generación literaria de Guimarães Rosa y Clarice Lispector. Su primer libro de cuentos *O Ex-Mágico*, fue publicado en 1947. Toda su obra permaneció prácticamente desconocida hasta 1974. Poco traducido al español su cuento "Ex-Mago" apareció en la *Pequeña Antología de Cuentos Brasileños*, traducción de Raúl Nívarro, Ed. Nova, Bs.As., 1946, y en el número de octubre/diciembre de la *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Venezuela.

# Morituri

Eduardo Grüner

I

Dos veces, como un péndulo indeciso, el anciano inclina la cabeza hacia la piedra que descansa en la arena, pústula en el amarillo infinito. Su frente, agotada por excesivos crepúsculos, roza apenas la superficie lustrosa. Después, sin ansiedad, sus dedos parpadean acariciantes sobre la redondez perfecta. La esfera, de vocación parduzca, parece arrebujarse en el cuenco huesudo de las palmas. Los ojos abrumados finjen, para beneficio de nadie, leer en el dibujo de las vetas una historia casi, pero no todavía, raída por las memorias. Tal vez, entre muchas posibles, que la redonda dureza cifra para unos pocos, será la de aquel viejo que recibió la visita del hijo de su hermana, quien le expresó su deseo de que el anciano le diera una cosa. Solamente dos preguntas hizo éste: ¿Has cumplido las condiciones? ¿No has conocido mujer? Sí y No, fueron las respuestas concisas. Tras lo cual los movimientos del anciano alteraron el aire espeso, precisos y rítmicos como una danza inmemorial. De junto a sus pies tomó el cuchillo que había descansado demasiado tiempo ya. Cortó un brazo del joven y lo colocó sobre dos hojas. Se rió de su sobrino y éste contestó con una carcajada. La piedra permaneció inmóvil. Entonces le cortó el otro brazo y lo colocó junto al primero. Ambos volvieron a reírse. Inmovilidad de la piedra. Entonces le amputó una pierna, a la altura de la cadera, y la acomodó junto a los dos brazos. El sobrino reía, reía siempre. Cortó entonces la otra pierna del joven y la puso al lado de la primera. Por último le cercenó la cabeza y la sostuvo ante sus ojos. Rió y también la cabeza reía. Luego, con gestos calculados también, volvió a colocar todo en su lugar. La piedra pudo haberse movido apenas unos milímetros, lo cual sería suficiente. El joven ya no habló, ni su boca reía, ni lo volvería a hacer jamás. Todo ha sido ya dicho, ha vuelto todo a recordarse, ya puede todo ser olvidado, incluso el Ave-de-Presa, con el pico de hierro y las garras como grandes anzuelos y la cola inmensa que tapa el sol, el gigante pájaro único de múltiples cielos que sólo se muestra dos veces en una vida. Incluso su alma, madurada en la rama verde del templo espléndido que todos, pero no él, llaman pino. Todo, menos la piedra, de una redondez perfecta, que ahora él pone de nuevo en su lugar, recomponiendo el orden perturbado, y se tiende junto a ella atravesado por un impulso de cerrar los ojos, de cerrar los ojos para no ver, para no ver la sombra de la gran cola sobre el sol.

II

Piedras: de todas las formas y tamaños, de todos los colores y consistencias. Lo imperioso es que yacen en el infinito amarillo de la playa. De entre ellas una (no más, no otra) me interesará por la frivolidad de sus respuestas conocidas de antemano. Ella -se la llama rosa de las arenas, siendo todo lo contrario de una rosa, pues es de una redondez perfecta, como ninguna flor ha pretendido jamás- integra un orden tan

complejo que no retiene del paseante más que la sorpresa por su existencia en un paraje tan desolado. De entre ellas, ésa.

Que recojo de la playa (cerca de donde la arena barrosa recibe el esperma sucio de la espuma, cerca del brillo abandonado de unos anzuelos como pequeñas garras), deslizada en un bolsillo del abrigo como un arma vergonzosa.

Hacia el sol, una línea recta y cruel me previene que el mundo termina ahí nomás. Mientras tanto, me alejo de su borde, inventando una distancia que vuelve sobre mis pasos.

-No se puede. Esto es un parque nacional. No se pueden recoger cosas de la playa.

El peso culpable de la piedra en mi bolsillo. El peso de la mirada buscando la otra mirada detrás de mis ojos que adivino (en el otro) vidriosos. Ahora el peso, ya inocente, de la piedra en mi mano.

-Oiga, no se puede.

Hacia atrás, los ojos muy abiertos de sorpresa, cayendo despacio, la sangre sobre toda la cara que después de todo nunca vi muy bien, mezclándose con la arena sucia, con el esperma barroso.

Mucho después (largo tiempo después de que corrí, mientras una nube tapaba el sol como la cola de un gran pájaro), la piedra, ahora de un gris algo vetado de rojo opaco, descansará en el borde de la biblioteca, equilibrando con una armonía ficticia pero material el desorden de nombres sobre los lomos. De entre ellos uno (no más, no otro) contará la historia de un joven descuartizado que nunca conoció mujer.

### III

Correr, siempre correr corrigiendo la carrera, los pies peligrosamente pesados en las botas bajas, banales ya para sostener el cuerpo curvado cubierto por llagas llorosas de sangre seca. La voz voluminosa y sarcásticamente amable, escupiéndole el orden de alimentarse como una comadreja, cerca de la tierra de un amarillo infinito interrumpido por algunas piedras, rara una de ellas, de una redondez perfecta.

El desesperado descanso viene después, cuando el horizonte vertiginoso se hace vertical en el muro rugoso, el sudor de la espalda coagulando su humedad contra la porosidad de la arcilla. Recién entonces, encontrarse tiempo para reunir el frío de los pulmones con el calor del cerebro: por fin el pensamiento que retorna hacia el estómago, allí donde otro frío, de metal, de pistola robada en el arsenal, bajo la camisa empapada, contra la carne, junto al ombligo, muerde la piel apresurando un futuro cercano, ignorado, temido, impensable pero imperioso. De a poco, el aire nuevamente en circulación, encontrando el camino hacia la nariz, y entonces sí la voluntad para levantarse, ahuyentando esa duda como sombra de un pájaro de gigantesca cola. Enseguida la casamata del centinela, en el centro de la bruma que permite apenas entrever las hileras de alambre de púa como irregulares renglones bordeados de acentos sobre una página gris. La silueta delgada borrosamente contorneada en la niebla, y, eso sí, la pistola, que se vea bien esa pistola igual a un pico de hierro, primer plano de pistola, oprimir el gatillo una dos tres veces, y el guardia que cae con las manos abiertas abrazando el barro que le llena los ojos la boca la nariz el culo. A partir de allí la sensación casi bienvenida de absoluta inutilidad: es evidente que no hay salida, que el mundo termina ahí nomás, en esas líneas rectas y crueles de la alambrada. Pero no. No, no. Pero la mujer, ya se puede verla, una verdadera valquiria voluminosa y vasta y rubia y redonda y rotunda y como rodando, no muy atrás los perros (que no se ven por la bruma pero se oyen,

claro) y el sacudón de la cabellera rubia que indica, difícil de creer, una salida, difícil de creer ese rescate inesperado, rapidopordiosquellaganlosperros, arrojar la pistola al suelo como una porquería obscena, la cintura contra el barro, desliziéndose como una serpiente, haber leído en alguna parte que por donde pasa la cabeza tiene, tiene que pasar el cuerpo, por qué esa mujer, esa valquiria voluminosa & etc., por qué esa (inesperada) ayuda, ellos ya casi encima, el aliento caliente en la nuca, caliente como la voz de aquella negra en el sótano desdibujado de humo, vamosvamosvamos ahora sí del otro lado, lejos de los perros del amo del hortelano de la valquiria de los renglones sucios que no admiten escritura de ese cadáver verdinegro tragando barro por todos los agujeros del cuerpo, alimentándose insaciablemente de esa materia blanda, repugnante y con olor a jazmín y estiércol después de la lluvia. Es el momento de la espera, de dejar vagar la mirada, que se acostumbra a la semipenumbra de esa cámara cerrada, cálida, húmeda, sórdida, mórbida, recinto con un altísimo techo abovedado, de mármol tal vez, filigranado con figuras irreconocibles pero vagamente humanas que trepan silenciosamente por una suerte de estrías barrigonas que se adivinan huecas y de las que de tanto en tanto salen delgados filamentos de un líquido negruzco y viscoso que se desliza por las enormes columnas terminadas en complicadas circunvoluciones corintias dejando a su paso un dibujo zigzagueante como el del estómago de un reptil mojado y entrecruzándose en una telaraña de líneas delgadas que recuerdan el tembloroso adorno de una torta de cumpleaños podrida o la cabellera grasienta y enmarañada de aquellas brujas verrugosas entrevistadas al amanecer en estado de duermevela al ritmo un poco ridículo de un aire flamencoide para terminar en el suelo formando un charco hediondo de color café con leche sobre el mosaico resquebrajado y acudir con lentitud pero sin vacilaciones a besar las punteras de unos zapatos femeninos continuándose en las piernas frágiles y la cintura apenas un poco anchas y los pechos serenos y el dedo índice junto a los labios llenos indicando silencio absurdamente en ese ámbito gigantesco donde todo parece elevarse a la manera gótica menos esos hilillos de líquido infame y precisamente el silencio que desciende pesado como un cortinado de terciopelo polvoriento y festoneado de palabras ya inaudibles y solamente entonces reparar en las otras sombras amontonadas de tal forma que ya no se distinguen de la oscuridad acumulada en las paredes y posiblemente pero sólo posiblemente pensar que la ayuda de la mujer no la valquiria sino esta nueva mujer que podría ser sincera le serviría también a ellos quienquiera que sean pero inmediatamente el destello de lucidez que dice que la mirada de esa mujer es para uno solo y que es ahora o nunca el momento de precipitarse sobre la hendidura de luz que esos ojos han construido sobre el muro es el momento de golpear con el hombro y sentir con todo el cuerpo cómo cede la puerta y el momento de pasar otra vez del otro lado y hundirse en el estanque bondadoso de los cuatro rostros amables el momento de acariciar la esperanza acantonada en las cuatro figuras vestidas de negro que ahora se reconocen como cuatro monjas con sus cofias blancas como grotescos paracaídas es el momento de no entender la razón de sus risas cristalinas hasta que con un revoloteo inquietante de sus faldas desaparezan por la misma puerta que ya nunca más se podrá abrir y será el momento de gozar ese olor dulzón y penetrante y conmovedor y casi tangible que circulará dentro de todo el cuerpo como una segunda sangre después que caiga esa pastilla en el balde y el momento del calidoscópico desfile de todos los rostros posibles o pensables de todas las mujeres que un joven descuartizado no ha conocido para, después, mucho después, poder inclinar la cabeza como un péndulo indeciso hacia la piedra (redonda, perfecta) que descansa en la arena.

# Sister el estafador

Hugo Savino

La mirada en el espejo,  
el jabot flameante,  
la carroza que espera.  
Carlota en Weimar.

Si estos versos fueran míos lloraría.  
¿Lloraría?

Quién no ama la belleza  
o las paradojas espejentes  
o la galantería.

Pero no.  
El fric fric de la máquina  
debe ser evocado por los novatos.

Sister el estafador  
se pasea de pana azul.  
Recto y aún rechoncho  
no esconde la cicatriz  
de la traición.

¡Mi pobre mirada que  
no atendió a sus pasiones!

Frágil me levanto sobre  
mis deseos mansos,

iré lejos  
muy lejos si la muerte no me sorprende.  
Se huele mi futuro...  
libros y mujeres  
y en la cima de la experiencia  
la política.

Y Sister (en este presente)  
con su nuevo empleo  
archivado el pasado  
dependerá de mi anonimato.

El fervoroso creyente  
no roba más la pana azul  
la raída pana azul.



Sister, nuevamente Sister,  
tantos años, tantos domingos en el Argentino  
y no entendiste que no se debe hinchar  
el vientre de un caballo,  
se enferma y se muere.

Con la esperanza de que leas  
me digo, ¿para qué tanto cuidado,  
si no hablo de un hombre de honor?  
Entonces, hagamos historia: hijo de  
padre y madre separados, hermano de hermana zafada,  
estudiante brillante, casi universitario egresado,  
ambicioso revolucionario, novio y amigo creíste  
que el que roba a un ladrón merece cien años de perdón.

Sister, los caballitos, los  
caballitos Sister, se enferman y se mueren.

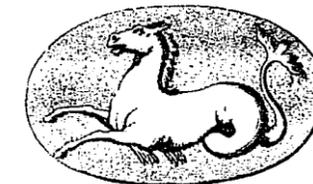
Sister vuelve a desembarcar  
vestido de no se sabe donde  
y con sus ancestros  
sus antecedentes  
su bella historia  
para intentarlo una vez más.

No tiene cantos razonables  
no tiene dos amores  
no arde y está bien.

Siempre reclama un castigo  
un latigazo: la mejor manera de sobrevivir.

Enano infecto, camarada arrojado,  
ladrón de poca monta  
sin bautismo  
¡al fin sin bautismo!  
estúpido y blanco no puedes bailar  
por el camino del honor.

Las estaciones son evidentes  
porque siempre entregan sus esplendores  
y una transmisión es una transmisión  
y el amor que es el amor ¿no será acaso, la  
esencia del arte?



# Danzante de doble máscara (Una)

Diana Bellessi

## Amazona

Pieles de sedoso tacto  
y cuero endurecido  
en el humo otoñal  
de las hogueras

## Pectoral de fuego

huesos y músculos  
modelados  
en la lucha cuerpo a cuerpo

Hombros apaisados  
que conocen  
el círculo del arco  
y la flecha

Pájaro que cae  
Presa  
o enemigo a tierra  
Cuerpo devorado por el sueño  
Leche y sangre  
Sueño hostil y violento  
galopando la noche ancestral  
la yegua

## Amazona

Tambores  
batidos por el golpe  
seco  
de los pies sobre la arena

Muslo  
Relámpago tatuado  
Certera zarpa  
de los tigres

Serpiente  
que desciende  
hacia el centro de la tierra  
y una luna de agua  
quemada  
en mitad del templo

La cacería empieza

Halcón de ópalo dorado  
sobrevuela su cabeza

Ella danza

la antigua travesía

de los vivos y los  
muertos:

*Caravana  
Sed en el desierto  
Una niebla de oro  
azotando  
los espejos de agua*

*Viento de la meseta  
Magra carne salada  
y el ojo puesto  
en los contrafuertes de la montaña*

*Hielo y nieve  
Vuelo y presa  
Cóndor ritual  
donde sólo sobreviven  
la voluntad y la piedra*

## Descenso

*Negros los acantilados  
y de sal el aire  
Pájaro de ébano*

*Cormorán y jurel plateado  
Aire y Agua alzándose  
en murallas  
de disolución perpetua*

*Ivimarae'i:  
Tierra sin Mal, ¿adónde?*

*¿Adónde visión eterna  
arena del licor y de la danza  
llanto profético adónde*

*maloca de los pueblos consagrados  
al éxtasis y la caza?*

Hermoso  
en agilidad y destreza

enemigo mayor  
el mar devora  
y dispersa  
en un collar de islas  
el cuerpo de la Amazona

Afán de oro y plata  
Matanza  
Cadáveres pudriéndose  
en la lenta agonía de los sueños

Su alma su máscara  
retorna

Delicada sombra  
en el bosque natal

Sauces y ligustros  
en apretado abrazo

Manchón de lirios

Azulejo y tucán

Ciervo de los pantanos

Ultimo paso de la danza

*Ivimarae'i:*

Halcón de ópalo dorado  
sobrevuela su cabeza

Baila

dos

Camino a través de los fragmentos

Un suave acordeón  
apretado al pecho  
de la tía abuela que quedó

en Le Marche  
oteando las últimas gaviotas  
de su pueblo

El río  
y más allá el mar

Un penacho de flores encendidas  
ardiendo sobre las islas

del nuevo mundo

Camino a tuestas  
tras un fulgor  
de sangre y de pedazos

Una profecía

apenas levantada sobre  
campos de trigo y de maíz

inmensos  
y más hermosos  
que las doradas fantasías venecianas  
las villas los castillos  
y los cuadros del Giotto

(Todos se vinieron  
menos aquel corazón  
de música apretada  
y silencio denso)

Asiento de extranjeros y aborígenes

nocturna ave augural  
lechuza y colibrí  
avecilla alada

Signo vivo y textual del paisaje

Vasija funeral  
que da la vida y la saca

El Nuevo Mundo

(Todos se vinieron  
menos aquel corazón  
de música apretada  
y silencio denso)

Pañuelos y rosarios  
sostenidos  
frente a la jeta del patrón  
la vaca  
la cuna y el osario  
la fiesta de la Virgen  
y el seco plato de polenta

Oh señora desollada  
madonna y calavera  
ocupan su lugar en tu cara

Tus pedazos no abandonan  
el rumbo final del trigo y la paja  
Tierra que piso-  
y vía láctea  
Chamamé bailado en alpargatas

(Todos se vinieron  
menos aquel corazón  
de música apretada  
y silencio denso)

Lejos quedó la Italia  
I bambini crecieron de a caballo  
perdieron la lengua y la memoria  
Hombro a hombro  
con los peones morochos  
en los campos de maíz o de la papa  
Tarantella y pasodoble  
bordoneado lento  
que busca su voz

todavía sin palabras

Sobre estas islas  
azotadas en sudeste  
devoradas por el mar

la profecía acaba

(En los patios de tierra  
guitarra y acordeón gringo  
qué lindos sonaban)



## Preferencias

### Respiración artificial, de Ricardo Piglia

Jorge Jinkis

“...Algo en la conversación le había anticipado a Renzi esa pregunta; no exactamente esa pregunta sino la vehemencia que la pregunta transportaba. En verdad, se daba cuenta que él mismo la había permitido e incluso provocado al contar primero aquellos años en los que todas las noches se reunían, cuando el desprecio por los que despreciaban los envolvía reproduciendo lo burlado en sus burlas de las “amistades literarias”, hasta llegar a declarar, inevitablemente, que la literatura ha muerto, que no existe, aunque siempre había tiempo de “rescatar” algún muerto o “descubrir” un inédito que caía en desgracia cuando le tocaba en suerte publicar y que pasaba a engrosar la clase de los mediocres si además el libro se vendía. Aun así, agradecía que ese ejercicio de pedantería lo hubiera apartado de la pedantería jergosa e ignorante de la crítica moderna, “estructuralista y carnavalesca”, que creía poder ahorrarse la lectura de un libro y tomarlo como excusa para exponer la teoría del último ruso descubierto por el último francés descubierto y que, casualmente, no dejaba de explicar lo que en estos confines del mundo se escribía. Pero no era nada de todo esto lo que había provocado esa pregunta. No era sobre todo una idea ni nada que hubiera pensado antes que esa palabra dijera su cansancio: todo eso me *aburre*, había dicho Renzi desprevenidamente y, como un tic, Marconi preguntó si se trataba de un tardío despertar sartreano o de un anacrónico retorno a una psicología del gusto. Eso mismo, dijo Renzi, y tal vez fue su odio al inventor de la transmisión inalámbrica lo que le hizo repetir eso mismo: eso mismo repitió Renzi, el gusto, el gusto de leer perdido en la costumbre de adivinar lo que hay que decir de un libro de haber sido posible leerlo, o peor todavía, cuando se lee para recortar lo que el supuesto lector ya se supone escribiendo... El gozo de leer, siguió Renzi, y pensó -pero no pensó nada- que la ausencia de Gurmán lo liberaba de discutir el estilo brillante de Lugones, y como tampoco estaba Zelarayán, co-

razón de león, para hacer resonar bajo su poncho la voz del interior en nombre de la literatura oral, penso Renzi que también él podía tal vez ausentarse de ese esquema que hacía de Borges la clausura de lo que el siglo XIX escribió en nuestra literatura y que convertía a Arlt en el fin de la moderna literatura argentina. Tanta insistencia en la inmensidad de lo que se les debe, ¿no es ya buscar un modo de no pagar y, simultáneamente, ignorar que ésa es una forma de “pago”, lo que se llama propiamente un ahorro? Siempre escribir es contraer una deuda, pero ¿por qué no hacerlo bajo el modo del lector, irresponsablemente? El gusto de leer, había entonces repetido Renzi, es el único que nos puede decir *dónde se inicia la literatura*, cuando el final, el cierre, la inexistencia, el asesinato o la imposibilidad de la literatura son los modos sin sorpresa en los que concluye el binarismo semiológico, y casualmente, en los mismos lugares en los que la explicación histórica ya ha confesado su impotencia. Pues habrán advertido, prosiguió Renzi, que si digo que Borges es un escritor del siglo XIX, eso quiere decir algo justamente porque Borges no es un escritor del siglo XIX. Y lo primero que quiere decir es que la literatura de Borges es una lectura de lo que se ha escrito aquí a partir de la fascinación de ese siglo que todavía llega hasta nosotros. Así pues, jóvenes escritores, antes de quejarse por ese epíteto en virtud de andar cerca de los cuarenta y tener cuatro o cinco libros publicados o no, dejame continuar, dijo Renzi, ya sé que no hay que madurar, y Renzi continuó diciendo que hay que advertir que lo que se escribe no se explica por lo que se escribió sino a la inversa, y que si la lectura se distingue de lo que ella lee, eso mismo la excluye de lo leído y le da un lugar diferente... *que hay que nombrar*. Si la respiración se entrecorta al hablar, escribir es un truco que permite respirar sin dejar de decir. Fue a esa altura, recordaba Renzi, que había dicho que él no era adivino para saber si el libro de Piglia le hubiera gustado igual diez

años antes o después, y que no tenía la menor importancia la fecha u otras famosas circunstancias que no lo eran, pues pertenecían a la dimensión retórica de cualquier escritura. Así que no habiendo otra cosa que la lectura para transformar la literatura joven en literatura, creía recordar Renzi que iba diciendo cuando lo interrumpió Piglia: Estimado Renzi, había terciado Piglia, seguro de su mano apoyada en el brazo de Marconi, pero molesto por advertir que no se trataba de una fórmula de cortesía, molesto consigo mismo por el aprecio que involuntariamente le arrancaba ese Renzi, estimado Renzi había dicho, y mientras vacilaba iba adivinando lo que había descubierto: que mientras más coincidentes eran aquellas opiniones con las suyas, algo se liberaba con ánimo levantino y ya se lo estaba agradeciendo, ya se sentía agradecido por encontrar una encarnación perfecta de su discurso que por

fin lo aliviaba, y no como podía creerlo el propio Renzi, por dejar de estar solo, por encontrar esa felicidad de hallar en este mundo un alma fraterna, aunque también todo eso no dejaba de ocurrir, y tal vez entonces gracias a eso, ahora sí no era imposible introducir ese matiz siempre resignado en favor de la claridad, un matiz que las estupideces más gruesas obligaban a callar, entonces ya decidido en esa misma vacilación, Piglia se encontró diciéndole a Renzi: Estimado Renzi, en esa teoría tuya que no voy a decir que la respeto porque la amo, y si se hubiera permitido una expansión literaria (pero habría sido una forma de ignorarlo) habría dicho que la ama en el sentido bíblico de la palabra, en esa teoría sobre Arlt y Borges, y cuando la voz raspó el vidrio grueso del vaso transformó el pudor en desafío, ¿qué lugar hay, me preguntaba, para un libro, digamos, como el mío?"



## JOYCEANAS



# "MOLLY"

por

James Joyce

clean the keys of the piano with milk whatll I wear shall I wear  
a white rose or those fairy cakes in Liptons I love the smell of  
a rich big shop at 7 1/2d. a lb or the other ones with the cherries  
in them and the pinky sugar and a couple of lbs of course a  
nice plant for the middle of the table Id get that cheaper in  
wait wheres this I saw them not long ago I love flowers Id love  
to have the whole place swimming in roses God of heaven theres  
nothing like nature the wild mountains then the sea and the  
waves rushing then the beautiful country with fields of oats  
and wheat and all kinds of things and all the fine cattle going  
about that would do your heart good to see rivers and lakes and  
flowers all sorts of shapes and smells and colours springing up  
even out of the ditches primroses and violets nature it is as  
for them saying theres no God I wouldnt give a snap of my two  
fingers for all their learning why dont they go and create some-  
thing I often asked him atheists or whatever they call themselves  
go and wash the cobbles off themselves first then they go howling  
for the priest and they dying and why why because theyre  
afraid of hell on account of their bad conscience ah yes I know  
them well who was the first person in the universe before there  
was anybody that made it all who ah that they dont know  
neither do I so there you are they might as well try to stop the  
sun from rising tomorrow the sun shines for you he said the day  
we were lying among the rhododendrons on Howth head in  
the grey tweed suit and his straw hat the day I got him to pro-  
pose to me yes first I gave him the bit of seedcake out of my  
mouth and it was leapyear like now yes 16 years ago my God  
after that long kiss I near lost my breath yes he said I was a  
flower of the mountain yes so we are flowers all a womans body  
yes that was one true thing he said in his life and the sun shines  
for you today yes that was why I liked him because I saw he  
understood or felt what a woman is and I knew I could always  
get round him and I gave him all the pleasure I could leading  
him on till he asked me to say yes and I wouldnt answer first  
only looked out over the sea and the sky I was thinking of so  
many things he didnt know of Mulvey and Mr Stanhope and  
Hester and father and old captain Groves and the sailors play-  
ing all birds fly and I say stoop and washing up dishes they  
called it on the pier and the sentry in front of the governors  
house with the thing round his white helmet poor devil half  
roasted and the Spanish girls laughing in their shawls and their  
tall combs and the auctions in the morning the Greeks and  
the jews and the Arabs and the devil knows who else from all  
the ends of Europe and Duke street and the fowl market all  
clucking outside Larby Sharons and the poor donkeys slipping  
half asleep and the vague fellow in the cloaks asleep in the  
shade on the steps and the big wheels of the carts of the bulls  
and the old castle thousands of years old yes and those handsome  
Moors all in white and turbans like kings asking you to sit  
down in their little bit of a shop and Ronda with the old  
windows of the posadas glancing eyes a lattice hid for her lover  
to kiss the iron and the wineshops half open at night and the  
castanets and the night we missed the boat at Algeciras the  
watchman going about serene with his lamp and O that awful  
deepdown torrent O and the sea the sea crimson sometimes like  
fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda  
gardens yes and all the queer little streets and pink and blue  
and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and  
geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a  
Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair  
like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how  
he kissed me under the Moorish wall and I thought well as  
well him as another and then I asked him with my eyes to ask  
again yes and then he asked me would I yes to say yes my  
mountain flower and first I put my arms around him yes and  
drew him down to me so he could feel my breasts all perfume  
yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.

por Jorge Luis Borges

...usaré una rosa blanca o esas masas divinas de lo de Lipton me gusta el olor de una tienda rica salen a siete y medio la libra o esas otras que traen cerezas adentro y con azúcar rosadita que salen a once el par de libras claro una linda planta para poner en medio de la mesa yo puedo conseguirla barata dónde fue que las vi hace poco soy loca por las flores yo tendría nadando en rosas toda la casa Dios del Cielo no hay como la naturaleza las montañas después el mar y las olas que se vienen encima después el campo lindísimo con maizales triguales y toda clase de cosas y el ganado pastando te alegraría el corazón ver ríos bañados y flores con cuanta forma Dios creó y olores y colores saltando hasta de los charcos y los que dicen que no hay Dios me importa un pito lo que saben por qué no van y crean algo yo siempre le decía libre-pensadores o como quieran llamarse que se quiten las telarañas después piden berreando un cura al morir y a qué santos es porque temen el infierno por su mala conciencia sí ya los conozco bien cuál fue la primer persona en el universo antes que hubiera alguien que lo hizo todo ah eso no lo saben ni yo tampoco están embromados eso es como atajarlo al sol de salir Para vos brilla el sol me dijo el día que estábamos tirados en el pasto de traje gris y de sombrero de paja cuando yo lo hice declarármeme sí primero le di a comer de mi boca el trocito de torta con almendras y era año bisiesto como éste sí ya pasaron 16 años Dios mío después de ese largo beso casi pierdo el aliento sí me dijo que yo era una flor serrana sí somos flores todo el cuerpo de una mujer sí por una vez estuvo en lo cierto y para vos hoy brilla el sol sí por eso me gustó pues vi que él comprendía lo que es una mujer y yo sabía que lograría engatusarlo siempre y le di todo el gusto que pude llevándolo despacito hasta que me pidió que le contestara que sí y yo no quise con-

testarle en seguida sólo mirando el mar y el cielo pensando en tantas cosas que él no sabía de fulano y zutano y de papá y de Ester y del capitán y de los marineros en el muelle a los brincos y el centinela frente a la casa del gobernador con la cosa en el salacot pobre hombre medio achicharrado y las chicas españolas riéndose con sus mantones y peinas y los remates de mañana los griegos y los judíos y los árabes y hombres de todos los rincones de Europa y el mercado cloqueando y los pobres burritos cayéndose de sueño y los tipos cualquiera dormidos en la sombra de los portales y las ruedas grandotas de las carretas de bueyes y el castillo de miles de años sí y esos moros buenos mozos todos de blanco y con turbantes como reyes haciéndola sentar a uno en su tendencia y Ronda con las ventanas de las posadas ojos que atisban y una reja escondida para que bese los barrotes su novio y los bodogones a medio abrir toda la noche y las castañuelas y aquella noche en Algeciras cuando perdimos el vapor las castañuelas y el sereno pasando quietamente con su farol y Oh ese torrente atroz y de golpe Oh y el mar carmesí a veces como fuego y los ocasos brillantes y las higueras en la Alameda sí y las callecitas rarísimas y las casas rosadas y amarillas y azules, y los rosales y jazmines y geranios y tunas y Gibraltar de jovencita cuando yo era una Flor de la Montaña sí cuando me ató la rosa en el pelo como las chicas andaluzas o me pondré una colorada sí y como me besó junto al paredón morisco y pensé lo mismo me da él que otro cualquiera y entonces le pedí con los ojos que me pidiera otra vez y entonces me pidió si quería sí para decirle sí mi flor serrana y primero lo abracé sí y encima mío lo agaché para que sintiera mis pechos toda fragancia sí y su corazón como enloquecido y sí yo dije sí quiero Sí.

por Enrique Pezzoni

...llevaré una rosa blanca o esas tartas fabulosas de Lipton me encanta el olor de una gran tienda suntuosa a siete peniques y medio la libra o esas otras con cerezas y azúcar rosada a once peniques el par claro una linda planta para el centro de la mesa las consigo más baratas espera dónde fue que las vi hace poco me encantan las flores me gustaría tener la casa nadando en rosas Dios del cielo no hay nada como la naturaleza las montañas salvajes y el mar y las olas que embisten y la preciosa campiña con sembrados de avena y trigo y toda clase de cosas y el ganado fino aquí y allá a una le alegra el corazón ver ríos y lagos y flores de mil formas y aromas y colores que brotan hasta en los charcos primaveras y violetas así es la naturaleza en cuanto a los que dicen que no hay Dios no doy ni esto por toda su ciencia por qué no se ponen a crear algo muchas veces se lo he dicho esos ateos o como se llamen que primero se quiten las anteojeras después empiezan a chillar pidiendo un cura cuando les llega el momento de morir y por qué por qué es porque tienen miedo del infierno por su mala conciencia ah sí los conozco muy bien quién fue la primera persona en el universo antes de que hubiera nadie que lo hiciera todo quién ah eso no lo saben ni yo tampoco y así son las cosas es como si quisieran parar el sol y no dejarlo salir mañana el sol brilla para ti me dijo el día en que estábamos echados entre los rododendros en la cima de Howth con su traje gris y su sombrero de paja el día que conseguí que se me declarara sí primero le ofrecí de mi boca el pedacito de pastel de anís y era año bisiesto como ahora sí hace dieciséis años Dios mío después de ese largo beso casi me quedé sin aliento sí dijo yo era una flor de montaña sí todas somos flores todo el cuerpo de una mujer sí por una vez dijo algo que era cierto y el sol brilla hoy para ti por eso me gustó porque vi que era capaz de entender y sentir lo que es una mujer y supe que siempre podría manejarlo a mi antojo y le di todo el placer que pude fui animándolo hasta que me pidió que le diera el sí y al principio no quise contes-

tarle y me quedé mirando el mar a lo lejos y el cielo pensando en tantas cosas que él no sabía de Mulvey y del señor Stánhope y de Hester y de papá y el viejo capitán Groves y los marineros jugando a los pájaros voladores yo lo llamo rango en el muelle le dicen lavar platos y el centinela frente a la casa del gobernador con esa cosa alrededor del casco blanco pobre diablo medio achicharrado y las muchachas españolas con sus mantones y sus peinetones y los remates de la mañana los griegos y los judíos y los árabes y no sé quién cuernos más de todos los rincones de Europa y la calle Duke y el mercado de aves todas cloqueando frente a Larby Sharons y los pobres burros cayéndose de sueño y los vagos durmiendo encapotados en los umbrales y las grandes ruedas de las carretas de bueyes y el viejo castillo de miles de años y esos moros espléndidos todos de blanco con turbantes como reyes pidiéndole a una que se siente en sus tenduchas y Ronda con las viejas ventanas de las posadas ojos que atisban una celosía escondida para que el enamorado bese el enrejado y las tabernas a medio abrir de noche y las castañuelas y la noche aquella cuando perdimos el barco de Algeciras el sereno yendo y viniendo muy tranquilo con su farol y oh ese tremendo torrente en lo profundo oh y el mar carmesí a veces como el fuego y los crepúsculos gloriosos y las higueras en los jardines de la Alameda sí y esas callecitas extrañas y casas rosadas y amarillas y azules y las rosaledas y jazmines y geranios y cactus y Gibraltar de jovencita cuando yo era una Flor de la montaña sí cuando me ponía una rosa en el pelo como las muchachas andaluzas o me pondré una colorada y cómo me besó al pie del muro morisco y pensé lo mismo de él que otro cualquiera y entonces le pedí con los ojos que volviera a pedírmelo sí y entonces me preguntó si quería para que le dijera que sí mi flor de la montaña y primero le eché los brazos al cuello y lo atraje hacia mí para que pudiera sentir mis pechos todos fragancia sí y su corazón galopaba como enloquecido y dije sí quiero Sí.

# por Ramón Alcalde

## I

- 1 [qué me pondré]
- 2 LLEVARE UNA ROSA BLANCA  
3 o esas tortitas de hadas en Lipton  
4 me gusta el olor de las grandes tiendas ricas  
5 a 7 1/2 peniques la libra  
6 o las otras con las cerezas adentro y el azúcar rosado 11 peniques el par de libras  
7 por supuesto una linda planta para el medio de la mesa  
8 las conseguiré más barato en  
9 a ver  
10 donde es que las vi no hace mucho
- 11 me encantan las flores  
12 me gustaría tener toda la casa nadando en rosas
- 13 Dios del cielo no hay nada como la naturaleza  
14 las montañas salvajes  
15 después el mar y las olas atropellando  
16 después la hermosa campiña con los sembrados de avena y de trigo y cosas de todas clases  
17 y el ganado tan lindo andando por ahí  
18 te alegraría el corazón  
19 ver ríos y lagos  
20 y flores de todas clases de formas y olores y colores brotando hasta de las zanjas  
21 primaveras y violetas  
22 naturaleza  
23 como para que digan que no existe Dios  
24 yo no daría un pito por toda su educación  
25 por qué no van y crean alguna cosa  
26 yo se lo pregunté muchas veces a él  
27 los ateos o como se les ocurra llamarse  
28 que vayan primero a lavarse la mugre  
29 y después salen aullando por el cura y es que se están muriendo  
30 y por qué por qué  
31 porque tienen miedo al infierno por causa de su mala conciencia  
32 ah sí yo los conozco  
33 bueno quién fue la primera persona en el universo antes de que existiera alguien que lo hiciera  
34 quién todo  
35 ah ellos no lo saben  
36 ni yo tampoco y así estamos  
37 sería igual como si trataran de parar el sol para que no salga mañana

## II

- 38 el sol brilla para ti  
39 dijo el día que estábamos echados entre los rododendros en la Punta de Howth  
40 con el traje gris de tweed y su sombrero de paja  
41 el día que le hice declarármeme  
42 sí  
43 primero le di con mi boca el pedacito de torta de especias  
44 y era año bisiesto como ahora  
45 sí  
46 hace 16 años Dios mío  
47 después de ese largo beso casi me quedé sin respiración

## III

- 48 sí  
49 él dijo que yo era una flor de la montaña  
50 sí  
51 así somos flores todo el cuerpo de la mujer  
52 sí  
53 eso fue lo único cierto que dijo en su vida  
54 y el sol hoy brilla para ti  
55 sí  
56 por eso fue que me gustó  
57 porque vi que comprendía o sentía qué es una mujer  
58 y supe que siempre podría hacer de él lo que quisiera  
59 y le di todo el placer que pude llevándolo hasta que me pidió que dijera sí  
60 y primero no le quería responder  
61 no hacía más que escudriñar el mar y el cielo  
62 yo estaba pensando en tantas cosas que él no sabía  
63 en Mulvey y Mr. Stanhope y Esther y mi padre y el viejo capitán Groves  
64 y los marineros que jugaban al rango y a la morra y a laven los platos como lo llamaban en el  
muelle  
diablo medio asado  
65 y el centinela frente a la casa del gobernador con esa cosa alrededor de su casco blanco pobre  
66 y las chicas españolas riéndose con sus chales y sus peinetas altas  
67 y los remates a la mañana  
68 los griegos y los judíos y los árabes y el diablo sabe qué otros más de todas las puntas de  
Europa  
69 y Duke Street  
70 y el mercado de aves todo cloqueando afuera de lo de Larby Sharon  
71 y los pobres borricos que trastabillaban medio dormidos  
72 y los tipos vagos con las capas dormidos en la sombra sobre los escalones  
73 y las grandes ruedas de las carretas de los toros  
74 y el viejo castillo mil años viejo  
75 sí  
76 y esos moros tan guapos todos de blanco y de turbante como reyes pidiéndote que te sientes  
en su pedacito de tienda  
77 y Ronda  
78 con las viejas ventanas de las *posadas*  
79 *ojos relucientes que un enrejado oculta*  
80 para que su enamorado bese el hierro  
81 y las vinerías medio abiertas por la noche  
82 y las castañetas  
83 y la noche que perdimos el barco en Algeciras

- 84 y el guardia que andaba sereno por ahí con su farol  
 85 y Oh ese terrible torrente allá en lo profundo  
 86 Oh y el mar  
 87 el mar carmesí a veces como fuego  
 88 y las gloriosas puestas de sol  
 89 y las higueras en los jardines de la Alameda  
 90 sí  
 91 y todas las extrañas callecitas  
 92 y casas rosadas y azules y amarillas  
 93 y los rosadales y el jazmín y geranios y cactus  
 94 y Gibraltar cuando niña donde yo era una Flor de la montaña  
 95 sí  
 96 cuando me puse la rosa en el cabello  
 97 como hacían las chicas andaluzas

98 O ME PONDRE UNA ROJA

IV

- 99 y cómo me besó bajo la muralla mora  
 100 y yo pensé  
 101 lo mismo da él que cualquier otro  
 102 y luego le pedí con los ojos que me lo pidiera otra vez  
 103 sí  
 104 y luego me pidió si yo quería  
 105 sí  
 106 decirle que sí  
 107 mi flor de la montaña  
 108 y primero le puse los brazos alrededor de él  
 109 sí  
 110 y lo atraje hacia mí, haciéndolo agacharse para que pudiera sentir mis senos todos perfume  
 111 y su corazón marchaba como loco  
 112 y sí  
 113 yo dije  
 114 sí quiero  
 115 Sí



# DEBATE

Enrique Pezzoni y Ramón Alcalde trasladan al castellano la última hoja del *Ulises*, sin tomar como referencia la versión escrita por Borges en 1924 y publicada en *Proa* de ese año. La lectura de los tres textos se realizó el 5 de junio de 1981 en la Escuela Freudiana de la Argentina, y dio lugar al debate que transcribimos.

*Luis Gusmán:* Quería saber si podían hacer algún comentario sobre las distintas versiones, ya que una es en prosa, y otra está dispuesta poco menos que poéticamente. Y también, si la estructura del monólogo implica una marca singular de traducción.

*Enrique Pezzoni:* En principio, yo discutiría esa diferencia entre prosa y verso. Pero antes, quisiera decir que cuando tomé como punto de referencia la traducción de Borges, hecha casi contemporáneamente al texto de Joyce, pensé que allí se señalaba un hecho fundamental, que es nuestra actitud frente al texto de Joyce.

La distancia hermenéutica entre el texto de Joyce y Borges es radicalmente distinta a la distancia que media entre el texto de Joyce y nosotros. Es decir, supongo que para Borges, que no tiene en su momento todo el saber acumulado en torno a la tentativa de Joyce, el texto tenía una carga mimética mayor que para nosotros. Me parece que el texto de Joyce funcionaba como última forma del realismo en la literatura. En el sentido que, si tomamos las formas tradicionales de narración (en primera, segunda o tercera persona) y las reformulamos como modernamente se hace, centrándolas no en el sujeto de la enunciación sino en el sujeto del enunciado, la empresa de Joyce funcionaría, me parece, en ese momento, con todo el sentido de conseguir miméticamente esa cosa paradójica: transmitir con palabras el pensamiento preverbal.

Es ésta una actitud paradójica: acudir a la codificación del lenguaje para transmitir una experiencia previa a la codificación del lenguaje. Me parece que eso es evidente en Borges, pues toda la elección de su vocabulario tiende a mimetizar en un nivel de lengua coloquial -es decir, realista- el lenguaje de Molly. Lo cual lo lleva a hacer una serie de elecciones, algunas de las cuales me parecen sumamente discutibles, desde el punto de vista de mi actitud frente a la traducción. Por ejemplo, el "vos", el escandaloso "vos" que aparece allí, que obedece a ese ideal de mimetismo,

pero que desde mis pautas de traductor creo que comete el error de desplazar la acción y la atmósfera del enunciado joyceano al ámbito rioplatense, donde es imposible esa visión joyceana del mundo. Hay una serie de elecciones de vocabulario, el "lover" por "novio", etc.

Cuando nos acercamos actualmente al texto de Joyce, tenemos todo un saber de la teoría acumulada, y el mimetismo joyceano desaparece y retrocede. Sobre todo por haberse atenuado la idealización del signo como elemento sonoro, y porque tenemos la visualización constante del texto joyceano como grupos gráficos, los espectros que se abren gráficamente. Por eso pienso que nuestra traducción tiene que tener un espectro de distancias muy distinto que la de Borges. Estamos considerando a Joyce en una dimensión menos mimética y, a la vez, estamos viendo el experimento joyceano como un experimento muy domesticado. Es decir, la novela del "fluir de la conciencia" se ha producido una y otra vez y, precisamente, en el acto de traducir, tendemos a desautomatizar -como decían los formalistas rusos- ese procedimiento ya automatizado. La lucha desesperada en el momento de traducir a Joyce es un intento de desautomatizar, de olvidar de alguna manera ese saber, y releer a Joyce como un texto gráfico. Por eso me parece interesante la propuesta de Ramón, especialmente, de dividirlo en una suerte de versículos. En ese sentido sí redefiniríamos prosa y verso, en un sentido absolutamente visual.

Recuerdo que una vez, en una clase de literatura del profesor Giusti, que tenía una manera muy especial de decir los versos, dijo tan enfáticamente el famoso verso de Garcilaso "el dulce lamentar de dos pastores", que un alumno escribió un chiste: "El dulce-lamen-tarde-dos-pastores". De alguna manera, este chiste de la lengua, es un chiste que está funcionando en el momento de traducir. Hay una empresa cautivante que consiste en desautomatizar el procedimiento joyceano, olvidarnos de nuestro saber y de la

acumulación de los códigos de géneros del discurso formal desde Joyce hasta la actualidad, y recobrar esa suerte de inocencia, de peligro incesante, que es el texto joyceano, de los casamientos inesperados de palabras, visualmente más que sonoramente.

**Guillermo Koop:** Me interesaría saber qué piensan ustedes sobre una cuestión relacionada con la falta de puntuación explícita del texto. Se me ocurría que hay un cierto juego fónico entre dos cosas que insisten, que son los "sí" y los "y". En inglés son "and" y "yes". Dos cosas entonces: si ese juego introduce así algún modo de pensar una forma de puntuación y, en ese caso, qué diferencia habría entre los "and" y "yes" en inglés, y la musicalidad que tendrían el "sí" y el "y" castellanos, que no se reproducen exactamente en inglés: ¿se introducirían dos puntuaciones diferentes en el mismo texto?

**E.P.:** No creo que sea distinta la distribución de grupos semánticos a partir de las marcas del "and" y el "yes" y del "sí" y el "y". Creo que las limitaciones de grupos semánticos y fónicos en buena medida son las mismas. Lo que sí es radicalmente distinto es la atmósfera sonora. El espectro sintáctico es diferente, pero de alguna manera, la invariante de ambos textos consistiría en que hay énfasis dado en un recurso de cada lengua.

**Ramón Alcalde:** Quería aclarar que la disposición gráfica que adopté para el texto de mi traducción no pretendí inducir una manera determinada de leerlo (pausándolo, por ejemplo, como un poema métrico) sino que me pareció más útil para trabajar con ustedes el detalle de mi versión. También para eso enumeré las líneas, de modo que sea más cómodo situar mis comentarios y las preguntas que se quieran hacer sobre las opciones o recursos gramaticales de traducción. De todas maneras, como desarrollaré brevemente después, esta distribución versicular, las interlíneas y las sangrías intentan poner a la vista, independientemente de la traducción, la articulación subyacente del texto. Esto de alguna manera empalma con la pregunta de Guillermo Koop y con lo que acaba de decir Enrique sobre la desautomatización.

Debo explicar el sentido de un par de recursos gráficos que empleé. En la línea 2 uso mayúsculas, y las vuelvo a usar en la línea 98. Pretendo mostrar que el eje de la articulación lógica son dos grandes miembros disyuntivos, subdivididos cada uno en varios menores, que corresponden a escenas y momentos distintos de la vida de Molly. Dichos bloques mayores están armados sobre el corte de una canción popular que recuerda Molly: "¿Me pondré una rosa blanca / o me pondré una rosa roja?" Cada uno de los núcleos,

"rosa blanca" y "rosa roja" va produciendo cadenas de "asociaciones espontáneas" de Molly con hechos vividos por ella. De manera que la introducción: de la canción: 1) remite del mundo ficcional al mundo histórico; 2) reinterpreta desde la perspectiva de uno de los personajes, al cierre del relato, el sentido que asignó o que reasigna a los hechos ficticios vividos, sentido que no coincide con el de los otros personajes ni con el que había parecido darle el narrador; 3) teoriza implícitamente sobre la memoria y los mecanismos del inconsciente. Por supuesto, no podemos entrar aquí en el análisis minucioso de los procedimientos con que se logran cada uno de estos propósitos y todos a la vez.

inconsciente. Por supuesto, no podemos entrar aquí en el análisis minucioso de los procedimientos con que se logran cada uno de estos propósitos y todos a la vez.

Sabemos que se trata de una canción porque la propia Molly lo aclaró unas páginas antes (744), y también a partir de lo que mencionó Enrique: el conocimiento filológico del texto ha individualizado la canción (es de Klark y Farmer)<sup>1</sup>.

Tal vez sea menos conocido, y más difícil de advertir, que las palabras "Ojos relucientes que un enrejado oculta" (línea 79) pertenecen a otra canción, "In Old Madrid", de G. Clifton Bingham y Henry Trotere. A esa canción se alude también antes, en la página 271, del capítulo "Sirenas". Desde el punto de vista gramatical, la frase es aquí un anacoluto, sin conexión sintáctica con la que la precede ni con la que le sigue. Si Joyce hubiera usado signos de puntuación en todo el capítulo, aquí habría tenido que recurrir a un paréntesis, para aislarla e impedir que interfiera con la comprensión de la secuencia. Lo que se propone Joyce aquí es exactamente lo contrario: la hace irrumpir abruptamente para connotar con la mayor intensidad posible la interferencia del mecanismo asociativo inconsciente. El procedimiento de incluir fragmentos de canciones se repite a todo lo largo del libro. Si se coteja la página 271 con ésta, se verá que la cita sirve aquí para contrastar las perspectivas de Molly con las de Bloom sobre el mismo hecho central de este monólogo. Por último, hay que recordar que Molly es cantante.

Desde el punto de vista sintáctico el *agrafematismo* o *adiacriticismo* y la *parataxis* son dos recursos para presentar la "palabra interior" de Molly como una *secuencia puramente lineal* de contenidos de conciencia (imágenes, principalmente visuales; sensaciones corporales (aluidas); estados afectivos suscitados por esas imágenes) instantáneos, sin conexiones lógicas temporales, finales, causales. La memoria fluye con to-

tal inocencia respecto de sí misma y con total irresponsabilidad para con un yo puramente pasivo en estado de *rêverie*.

Las oraciones o sintagmas suboracionales son todas *incisos* o *kómmata* muy breves; cuando aparecen agrupamientos de un número mayor de palabras (por ejemplo líneas 4, 7, 13, 16, 20, 29, 31, 33, 37 del apartado I) están seccionadas internamente por cesuras o subincisos menores, con autonomía gramatical y de sentido. Y los incisos, a su vez, se agrupan por *isosilabismo*, *paralelismo* y *antítesis*, los modos más arcaicos de estructuración de la prosa ("figuras Gorgianas").

La *parataxis asindética* (sin empleo de relacionantes conjuncionales o pronominales) es mucho más radical de lo que muestra la traducción. Ello depende de que las posibilidades gramaticales del inglés y del español son distintas. Por ejemplo: la gran mayoría de las oraciones que inicié con pronombres relativos no los llevan en inglés, y ninguna de las oraciones subordinadas declarativas que introduje con la conjunción "que" tienen *that* en inglés. Tuve, además, que emplear relativos para traducir los gerundios ingleses. Las dos únicas hipotácticas fuertes son la causal de la línea 31 y la temporal de la línea 33, que no por casualidad están incluídas en la suspensión que hace Molly en su abandono asociativo para polemizar internamente con el ateísmo de los intelectuales (Bloom y Daedalus).

Todos los nexos lógico-sintácticos restantes son *paratácticos*: copulativa "y", disyuntiva "o". Ausencia esperable de adversativas, explicativas e ilativas.

En cambio cumplen una función articuladora muy especial (entre sintáctica y retórica) las *anáforas* de "sí" y de "y". Subrepticamente, Joyce degrada al "y", de conjunción en partícula enfática (no estamos frente a una polisíndeton típica); y desaverbializa al "sí", potenciándolo a conjunción copulativa-aditiva. Si quisiéramos desplegar conceptualmente su nuevo contenido relacionante, tendríamos que traducir cada "sí" más o menos por: "efectivamente, eso otro también". No he olvidado nada, se dice Molly, y cada recuerdo singular me acomete ahora tan vivaz y sorprendente como cuando era sensación.

Los dos núcleos de la disyunción "rosa blanca" o "rosa roja", son ejes de dos complejos de asociaciones simbólicas: naturaleza salvaje - Dios - Sol - pureza (Flor de la Montaña) - cuerpo femenino- infancia y rododendros - mar carmesí - torrente - chicas españolas - pasión - sexo; y cada uno va acompañado de un afectividad diferente.

Ahora quisiera aclarar algunas opciones que hice en la traducción. En la línea 24, "yo no daría un pito por toda su educación", la palabra

inglesa correspondiente es *learning*. Elegí "educación" en lugar de "saber, ciencia" porque Molly se siente disminuida y envidia a los intelectuales ateos, que fueron a la universidad, y ella no.

En la línea 61 tuve que decidirme por el verbo español "escudriñar", que suena rebuscado en boca de Molly, pero no encontré otra solución, porque Joyce yuxtapone *look out over*, es decir junta al verbo con dos preposiciones, que no tienen la misma función sintáctica, porque *out* es sufijo del verbo y *over* relacionante dentro de un circunstancial de lugar (*over the sea*), pero en cierto modo se disputan el sema del verbo: *look out* es "mirar hacia afuera", "mirar un panorama", y forma, por inversión del taxema, el sustantivo *outlook*, perspectiva; mientras que *look over* es "vigilar" y se dice de los vigías que están en una atalaya en la cofa del mástil. Por eso, traducirlo por "observar", como hizo Valéry-Larbaud en francés, me parece debilitar la imagen.

Es muy curioso lo que pasa en la línea 84 "el guardia que andaba sereno por ahí con su farol". En la traducción suena incoherente. No traduje "andaba por ahí haciendo de sereno" porque gica como ésta, un pobre traductor no tiene otro frase de Joyce es: "the watchman going about serene with his lamp". El verbo *going out* es el mismo que había aplicado al ganado en la línea 17, es decir, "errar, vagar". Por su parte, *serene* en inglés es un adjetivo (hiperculto) que aquí, por su posición predicativa, daría: "andaba errante apacible(mente) con su farol". Yo sospecho o una errata del tipógrafo (y Joyce habría escrito "sereno" como antes escribió "posada", en español) o que Joyce, que sabía bastante español se confundió aquí, como en la carta de Dámaso Alonso donde escribió "autorretrato" en vez de autorretrato. Frente a una *crux* filológica como ésta, un pobre traductor no tiene otro recurso que una nota al pie.

**E.P.:** Efectivamente, "serene" en inglés es una palabra mucho más augusta, como adjetivo, que "sereno" en español. Es posible que Joyce juegue con la asociación española, porque es demasiado cultismo en Molly.

**R.A.:** Quería comentar también que en la línea 111 puse "su corazón marchaba como loco" porque la frase de Joyce es "his heart was going like mad", y *going* se dice de las máquinas de los relojes, y no quise romper la metáfora traduciendo "palpitaba, latía, golpeaba".

Por último quisiera señalar que en la versión que da antes Bloom de la misma situación (página 173) ambos están tendidos en la Punta de Howth; Molly contamina ese recuerdo con el de su primer amante Mulvey en Gibraltar (745-746),

"Bajo la muralla Mora". Queda impreciso de quién habla, si de Mulvey o de Bloom en las líneas 110-111.

E.P.: Además están esos problemas ínfimos, pero terriblemente molestos para todo traductor, como esas traducciones intersemióticas de objetos muy cotidianos, por ejemplo, la horrible palabra "cake". Por suerte, cada vez más se ha perdido el temor al uso de regionalismos en la traducción, y se ha perdido el ideal de la lengua neutra. Pero usar los regionalismos cuando desplazan el ámbito del enunciado, me parece escandaloso. Allí la operación de lectura y el pacto de lectura cambian de sentido.

R.A.: Lo mismo sucede con los juegos que jugaban los marineros: "all birds fly"; "I say stoop"; "Washing up dishes". Los dos primeros tienen análogo ("rango" y "morra"); el tercero no he podido averiguar, por falta de tiempo, en qué consiste, y hasta es posible, por la glosa de Molly, "como lo llamaban", que no sea un juego tradicional. En la versión francesa aparecen nombres que los hablantes nativos de francés que he consultado no reconocen. Opté por traducir literalmente el tercero por "laven los platos". En cuanto al primero, que Enrique también tradujo por "rango", en español es "salta cabrilla": entre un lector peninsular y uno argentino, no vacilé en decidirme por éste. Borges sencillamente los saltea.

E.P.: Sí, Valverde traduce "pidola". Yo no tenía la menor idea de lo que era, y encima tiene una errata, pues dice "pidola". Ahora bien, el texto es curioso, pues tal como está construido sintácticamente, parecería que son tres sinónimos.

Déborah Fleischer: Borges traduce tres nombres propios que hay en el texto por "Mengano" y "Zutano". ¿Cuál es la razón?

E.P.: Me parece que lo hace por ese ideal que tiene Borges de aporrear el texto. Borges siempre ficcionaliza los objetos y entidades que aparecen en sus textos que no son ficticios, y realiza los que son ficticios. Inclusive lo explicita con sus teorías sobre la novela policial, donde se pueden nombrar entidades reales, pero desrealizándolas o ficcionalizándolas, por ejemplo en el comienzo de "La muerte y la brújula", cuando ficcionaliza toda la zona de Retiro. Generalmente hace ese juego. Aquí, ha resuelto desficcionalizar, y como esos nombres extranjeros para el lector al que él apunta marcan ficción, por alejamiento, por distanciamiento, suprime los nombres y pone "Zutano" y "Mengano", esa frase coloquial, y de paso, como no ha podido averiguar lo de los juegos, lo suprime.

R.A.: Tengo una hipótesis más sociologizante. Creo que Borges estaba bajo un acceso de popu-

lismo que lo lleva a hablar, desde una revista como *Proa*, a un lector idealizado negativamente, porque un público tan primitivo como aquel al que Borges se dirige acá nunca existió en la realidad, o por lo menos nunca leyó *Proa*. Ese fue un episodio pasajero en la vida de Borges. Incluso hay otra cosa: Molly es en cierto modo una "señora gorda", pero no tan gorda como esta mujer que habla por boca de Borges.

X.X.: ¿Por qué pensar que el "vos" es un regionalismo y no que transparentiza más?

E.P.: Traducir es un acto de elección continua, y elegir siempre supone sacrificar algo. Eso es incesante, la insatisfacción permanente del traductor es que está eligiendo algo a expensas de algo. Cuando elegís el "vos", creás una inmediatez mucho mayor que el "tú". Pero además, fatalmente estás trasladando un espacio a otro. En la situación "pacto de lectura-traducción", (que no olvidemos que funciona, es decir, que cuando un individuo toma una traducción sabe que está leyendo una traducción, el "tú" funciona como una convención) está constantemente codificado en el ámbito traducción. Se pierde inmediatez, pero se tiene el saber de que se trata de una convención, precisamente porque es un hecho de traducción. Con el "vos" se gana en inmediatez pero se pierde una serie de espectros que están en el texto original. Generalmente lo que hace el traductor es trabajar mucho con el registro de lengua empleado, para que compense el "tú" y genere por otro lado la inmediatez.

L.G.: Pregunto sobre una diferencia de traducción: Borges escribe "me dio el gusto", y ustedes pusieron "me dio el placer". Me parecía que la palabra "gusto" tenía más que ver con esos objetos que aparecen en juego, los colores, las tortas, etc.

R.A.: Es que la palabra es "pleasure", y no implica "darle el gusto" en el sentido de hacer lo que él quería.

Jorge Jinkis: Pezzoni escribe "masa de Lipton" y Alcalde "en Lipton", y en inglés parece decir ambas cosas: "in Lipton", sin apóstrofe. Borges traduce "de lo de Lipton". Es *in*, pero al mismo tiempo con una "s" de pertenencia, pero sin apóstrofe. ¿Por qué se eligió traducir "en" o "de"?

E.P.: En mi caso, porque *Liptons* creo que es la forma londinense de decir Lipton.

X.X.: Yo diría "en Lipton", porque Joyce no puso "from Lipton". Al poner *in*, ya pone el lugar, en ese lugar. Las podría haber visto, y no ser necesariamente de ese origen, sino las que vio ahí, que es asociativamente distinto.

E.P.: Sí, pero yo creo que lo que se dice en el texto es que va a comprar las tortas de Lipton,

como yo me voy a comprar un traje de Saint-Laurent.

J.J.: Mi pregunta apunta a si hay una frecuencia en inglés de la que se aparta Joyce y a qué atiende la traducción.

E.P.: Sí, eso es verdad, Joyce se aparta, claro.

R.A.: En otro lugar del texto hay otro locativo también con nombre comercial y usa el *at*. Este *in* que está acá es anómalo.

J.J.: Enrique insistía en los regionalismos que se presentan como universalismos, sobre el pacto de lectura y sobre la decisión que había tomado Borges de enfatizar una cierta vertiente que llamó realista, aunque yo preferiría decir que acentúa la sensibilidad pequeño-burguesa de la protagonista, a lo que quizás tenga derecho, pues es una sensibilidad que excede los límites geográficos bonaerenses. Dejemos de lado esta universalización o generalización de lo particular. Pero también había recordado una aspiración de la traducción a evocar en el lector alguna equivalencia de lo que el texto primero despierta en el lector de aquella lengua. Cuando leía las traducciones que ustedes realizaron, no perdía la impresión de estar leyendo literatura, pero creo que me acercaban a una experiencia absolutamente ajena a la mía. De ninguna manera me parece que evocaban o despertaban en mí los recursos que podían concluir en una experiencia equivalente para un lector de habla inglesa. Por el contrario, me alejaban de ella. Y ese alejamiento era la única relación que me parece posible. Leyendo esas traducciones, no sé si se exacerbaba el sentimiento de perder alguna cosa, o el de acercarse a algo ajeno.

E.P.: Yo te voy a contestar dos cosas. Es cierto que el ideal de reproducir la misma experiencia funciona en todo acto de traducir, pero funciona como tensión hacia, nunca lograda. En segundo lugar, acá ocurre además un hecho muy peculiar: hemos leído varias traducciones, y esto hace que se desplace el problema de la traducción entre varias lenguas a la traducción intralingüística, dentro de tu propia lengua. Estás superponiendo dos experiencias. Hay que tener en cuenta que la operación de traducción es siempre doble: el acto de traducir es constante en el individuo humano, y la traducción intralingüística es un hacer permanente. Entonces siempre se superpone a la traducción de una lengua a la otra, la traducción dentro de la propia lengua.

J.J.: Pero, además, creo que no forma parte sólo de una impresión de lector, sino de una decisión de traducción diferente, porque por ejemplo Borges omite los nombres propios que alejan o extranjerizan el texto, mientras que, al revés, ustedes los ponen. Borges llega a traducir el nombre de Joyce.

E.P.: Hay otra cosa; no olvides que toda traducción es una lectura de un texto, entonces, cuando lees una traducción, estás leyendo la lectura del texto. Es una serie de decisiones de lectura. Por eso, encimar traducciones es leer lecturas de un texto. Entonces aparece muy claramente el lado hermenéutico de la traducción.

X.X.: Como en el caso de las versiones homéricas de Borges.

E.P.: Exacto. Volviendo a tu pregunta, de algún modo se reproduce la discusión en torno al "vos" y al "tú". Borges suprime los nombres propios que extranjerizan el texto, y a mí, como acto de elección en mi lectura, me gusta ese sabor extraño de los nombres propios, me gusta percibir la distancia entre ese espacio y el mío, el mío de lector empírico y no de lector inmanente del texto.

J.J.: Apuntaba a que esa distancia me acerca al texto.

E.P.: Claro, es una forma de acercarse al texto, a la extranjería del texto.

X.X.: Sin embargo, en el caso de la poesía anglosajona, casi siempre hay una tendencia a llevar las cosas a lo inmediato, a personalizar los nombres de las calles, etc., y me resulta una experiencia de lectura mucho más inmediata que la de la poesía española en general en la que la tendencia es no poner nombres propios. Cuando Borges pone "Zutano o Mengano" crea una distancia mucho más grande porque nos saca de la intimidad que tiene Joyce con lo que lo rodea. O sea, el poner los nombres propios crea intimidad en el texto, no sólo para el lector inglés, pues en uno está la marca nombre propio y en el otro todo lo contrario, una tendencia a la abstracción. En todo caso, si hubiera traducido los nombres, o hubiera puesto Pérez o González, sería diferente de Zutano o Mengano.

R.A.: Bueno, pero tendría que traducir todos los nombres de las calles, todos los topónimos, quedaría un país como una especie de jaula flotante, ¿escrito por un señor inglés que se llama Jaime? Realmente me parece inviable, incoherente como proyecto. Además, ¿uno quiere leer la literatura de otros países y leerla como distinta, o quiere encontrarse a sí mismo en el espejo hasta la eternidad?

Luis Thonis: Antes se habló de las versiones homéricas de Borges, creo que para situar los problemas que nos plantea la traducción de Borges, es necesario recordar que en Borges es una literatura la que traduce. No es un traductor entre dos textos sino que este texto concierne, o tiene como referencia a toda la literatura de Borges.

E.P.: Sí, de acuerdo.

J.J.: En relación a ese mismo problema cómo

consideran ustedes "las olas atropellando", o "las olas que embisten", creo que Borges dice "se nos vienen encima", ¿es una metáfora en el sentido semántico o un comentario de la escritura del monólogo, de su ritmo?

R.A.: Yo puse "atropellando", tenía otras opciones. Lo que nunca hubiera puesto es "se me venían encima", porque como se están viendo desde lo alto, y precisamente en esa situación de recorrer con la vista para encontrar, son vistas como en un cuadro, algo puramente contemplado por un espectador desde afuera, donde el elemento distancia está muy marcado en un montaje de planos sucesivos y diferentes alturas.

No quisiera que se me olvidase un comentario, que en realidad debí hacer al hablar de la estructuración gramatical y retórica del texto. Las dos designaciones usuales de "flujo de la conciencia" y "monólogo interior" pueden hacer olvidar que este "monólogo" de Molly es en verdad un *relato*, que ella se hace a sí misma de lo que "va pasando por su conciencia" y en el momento en que le está pasando. Su "monólogo" contrasta con un relato que hubiera podido hacer a otro personaje de la novela o con un registro posterior en un diario que hubiera llevado. Relata simultáneamente lo que le pasó, lo que

desea que le pase, lo que le está pasando y ella va sintiendo mientras rememora o anticipa. No es ni un registro informe de sus asociaciones libres ni un protocolo de un observador externo.

El monólogo, como el aparte, el cuchicheo entre dos personajes sin que los oigan los otros que están en escena, pero sí los espectadores, son *convenciones dramáticas*, no narrativas. El "monólogo" de Molly tiene en común con un monólogo dramático el que los otros personajes no se enteran de lo que se enterá el lector. La ausencia *total* del narrador convierte al lector-escuchador en espectador *voyeurístico*. El adquiere informaciones que alteran retroactivamente el sentido de las acciones de los personajes, en primer término la propia Molly. Y se vuelve destinatario retrospectivo de una "ironía narrativa", a lo Sófocles. Y Molly como depositaria magna del secreto. Una invitación, al lector, para reiniciar desde la primera página toda la lectura.

1 Thornton, Weldon. *Allusions in Ulysses*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1968. 553 p.

Las remisiones a páginas del texto inglés corresponden a la edición *The Modern Library*, 1942.



José Salas Subirat:

James Joyce

visto por el traductor del

*Ulises*

"Una forma de descanso para evitar el suicidio por cansancio, es hacer otra cosa. Lo mejor es mudar de tarea". Este lema parece haber orientado la vida de José Salas Subirat, escritor, ensayista, plástico y poeta, conocido especialmente por su traducción al castellano del *Ulises* de James Joyce. Nació el 23 de Noviembre de 1900, comenzó a escribir en 1911 y once años después publica su primer libro: *La ruta del miraje*, novela de ciencia-ficción. Había interrumpido sus estudios primarios en tercer grado. Luego, ya no habría de interrumpirse: escribe cuentos y novelas (nos dicen que *Pasos en la sombra*, 1925, es tal vez la primera novela referida a la *Semana Trágica*); pinta y dibuja, pero realiza tardíamente exposiciones de sus obras; publica un libro sobre seguros y numerosos textos sobre el mismo tema en revistas del país y del exterior. Autor de libros de poemas, ensayos sobre literatura, música y pintura (*Los fósiles del futurismo*, 1928), emprendió en 1937 la inmensa tarea de traducir el *Ulises*. Un equipo de 22 profesionales españoles había considerado intraducible ese libro, luego de un estudio que los ocupó durante dos años (1922-1924). Para la misma época, también Borges desiste del propósito, y reduce su tarea al monólogo final. Cuando en 1940 Santiago Rueda compra los derechos que habían sido de la editorial Sur, Max Dickman, su asesor literario, se enteró incrédulo de que ya existía una traduc-

ción llevada a cabo silenciosamente durante cinco años. A falta de argumentos que seguramente no han de faltar, García Márquez supone (en *Clarín* del 30-9-82) que ser "un experto en seguros en la vida real" (sic) descalifica a Salas Subirat para traducir. Y para su escándalo agrega: "sólo lo habría hecho por diversión". Naturalmente, quien esto afirma no es el autor de *El coronel* no tiene quien le escriba o *Cien años de soledad*: se trata de un periodista en la vida real, a quien esa misma vida le ha concedido el premio Nobel por el moralismo profesional que campea en sus artículos, que no están hechos por diversión ni divierten a nadie. Por lo demás, pretender acentuar el valor de aquella traducción por la fecha en que fue realizada, tal vez sería desmerecerla. No se contaba, es cierto, con la enorme cantidad de material filológico ni con las numerosas ediciones críticas que hoy existen, y eso habrá hecho todo más difícil. Pero disponer de estos recursos no asegura la recepción que el castellano brinda -Salas Subirat mediante- al libro de Joyce. En el artículo que reproducimos (publicado en la revista *Buenos Aires Literaria* N° 6, marzo de 1953), el lector podrá apreciar una disponibilidad desembarazada hacia la obra y la generosidad de una prosa exenta de los tics que suelen angostar la crítica literaria.

J.J.

Expresarse, transmitir ideas, exige la conquista del símbolo necesario. Para que éste se convierta luego en discurso intercambiable, debe cumplirse otra etapa en que el creador no habrá hecho más que haber dado el impulso inicial: su creación es una entrega y un sugerir. La aventura resultante ya no le pertenece: la obra habrá de ser recreada -jugada- por aquel que pretende gustarla. De ahí un esfuerzo exigido al lector. Toda ansia de obtener un bien, de ser servido, sólo se satisface mediante un pago que a la vez constituye un servir a la obra de arte. La mera pasividad no existe, y el éxito en una lectura depende de la medida de un oficiar mental, tanto en atención como en actividad receptiva. No una función exclusivamente crítica, sino algo de entrega en que la sensibilidad debe concurrir. Puede anticiparse alguna resistencia a admitir la jerarquía de la sensibilidad en la dilucidación de una obra de arte, pero con mucha más razón podríamos invalidar el solo aporte intelectual. Surge siempre la necesidad de una opción: o la lógica estricta o la plenitud del conocimiento. Es la diferencia que existe entre el pensamiento lógico y el pensamiento correcto. Tal opción ha de traducirse, si recae en el segundo término, en una entrega total, para estar en condiciones de captar lo inédito de la auténtica creación.

Sabemos que la sola evidencia no constituye toda la realidad, y así es como disponemos en seguida de dos conclusiones para abordar a James Joyce. La primera es que el modo de ser y de leer gravita para reestructurar en cada lectura un libro como el *Ulises*. Desde ya que lo mismo puede afirmarse de cualquier otra obra, pero la medida en que se acentuarán las diferencias de apreciación está relacionada con lo inédito de la forma y los elementos de comunicación empleados por el autor; es decir, que lo novedoso de los símbolos de que éste se vale condiciona la medida de universalidad en la aceptación de la obra. Esto explica holgadamente una segunda condición: es preciso el transcurrir del tiempo para que el símbolo nuevo se convierta en convención concreta, catalogable, conquista aceptada. Toda obra de características desconocidas antes de existir ella es obra de vigencia diferida: extemporánea al aparecer.

Jung, al referirse al *Ulises*, concluye que es evidente el no simbolismo de esa obra y que no quiere ser simbólica bajo ninguna circunstancia. Si a pesar de ello lo fuera -añade- es que el inconsciente habría gastado una broma al autor, a pesar de sus muchas precauciones. Pero sucede que toda invención, y esto es cabalmente el *Ulises*, exige cuando consigue constituirse en símbolo expresivo, pues no existe más que un camino para transmitir ideas: el empleo de palabras,

imágenes: símbolos en procura de un sentido. Lo que desorienta a Jung, y que hace que el lector que busca guiarse por su interpretación también se desorienta, no es la cuestión de si ese libro es o no un todo simbólico, ya que tal condición es obvia, sino la propia actitud mental de Jung, que apriorísticamente busca dilucidar la existencia de un estricto paralelismo homérico. El rechazo atinado de esa idea lo inhibe para considerar si existe un simbolismo en cuanto a manifestación literaria en sí, o el simbolismo de Joyce se propone la liquidación de todo simbolismo convencional, o si entraña la utilización de las más inéditas posibilidades de ciertos símbolos, hasta la de extraer de los episodios más reales y concretos aquella tela de la vida que es *la misma de nuestros sueños*, que a su vez constituyen síntesis, desplazamientos, símbolos trunco o deshilvanados.

Ninguna obra de arte puede haber sido jamás concebida cabalmente por el artista creador, en toda su estructura, desde el momento mismo de la decisión de intentarla. Tal idea se ilustra con otra: *El genio encuentra, luego busca*, y se refiere a algo más que a simbolismos, trucos o acertijos homéricos. Joyce debe de haber intuido que contenía (él: Esteban Bloom Joyce) un fermento que no llegaba a definirse, ni en la posibilidad de que existiera cierta forma previsible para ir hacia la realización, ni en sus alcances después de realizado, concretado dicho fermento en discurso pleno. Esta suposición se refuerza por el título que había de dar a una de sus entregas a cuenta del *Finnegans Wake: Work in Progress* la llamó en algún momento: *Obra en preñez* en lugar de *Obra en marcha*. A base de tal intuición, desde *Música de cámara* intentó Joyce dos direcciones que conducirían directamente al *Ulises: Dublinenses* y *El artista adolescente*. Una visión fragmentaria de Dublín, primeros atisbos de la ciudad cosmos a reconstruir, y un paso atrás hacia el artista creador en germen que procura encarnar un protagonista. No puede descartarse la visión de que esa obra, intentada ya en *Dublinenses* -el tema del señor Bloom, figura central del *Ulises*, formaba uno de los relatos de aquel libro- se realizará en su vida, convirtiéndose él, Joyce, en trasunto del tema intuido: una creación mística espiritual en que ardería hasta consumarse, sin trascender en obra, quedando en Esteban Dedalo (el artista adolescente). Es en ese momento un ejemplar típico de intelectual fin de siglo XIX, preñado de humanismo, de clasicismo y de teología acusa el impacto de lo que Jung ha señalado gráficamente: *estar metidos hasta la cintura en la Edad Media*. De esta sensación proviene el tembladeral de estéticas de vanguardia de principios del siglo actual. Pesimismo,

escepticismo, descreimiento, volver la espalda a una sociedad que se contradice, que ofrece satisfacciones intelectuales de toda índole y que de fraudas con insistencia cualquier ingenuidad espiritual.

La torre de marfil, tanto como las humoradas y los caprichos de las fieras, no son más que expresiones de una legión de resentidos que reaccionan contra un orden de cosas que traiciona y ridiculiza las inquietudes espirituales y estéticas. Rencor y deseo intuitivo de vengarse de un mundo en que lo humano no halla lugar. Los frutos extremos de esa conciencia irritada e histérica serán a poco andar las elucubraciones de ciertos espíritus embrionarios en individuos de acción: el fascismo y el nazismo. Partiendo de núcleos menos evolucionados, esas dos tendencias no tardarán en atraer a sus filas a muchos intelectuales y artistas incapaces de sumirse tercamente en la promulgación de una ética insobornable o en la pura creación artística. Al no concebir tal desviación, Joyce se condena a sí mismo al exilio, y actúa de cajero en una empresa comercial, de profesor de idiomas, de lector insaciable. Valores medíocres que en una época más ordenada no se habrían animado a intentar jerarquías, se enardecen y enardecen a sus epígonos inventando originalidades. En contraste con tal algarabía, Joyce, errante, por Europa, enfermo de la vista, emplea su tiempo en elaborar una obra maestra desmesurada, que arrojará como una blasfemia, con absoluto desprecio por todos los valores en vigor. Pudo haber sido un beato más -de ahí que su blasfemia sea tranquila, pacientemente desarrollada en centenares de páginas- y una inmolación en el altar de Cristo -*introibo ad altare Dei*, dice el Ulises al empezar. El debatirse entre lo verosímil ficticio y lo real fabuloso determinó el conflicto de la intuición empeñada en una búsqueda. El camino más fácil consistiría en saciar la sed espiritual a la mortecina luz del misticismo; pero una religiosidad insobornable -puro afán de superación- y un espíritu cáustico y sagaz, claridad mental acorde con la mayoría de edad intelectual existente, pero poco compartida, de la época en que le tocaba vivir, determinaban intentar la aventura del *Ulises*, y más tarde la del *Finnegans Wake*. En otro momento de la historia, en otros rumbos de la humanidad, Joyce se habría decidido tal vez por el sacerdocio, y tendríamos un neostagirita o un tomismo reestructurado (o una versión pantagruélica del doctor Pangloss). Pero el creador siempre condensa de alguna manera el espíritu de su época, y en pleno siglo XX ni Dante exploraría los círculos del cielo teniendo al alcance de sus ojos y al borde de su alma, un Occidente Europa Dublín en que se desperezaban Blake, Poe, Bau-

delaire, Rimbaud, Mallarmé... y donde coexistían Proust, Valéry, Rilke, Kafka...

La inquietud espiritual rumia el aserto de Wilde -al fin el hombre es naturaleza rectificada- y se abre en dos proposiciones antagónicas: primero, por mucho que el símbolo necesario se atemperara ante el realismo ineludible, siempre subsistiría la exigencia de moderar una verdad estética, de estricto principio en el arte mismo, concreción y expresión del artista como un todo indivisible e inadaptable a ningún otro menester, por ejemplo el de un hacer simbólico en el sentido que sobreentiende Jung; a la vez, y ya que Poe y Baudelaire no habían existido impunemente -aquí podrían agregarse varios nombres y además explicar su presencia-, las más atrevidas expresiones y sublimaciones de lo real, puro y libre de intenciones doctrinarias o éticas elucubradas, habrían de recrear o remodelar a la naturaleza para que se expresara enteramente tal como lo propuso Wilde esencialmente: redescubrirlo; como lo apuntó con inquietantes aciertos Lautréamont: *Me dijeron que soy el hijo del hombre y la mujer... francamente, creía ser algo más*.

Una obra así intuida había de rozar la esquizofrenia, el disparate y la locura -tres polizontes siempre presentes en esta desolada nave del sentido común, que asoman la cabeza en cuanto se agudiza el mirar- y escandalizar a todo espíritu no avezado a los azares de la introspección. Habría de ser a la vez un exponente de absoluta libertad, entendido que tal libertad no aspiraría a la recompensa de una estética nueva cabal, canon inédito o cartabón con el que pudieran recortarse nuevos episodios o autoplagiarse el mismo autor en el futuro. Constituiría una visión nueva de la literatura, y a la vez su liquidación. Una visión que empezaría y terminaría por agotamiento de posibilidades dentro del propio circuito de la obra. Por eso Jung afirma, muy acertadamente esta vez, que el *Ulises* podría constar lo mismo de 735 páginas que de cualquier múltiplo de esa cantidad y siempre sería la misma obra, una e indivisible. Porque allí el tiempo y el espacio se funden en el hastío de un día infinito en que el devenir carece de duración, en que el cambio martillea y repercute incesante. La imagen de la realidad se acusa sin concretarse a una presencia inaprensible y fugaz: inducción de presencia en dispersión, feneciendo, pero reincorporándose. Esta característica de agotamiento de posibilidades expresivas de un tema complejo, que resurge incansablemente en presencias estrictas, es confirmada por Joyce en su obra siguiente, *Finnegans Wake*, en la que trasciende el mundo individual, simultaneidad y compenetración recíproca en los personajes del *Ulises*, para

tratar del universo y de la historia como interpenetración de hombres, objetos, naturaleza, tiempos: es el pensamiento de Heráclito traducido en imágenes que constituyen un devenir inagotable, nunca las mismas aguas, para coincidir con el ser de Parménides, siempre esencialmente el mismo.

La necesidad de plasmar en obra de arte una presencia esencial, invariable, manifestándose en la variedad objetiva y subjetiva del hombre, hacía un llamado a la imaginación de Joyce, que intuía la posibilidad de darlo sin recurrir a la espectacularidad un tanto ingenua de la paradoja, ya transitada en demasía. Cabe añadir otra intención: la de marcar con tozuda insistencia y exactitud el submundo fabuloso señalado por Freud. La simultaneidad, lo subconsciente, los atisbos del surrealismo no habían sido aún conjugados en personajes moviéndose dentro de lo real cotidiano. Podía optarse por una interpretación realista de la vida del hombre, y entonces se estaría en camino de reproducir una *Comedia Humana* o una visión a lo Andreiev, o superar esas vías y resumir el precepto de Wilde, desarrollando una visión fabulosa a partir del contenido -existente pero no inventado todavía- de la realidad: *adaptar el hombre al arte, y viceversa*: todo lo que se acusa, para una mirada sagaz y tranquila, impersonal, en un mundo consciente-subconsciente lleno de actos, lugares y momentos poco expresados todavía. Resumiendo: se trataría de poner al descubierto, con datos intrascendentes de puro verdaderos, sin salirse de lo cotidiano, sin echar mano de simbolismos, imágenes, metáforas o paradojas elaboradas, sin patetismos ni recursos preceptivos dudosos, al hombre entero que se da en cada uno de nosotros -estructura cabal-, intrascendente, intelectual, sentimental, erótico, escéptico, contemplativo, cínico, apasionado, abúlico, razonable, disparatado, impulsivo, ingenuo, calculador, indiferente, angustiado, cerebral, insensible, y emotivo. Todo junto en un ser de múltiples facetas intermitentes, al alcance de una observación insistente, desprejuiciado, atenta e indiferente; en síntesis: un hombre. Y en síntesis también, un bombardeo de imágenes tiempo: con su perennidad fijada y con su cambio irreparable.

Para cumplir tal objetivo era necesario inventar un plan que no incluyera ningún sistema de símbolos convencionales -fuera de lo simbólico substancial objetivo-, pero que a la vez pusiera en descubierto la insolvencia de los ya utilizados en experimentos anteriores, para ridiculizarlos al pasar y extraerles a la vez lo que pudieran contener de auténtico luego de sometidos al tamiz de la realidad. Siendo la condición esencial lo inédito, el no insistir en los medios conocidos incluía

la moderación de no despreciar ninguno, sino superarlos a todos, utilizándolos si fuere necesario y agotándolos hasta sus últimas consecuencias.

La *Odisea* de Homero pudo así ser empleada como un molde muy relativo, pero a modo de apoyo para que cooperara en oficio de señalador, destinado a concretar intuiciones a medida que Joyce realizara lo que no acababa de intuir plenamente. La posibilidad de construir el *Ulises*, a partir de aquel relato del señor Bloom descartado de *Dublinenses*, latía, pero lejísimos, en el subconsciente del autor y en lo muy concreto, pero disperso, del mundo circundante, que había tenido y que tenía a la vista. Del mismo modo que la clave del *Ulises* está en el título -afirma también Jung, y de ahí la refutación: ¿no se trataría acaso de un símbolo?- la obra de Homero pudo actuar como una región pedida provisoriamente en préstamo, en la que sería verosímil prender concepciones por de pronto ininteligibles y que se diluiría luego en proporción inversa a la inteligibilidad conquistada en cada episodio en formación. Reduciendo la definición a términos más cordiales, podríamos comparar el proceso a la utilización de una tela de araña con hebras tomadas provisionalmente de la *Odisea*; en ellas se apresaría la inspiración fugaz, para ser desechadas tan luego como un temblor de presencia acusara las ideas generatrices de la estructura en cada episodio del *Ulises*, esencialmente ajenos, por lo demás, a los de la *Odisea*. Otro símil lo constituiría el del encofrado para una estructura de cemento armado: ya fraguado el material, la caja de madera es desmontada, desaparece, pero quedan en el cemento las huellas de las vetas de la madera -cicatrices-, un recuerdo de algo que existió para sostener y que dejó de ser, vez que se acusaba la presencia nueva. Posiblemente sea ésta la única manera en que puede acusarse el paralelismo homérico, ausente en lo estructural y formal, pero presente como un residuo ontológico, como una esencia que ofició de hado tutelar para coadyuvar a la creación inédita. En prueba de reconocimiento por el servicio prestado, como homenaje o recordación quedó el título: *Ulises*. No un símbolo en la obra, ni tampoco la obra simbólica, mas sí la utilización de un signo -un lema- para iniciar la marcha creadora, a la vez que el uso de una serie de símbolos para la invención de caminos en que transcurrir provisionalmente. En ellos fue posible el trasiego de la realidad más intrínseca a un universo Joyce, para cuya creación sirvió de encuadre una *Odisea* entrevista en un día de Estebanbloomdublinirlandaeuropauniversojoycevigesimalcenturiadecristonuestro señoramén.

## Carta de Joyce a Dámaso Alonso

De: Richard Ellman (ed.) "Selected Joyce Letters", New York, Viking Press, 1975

A: Dámaso Alonso<sup>1</sup>

31 de octubre de 1925

Square Robiac N° 2, París, Francia

Estimado señor Alonso:

Muchas gracias por su amable carta. Con respecto al título en español de mi novela, por lo que Ud. dice parece mejor utilizar la palabra "adolescente"<sup>2</sup>. Como bien dice Ud., el castellano "joven" es imposible. No obstante, creo que el significado clásico de "adolescencia" designa una persona entre los diecisiete y treinta y un años de edad<sup>a</sup> y esto cubriría tan sólo el capítulo quinto del libro y representa alrededor de una quinta parte de todo el período de la adolescencia<sup>b</sup> mientras que, en inglés por lo menos, si la palabra adolescente es decididamente inaplicable a la persona representada en los capítulos 1, 2 y 3, el término "joven" puede ser aplicado incluso al niño de la página uno, desde luego en broma. ¿Cuál es la descripción usual de los autorretratos realizados en la juventud que se utiliza en el catálogo de las galerías pictóricas españolas? La palabra "autoritrato"<sup>c</sup> me parece una descripción insuficiente para una pintura. El título de la traducción francesa que le he enviado para que Ud. pudiera consultar los puntos dudosos está tomado del catálogo del Louvre.

En lo que concierne a su pregunta, por favor remítase en todos los casos a la traducción francesa<sup>3</sup>. No la he revisado, pero he ayudado en buena medida al traductor.

Pág. 314: Esto es una suerte de banquetta con dos asas, reforzada con un armazón de madera.

El término es infantil y popular. Compárelo con la palabra "escabel".

Pág. 925: Una abreviatura hecha por los escolares de la palabra "traducción".

Pág. 1056: Se trata de una especie de pasta dulce hecha con una gelatina suave cubierta primero con azúcar rosada y luego espolvoreada, por lo que recuerdo, con ralladura de coco. Se lo llama "Slim Jim" (el Flaco Jim) porque se vende en tiras de alrededor de un pie y medio de longitud por una pulgada de ancho. Es muy elástica y puede ser comida por dos personas al mismo tiempo.

Pág. 1197: Abreviatura escolar para los problemas planteados por el maestro a sus alumnos sobre el modelo de algún teorema o problema de algún libro de Euclides que están leyendo.

Pág. 2228: Eufemismo utilizado por Cranley (sic)<sup>d</sup> en tanto comienza con la misma letra que un producto corporal cuyo término monosilábico inglés<sup>e</sup> se usa a veces como exclamación y a veces como descriptivo de una persona más bien desagradable. En la lengua francesa se la asocia con el mariscal Camborne y los franceses (al menos las mujeres) utilizan ocasionalmente un eufemismo empleando la palabra *miel*<sup>f</sup> en lugar del término usado por el comandante francés.

Pág. 2249: No quiere decir nada, excepto que finge considerar el nombre del filósofo de Middlesex como nombre de un caballo de carrera<sup>g</sup>.

Pág. 23210: Cranly utiliza incorrectamente las palabras. Así, dice "*let us eke go*", cuando quiere decir "*let us e'en go*", o sea "*Let us even go*" (vamos aún). "Eke" significa "También", y no tiene sentido en la frase, mientras que "e'en" o "even" es un ligero embellecimiento adverbial. Al citar la cita errónea de Cranly, Lynch da la primera prueba de su cultura. La palabra "yellow" (amarillo) es su sustitución personal del adjetivo más violento "bloody" (maldito)<sup>h</sup>.

Pág. 24211: Referencia a la teoría de las ideas de Platón, o más estrictamente hablando, al neoplatonismo, dos tendencias filosóficas por las

que el locutor no siente simpatía en ese momento.

Pág. sin número<sup>12</sup>: Traduzca esto palabra por palabra. No significa nada y esa es la intención.

Pág. 285<sup>13</sup>: Una alusión a la frase del Nuevo Testamento "la luz bajo el almud"<sup>i</sup>.

Pág. 285<sup>14</sup>: "Remando". Confrontar "corazón de remero"<sup>j</sup>. Por supuesto la frase sugiere de inmediato un desengaño amoroso, pero los hombres la usan sin explicación, un tanto coquetamente, según creo.

Pág. 232<sup>15</sup>: Forma de apócope por "¡Damn your soul!" (¡Condenada sea tu alma!).

Espero me haga llegar un ejemplar de esta versión española cuando aparezca. Si me envía su ejemplar de la inglesa cuando haya terminado con él, tendré sumo gusto en firmárselo, si Ud. así lo desea.

Sinceramente suyo,

James Joyce

P.S.: Por favor diríjame su respuesta aquí a París y no a Arcachon.

J.J.

#### NOTAS

Las llamadas con números pertenecen al editor (R. Ellman). las llamadas con letras son notas adicionales del traductor.

<sup>1</sup> Dámaso Alonso (1898), el eminente poeta y crítico español, se encontraba enseñando lengua y literatura española en Cambridge en 1924 y 1925, y a su regreso a España en este último año le escribió a Joyce pidiéndole aclaración de ciertos pasajes del *Retrato*. La respuesta de Joyce ha sido tomada de una fotocopia amablemente suministrada por Alan Cohn, quien también ha proporcionado la información para las notas.

<sup>2</sup> La traducción firmada por Dámaso Alonso con el seudónimo de Alfonso Donado se publicó en Madrid en 1926 bajo el título "El artista adolescente (retrato)". En carta a Alan Cohn el traductor escribe: "Ud. verá que tuvimos una pequeña discusión sobre el título es-

pañol del libro. El que elegí nunca me satisfizo. Debo decir que jamás encontré uno mejor".

<sup>a</sup> Es posible que Joyce se refiera a la acepción latina del término.

<sup>b</sup> Entiendo que Joyce juega con el hecho de que su libro tiene cinco capítulos: al decir que "representa" una quinta parte de todo el período de la adolescencia", identifica dicha período con el propio texto.

<sup>c</sup> Aquí Joyce utiliza el término italiano, bien por confusión o por desconocer la palabra en español.

<sup>3</sup> "En su carta", escribe Alonso, "Joyce me remitió a la traducción francesa. La cual yo evité tanto como pude. Creo que mi traducción española estuvo más cerca del carácter original de la novela que la francesa. Hay en cierto modo un parentesco entre las idiosincrasias del pueblo español y el irlandés".

<sup>4</sup> "Toasted boss" (Arcaísmo intraducible. EG). Joyce se refiere a los números de página en la edición de Jonathan Cape del "Retrato" (Londres 1924).

<sup>5</sup> "Trans" (por "translation", traducción)

<sup>6</sup> "Slim Jim" (el Flaco Jim)

<sup>7</sup> "Sums and cuts" (sumas y cortes)

<sup>8</sup> Pierre Cambronne (1770-1842), general francés en Waterloo, de quien se dice que respondió a una orden inglesa de rendición: "¡Merde!". Joyce se hizo el propósito de no usar jamás palabras vulgares en su correspondencia (salvo con su esposa), de ahí esta explicación elíptica.

<sup>d</sup> Joyce escribe "Cranley" cuando en realidad el nombre de su personaje es "Cranly".

<sup>e</sup> Joyce se refiere al monosílabo inglés "shit" (mierda).

<sup>f</sup> en francés en el original.

<sup>9</sup> "We'll have five bob each way on John Anthony Collins" (le apostaremos cinco libras a ganador a John Anthony Collins).

<sup>g</sup> Collins, John Anthony (1676-1752). Seguidor de Locke, Collins fue uno de los más destacados deístas y librepensadores, sosteniendo resonantes polémicas contra varios autores a quienes acusó de no someter a libre examen crítico las creencias religiosas recibidas dogmáticamente. Al rechazar lo que consideraba como fraudes y supersticiones de las Escrituras, llevaba a cabo la crítica bíblica luego desarrollada por muchos filósofos e historiadores. A la vez, la eliminación de tales fraudes y supersticiones podía, a su entender, descubrir lo que había de razonable y verdadero en la Biblia, que era lo que correspondía a las verdades morales naturales y universales.

<sup>10</sup> "Let us eke go, as Cranly has it... Damn your

yellow insolence" (vámonos aún, como lo dice Cranly... Condenada sea tu maldita insolencia).

<sup>h</sup> El término que utiliza Joyce es "sanguine", equivalente a nuestro "violento" o "impetuoso", o a la expresión "de carácter sanguíneo". Evidentemente se trata de un juego de palabras entre "sanguíneo" y "bloody", correspondiente a nuestro "maldito" o "condenado", pero que literalmente significa "sangriento".

<sup>11</sup> Al explicar la claritas a Lynch, Stephen dice que la connotación es algo vaga. "Tomás de Aquino usa un término que parece inexacto. Me tuvo confundido por un tiempo. Le hacía pensar a uno que lo que tenía en mente era el simbolismo o el idealismo, siendo la cualidad suprema de la belleza una luz de otro mundo de cuya idea la materia no es sino la sombra, la realidad de la cual no es sino el símbolo".

<sup>12</sup> Probablemente, como lo sugiere Alan Cohn, una referencia a la página 277, en la que el estudiante advenedizo le pregunta a Cranly: "Veamos, por eso pretende Ud. ipso facto o, digamos, como por así hablar?". Alonso presumiblemente no había dado la página de su cita.

<sup>13</sup> "Shining quietly behind a bushel of Wicklow bran": brillando mansamente tras un almud de afrecho de Wicklow.

<sup>i</sup> bushel: antigua medida de capacidad inglesa (sin correspondencia española) equivalente a 35 de nuestros litros. Se utiliza también para el recipiente que contiene esa capacidad.

<sup>14</sup> "When we came away father... asked me why I did not join a rowing club. I pretended to think it over. Told me then how he broke Penny-feather's heart": Cuando nos alejamos, mi padre... me preguntó por qué no me asociaba a un club de remo. Finjé pensarlo. Entonces me contó como le había roto el corazón a Pennyfeather.

<sup>j</sup> Se refiere a que el corazón de los remeros aumenta de tamaño y está expuesto a ataques cuando se abandona el ejercicio. Expresión médica utilizada por entonces en Inglaterra.

<sup>15</sup> "—your soul!"

Traducción y notas adicionales:

Eduardo Grüner



# Proceso de obscenidad

Tradujo: Delia Pasini

## PREFACIO A LA PRIMERA EDICION NORTEAMERICANA DEL *ULISES*

También en el mundo de las letras tiene cabida el New Deal. El Juez Woolsey ha exculpado al *Ulises* del cargo de obscenidad, al dictar un fallo que promete convertirse en el principal acontecimiento de la historia de la lucha por la libre expresión. La obra maestra de Joyce, por cuya circulación se calificó anteriormente a mucha gente como delincuente, puede ahora entrar libremente en nuestro país.

Sería difícil sobreestimar la importancia que tiene la decisión del Juez Woolsey. Durante décadas los censores se han esforzado por mutilar a la literatura. Han tratado de instituir en criterio para nuestra sociedad la susceptibilidad de los paladines de la mojigatería, han luchado por reducir el material de lectura para adultos a un nivel propio de adolescentes y personas subnormales y han alimentado la literatura de evasión y la gazmoñería.

El caso del *Ulises* marca un punto decisivo. Es un puñetazo al cuerpo de los censores. Se ha eliminado la necesidad de una literatura de circunlocución e hipócrita. Los escritores ya no necesitan buscar refugio en los eufemismos. Pueden ahora describir las funciones humanas básicas sin temer a la ley.

El caso del *Ulises* tiene una triple significación. Durante largo tiempo se nos ha contrariado con los criterios con que se definía la obscenidad. El Juez Woolsey nos ha dado una fórmula lúcida, racional y práctica. Al hacerlo, no solamente exploró una intrincada rama de la ley, sino que escribió un dictamen que lo eleva al nivel del ex Juez Supremo Oliver Wendell Holmes

como maestro de la prosa jurídica. Sus servicios a la causa de la libertad literaria no han sido menos importantes. Pero tal vez su mayor servicio fue el que prestó a la comunidad. El precedente por él establecido hará mucho por rescatar el pábulo mental del público de la apetencia de los censores que se esforzaron por convertirlo en melaza y ayudará a transformarlo en el plato fuerte y provocativo que debe ser.

La primera semana de diciembre de 1933 pasará a la historia gracias a dos derogaciones: la de la Ley Seca y la del apremio legal por una literatura remilgada. No es inconcebible que ambas hayan estado fuertemente relacionadas en un pasado reciente, y que las represiones sexuales hayan encontrado su desahogo en la intemperancia. De cualquier manera, podemos ahora embebernos libremente del contenido de las botellas y de los libros francos. Puede muy bien suceder que en el futuro la derogación del tabú del sexo en la literatura demuestre tener una enorme importancia. Tal vez la intolerancia que clausuró nuestras destilerías fue la misma que decretó que las funciones humanas básicas habían de tratarse de modo furtivo, malicioso y elusivo. Felizmente, ambas intolerancias acaban de ser repudiadas.

El caso del *Ulises* es la culminación de una lucha prolongada y obstinada contra los censores, que data desde la victoria en 1922 del caso de *La señorita de Maupin* sobre la Sociedad contra el Vicio, de Nueva York. Al seguir la secuencia lógica luego del caso del *Pozo de Soledad*, el caso Dennett, los que involucran a los libros del

Dr. Stopes, el caso del *Regreso de Casanova*, el de *Frankie y Johnnie* y el de *La Chacrita de Dios*, todos los cuales sirvieron para liberalizar a la ley de obscenidad, la victoria del *Ulises* representa una digna culminación del paso adelante que han dado nuestras cortes.

Con el caso del *Ulises*, será imposible en lo sucesivo que los censores puedan sostener legalmente un ataque contra cualquier libro que tenga integridad artística, no importa cuán franco y directo sea. Hemos recorrido un largo cami-

no desde los días de Bowdler y de la Sra. Grundy y Comstock. Bien podemos regocijarnos con el resultado.

Morris L. Ernst\*

Nueva York, 11 de diciembre de 1933

\*Abogado de Bennett Cerf, de la editorial *Random House*, que defendió *Ulises* contra la acusación de obscenidad.

## UNA CARTA DE JOYCE AL EDITOR DE *ULISES* EN ESTADOS UNIDOS

2 avenue St. Philibert, Passy  
Paris, 2 de abril de 1932

Estimado Sr. Bennett Cerf:

Le agradezco mucho su mensaje que me ha transmitido el Sr. Robert Kastor. Usted me pide detalles de la historia de la publicación del *Ulises* y dado que está decidido a luchar por su legalización en los Estados Unidos y publicar la que será la única edición auténtica allí, pienso que también es justo que le cuente la historia de su publicación en Europa y las complicaciones que le siguieron en América, aun cuando tengo la impresión de que ya son suficientemente conocidas. Así como así, sin embargo, han dado a mi libro impreso una vida propia. ¡*Habent sua fata libelli!*

Seguramente usted está bien al tanto de las dificultades que he tenido para publicar todo lo que escribí justamente a partir del primer volumen en prosa que logré publicar: *Dublineses*. Tanto editores como impresores parecieron ponerse de acuerdo, no importa cuán diferentes hayan sido sus puntos de vista respecto de otros asuntos, en no publicar nada mío a medida que lo escribía. No menos de veintidós editores e impresores leyeron el manuscrito de *Dublineses* y cuando finalmente lo publicaron alguna persona muy amable acaparó la edición completa y la hizo quemar en Dublín -en un nuevo y privado *auto de fe*-. Sin la colaboración de la *Egoist Press Ltd. London*, dirigida por la Srta. Harriet Weaver, *El retrato del artista adolescente* estaría aún en forma de manuscrito.

Bien puede usted imaginar que cuando vine a París en el verano de 1920, con el volumino-

so manuscrito del *Ulises*, debí afrontar aún más remotas probabilidades de encontrar un editor, por haber sido prohibido luego de la publicación del capítulo onceavo en la *Little Review*, que dirigían las Srtas. Margaret Anderson y Jane Heap. Ambas editoras fueron, como posiblemente recordará, procesadas a instancia de cierta sociedad, y el resultado fue que se prohibió cualquier futura publicación por entregas, se confiscaron las copias existentes y, según creo, les tomaron a ambas señoras sus huellas dactilares. Ofrecieron el manuscrito completo, sin embargo, a uno de sus colegas del mercado norteamericano, pero tengo grandes dudas de que se haya tomado siquiera la molestia de echarle un vistazo.

Mi amigo el Sr. Ezra Pound y la buena suerte me pusieron en contacto con una persona muy inteligente y energética, la Srta. Sylvia Beach, quien previamente había dirigido durante algunos años una pequeña librería de libros ingleses y biblioteca circulante, bajo el nombre de *Shakespeare & Co.*

*Shakespeare & Co.* Esta valiente mujer se arriesgó a hacer aquello que los editores profesionales no quisieron hacer; tomó el manuscrito y lo llevó a los impresores. Se trataba de unos muy escrupulosos y experimentados impresores franceses de Dijon, la capital de las imprentas de Francia. Lo cierto es que di no poca importancia al trabajo, que fue hecho bien y rápidamente. Mi vista, por esos días, aún me permitía leer por mí mismo las pruebas, y así ocurrió que gracias al trabajo extra y a la amabilidad del Sr. Darantière, el conocido impresor de Dijon, el *Ulises* apareció poco tiempo después de haberle enviado el manuscrito y recibí la primera copia impresa para mi cuadragésimo cumpleaños, el 2 de febrero de 1922.

Usted está, sin embargo, en un error cuando piensa que *Shakespeare & Co.* nunca publicó nada antes o luego del *Ulises*. En realidad la Srta. Sylvia Beach sacó a luz un pequeño volumen de trece poemas míos titulados *Poemas Manzanas* en 1927 y también un volumen de ensayos y dos cartas de protesta sobre el libro que estoy escribiendo desde 1922. Este volumen salió en 1929 y lleva por título *Our Exagmination round his factification for incamination of Work in Progress*.

La publicación del *Ulises* en el continente, sin embargo, demostró ser meramente el comienzo de las complicaciones que habría de enfrentar en el Reino Unido y en los Estados Unidos. Se hicieron embarques con copias del *Ulises* a Norteamérica y a Gran Bretaña, con el resultado de que todas fueron confiscadas y quemadas por las autoridades aduaneras de Nueva York y de Folkestone. Esto creó una situación muy particular. En primer lugar, yo no podía adquirir los derechos de autor en los Estados Unidos, porque no cumplía con los requisitos de la ley norteamericana sobre derechos de autor, que exige la reimpresión en los Estados Unidos de cualquier libro inglés publicado en otro país, dentro de un período de seis meses luego de la fecha de su publicación, y por otro lado la demanda por el *Ulises* que aumentaba año tras año, a medida que el libro iba conociéndose en círculos más amplios, daba la oportunidad para que cualquier persona inescrupulosa lo publicara y lo vendiera clandestinamente. Esto provocó una protesta firmada por ciento sesenta y siete escritores de todas las nacionalidades, e incluso obtuve un interdicto de una corte de Nueva York contra una de esas personas inescrupulo-

SENTENCIA DEL JUEZ WOOLSEY  
EN EL PROCESO DE OBSCENIDAD  
CONTRA *ULISES*

I He leído todo el "Ulises" una vez y he leído varias veces aquellos pasajes que en particular merecen la reprobación del Gobierno. En realidad, durante muchas semanas he dedicado mi tiempo libre a considerar la decisión que me exige mi deber respecto de este asunto.

El "Ulises" no es un libro fácil de leer ni de comprender. Pero mucho se ha escrito sobre él, y para poder considerarlo adecuadamente es aconsejable leer además otros libros que se han convertido en sus satélites. El estudio del "Ulises" es, pues, una tarea pesada.

sas. Adjunto copias de ambos documentos que pueden interesarle. Este interdicto, sin embargo, demostró ser inútil, por cuanto el acusado reanudó muy pronto su práctica, esta vez bajo otro nombre y con una manera diferente de proceder; concretamente, la falsificación fotográfica de la edición de París que contenía la falsificación del pie de imprenta del impresor de Dijon.

Por todo esto le deseo con la mayor sinceridad el mejor de los éxitos en su valiente aventura, tanto respecto de la legalización del *Ulises* cuanto respecto de su publicación, y con todo gusto certifico por la presente que su edición no sólo será la única auténtica en los Estados Unidos, sino la única por la que, de aquí en más, percibiré regalías.

Personalmente me sentiré muy dichoso si su empresa tiene éxito, ya que permitirá que los lectores norteamericanos, quienes siempre fueron muy amables conmigo, obtengan el texto autenticado de mi libro, sin correr el riesgo de estar ayudando a cualquier otra persona inescrupulosa en sus intentos de aprovecharse él solo del trabajo de otro, sobre el que no puede moralmente reclamar ninguna propiedad.

Puede haber algunos otros puntos en los cuales esté usted interesado y espero que en caso de que usted vuelva por Europa este año me dé el gusto de comunicarse conmigo, ya sea directamente o a través de mi hijo, para permitir que le aclare algún punto que todavía le merezca alguna duda.

Muy atentamente,

(firmado) *JAMES JOYCE*

II La reputación que tiene el "Ulises" en el mundo literario justificaba, sin embargo, el que yo tomara todo el tiempo necesario para quedar satisfecho respecto de la intención con la que se escribió el libro, porque, por supuesto, en cualquier caso cuando se acusa a un libro de ser obsceno es preciso determinar primero si la intención con que fue escrito fue la así denominada -de acuerdo con la terminología usual- pornográfica, es decir si fue escrito con el propósito de explotar la obscenidad.

Si se concluye que tal libro es pornográfico,

entonces finaliza la investigación y es preciso confiscarlo.

Pero en el "Ulises", a pesar de su franqueza poco usual, no he detectado en ningún lugar la mirada impúdica del sensual. Sostengo, por tanto, que no es pornográfico.

III Al escribir el "Ulises", Joyce buscó experimentar seriamente con un nuevo género literario, si no por completo novedoso. Toma personas de clase media baja que viven en Dublín en 1904 y busca no sólo describir lo que hicieron un cierto día a principios de junio de ese año, a medida que caminaban por la ciudad, dedicados a sus ocupaciones habituales, sino que también intenta decir lo que muchos de ellos pensaban entre tanto.

Me parece que Joyce ha intentado con un éxito realmente sorprendente mostrar cómo se desenvuelve la pantalla de la conciencia con sus siempre errantes y caleidoscópicas impresiones, como si se desarrollara en un palimpsesto plástico, no sólo aquello que está en el foco de las observaciones hechas por un hombre de cuanto realmente sucede a su alrededor, sino también en una zona de penumbra donde hay residuos de impresiones pasadas, algunas recientes y otras que surgen por asociación desde el dominio del subconsciente. Muestra cómo cada una de estas impresiones afecta la vida y el comportamiento del personaje que está describiendo.

Lo que busca obtener no es diferente del resultado que se lograría con la doble, o, si esto fuera posible, con la exposición múltiple de una película cinematográfica que revelara claramente un primer plano junto con el último plano visible pero algo borroso y algunos grados fuera de foco.

Para expresar en palabras un efecto que obviamente se produce mejor mediante una técnica gráfica, cuenta mucho, me parece, con la obscuridad a la que se enfrenta el lector del "Ulises". Y esto también explica otro aspecto del libro, que tengo que considerar más adelante; concretamente, la sinceridad de Joyce y su honesto esfuerzo por mostrar exactamente cómo operan las mentes de sus personajes.

Si Joyce no hubiera intentado ser honesto al desarrollar la técnica que adoptó para el "Ulises", el resultado hubiese sido psicológicamente erróneo, y de este modo desleal para con la técnica elegida. Tal actitud hubiese sido artísticamente inexcusable. Debido a que Joyce ha sido leal a su técnica y no eludió sus implicaciones, sino que intentó honestamente decir todo aquello que sus personajes pensaban, fue víctima de tantos ataques y su propósito a menudo tan incomprendido y mal interpretado. Porque su sin-



ceros y honesto intento para lograr su objetivo le exigió incidentalmente utilizar ciertas palabras que son consideradas generalmente como soeces y accedió a veces a lo que muchos piensan como una preocupación demasiado punzante sobre el sexo en la mente de sus personajes.

Las palabras criticadas como soeces son viejas palabras sajonas conocidas por casi todos los hombres y, me atrevería a decir, por muchas mujeres, siendo tales palabras las que utilizarían natural y habitualmente, según creo, la gente de la calle cuya vida, física y mental, Joyce intenta describir. Respecto del tema recurrente del sexo en la mente de sus personajes, debe recordarse siempre que el lugar es celta y la estación la primavera.

Si uno disfruta o no de la técnica que Joyce utiliza es cuestión de gustos, y allí todo desacuerdo o polémica es inútil, pero sujetar tal

técnica a las normas de cualquier otra me parece que es un poco absurdo.

Por consiguiente, sostengo que el "Ulises" es un libro sincero y honesto y creo que las críticas que se le han hecho han quedado resueltas por su razón fundamental.

IV. Además, el "Ulises" es un sorprendente *tour de force* si uno piensa en el éxito que ha logrado en su mayor parte con un objetivo de tanta dificultad como el que Joyce se propuso a sí mismo. Como lo he dicho, el "Ulises" no es un libro fácil de leer. A veces es brillante, otras aburrido, inteligible, y oscuro. Muchos de sus pasajes me parecen desagradables, pero aunque contiene, como lo he mencionado anteriormente, muchas palabras usualmente consideradas soeces, no he encontrado nada que considere soez por el gusto de serlo. Cada palabra del libro contribuye, como la pieza de un mosaico a otra, al detalle de la pintura que Joyce intenta construir para su lectura.

Si uno no quiere unirse a tales personas como las descritas por Joyce, esto queda a criterio de cada uno. Para evitar el contacto indirecto con ellos, uno puede no querer leer el "Ulises". Eso es bastante comprensible. Pero, entonces, cuando un artista tan real con las palabras, como lo es sin duda Joyce, busca trazar una pintura verdadera de la clase media baja en una ciudad europea, ¿debería ser legalmente imposible para el público norteamericano contemplar ese cuadro?

Para responder tal pregunta no basta con descubrir simplemente, como lo hice más arriba, que Joyce no escribió el "Ulises" con lo que comúnmente se denomina intención pornográfica, sino que debo lograr aplicar una norma más objetiva a su libro, para poder determinar su efecto sobre el resultado, más allá de la intención con que haya sido escrito.

V. El estatuto bajo el cual se presenta la demanda solamente denuncia, en tanto y cuanto nos concierne, la importación dentro de los EE.UU., desde cualquier país extranjero, de "cualquier libro obsceno". Sección 305 del Acta Tariff de 1930, Título 19, Código de los EE.UU., Sección 1305. No ordena en contra de los libros el espectro de adjetivos condenatorios encontrado, comúnmente, en leyes que tratan asuntos de esta naturaleza. Se me exige, por consiguiente, solamente que determine si el "Ulises" es obsceno dentro de la definición legal de tal término.

El significado de la palabra "obsceno" tal como la Corte la define legalmente es: tendiente a despertar impulsos sexuales o a despertar pensamientos sexualmente impuros o lujuriosos. Dunlop c/Estados Unidos, 165, EE.UU. 486, 501;

EE.UU. c/Un libro titulado "Amor conyugal", 48 F. (2do) 821, 824; EE.UU c/Un libro titulado "Anticoncepción", 51 F. (2do) 525, 528; y comparar Dysart c/EE.UU., 272 U.S. 655, 657; Swearingen c/EE.UU., 161 U.S. 446, 450; EE.UU c/Vennett, 39 F. (2do) 564, 568 (C.C.A. 2) ; Gente c/Wending, 258 N.Y. 451, 453.

Si un libro en particular intenta excitar tales impulsos y pensamientos, esto debe ser probado por el veredicto de la Corte sobre su efecto en una persona con instintos sexuales normales -lo que los franceses llamarían *l'homme moyen sensuel\**- el que desempeña en esta rama de la investigación legal, el mismo papel de reactivo hipotético que tiene el "hombre razonable" para la ley de agravios y el "hombre entendido en arte" en cuestiones legales de invención de patentes.

El riesgo que se corre al utilizar tales reactivos surge sin embargo, de la tendencia inherente de quien debe probar los hechos, por muy honesto que intente ser, por subordinar demasiado su reactivo a su propia idiosincrasia.

He intentado aquí evitar esto, dentro de lo posible, y hacer que el reactivo empleado fuese más objetivo de lo que sería de otro modo, adoptando el siguiente curso:

Luego de que tomara mi decisión sobre el aspecto del "Ulises" en consideración, controlé mis impresiones con dos amigos míos quienes en mi opinión respondieron al requisito de reactivo antes mencionado.

Estos asesores literarios -como debiera apropiadamente describirlos- fueron consultados por separado, y ninguno supo que estaba consultando al otro. Se trata de hombres cuya opinión acerca de la literatura y de la vida valoro mucho. Ambos habían leído el "Ulises" y, por supuesto, estaban por completo desconectados de esta causa. Sin dejar que ninguno de mis asesores supiera cuál era mi decisión, di a cada uno de ellos la definición legal de obsceno y pregunté a cada uno si en su opinión el "Ulises" era obsceno, según dicha definición.

Estos asesores literarios -como debiera apropiadamente describirlos- fueron consultados por separado, y ninguno supo que estaba consultando al otro. Se trata de hombres cuya opinión acerca de la literatura y de la vida valoro mucho. Ambos habían leído el "Ulises" y, por supuesto, estaban por completo de esta causa. Sin dejar que ninguno de mis asesores supiera cuál era mi decisión, di a cada uno de ellos la definición legal de obsceno y pregunté a cada uno si en su opinión el "Ulises" era obsceno, según dicha definición.

Me interesó descubrir que ambos estuvieron de acuerdo con mi opinión: que leer el "Ulises" en su totalidad, tal como debe leerse un libro en una prueba como esta, no tendía a excitar impulsos sexuales o pensamiento lúbricos

\*En francés en el original (N.del T.)

sino que su efecto neto sobre ellos era solamente el de un comentario en cierto modo trágico y muy fuerte sobre las vidas íntimas de hombres y mujeres.

La ley trata acerca de personas normales. Tal prueba como la que he descrito, por tanto, es la única prueba adecuada de obscenidad para el caso de un libro como el "Ulises", el cual es un intento sincero y serio de explorar un nuevo método literario para la observación y la descripción de la humanidad.

Estoy en lo cierto de que, debido a algunas de sus escenas, el Ulises es un dibujo bastante fuer-

te, si se pregunta a personas bastante sensibles, aunque normales. Pero mi dictamen meditado, luego de amplia reflexión, es que aun cuando en muchos lugares el efecto del "Ulises" sobre el lector es indudablemente algo emético, en ningún lugar tiende a ser afrodisíaco.

El "Ulises", puede, por lo tanto, ser admitido en los EE.UU.

John M. Woolsey  
Juez de distrito de los EE.UU.

6 de diciembre de 1933



# Zapateo americano

Héctor Grisafi

Ni el ruido lejano del tren, ni el de las hojas agitadas, ni el de los muebles que crujen, ni el de los postigos mal cerrados, ni el de los insectos, ni el de las aves, ni los ladridos, ni los croares, ni los chistidos, ni los susurros me distraen del silencio que vaga por las escaleras que conducen a mi habitación.

Tendido sobre la cama aguardo noticias de mi sirviente que hace días partió en busca del dueño de la kermesse y que anunciará su regreso haciendo resonar con descuido los escalones de madera. Una misión nada sencilla, no será fácil dar con aquel hombre. Quizás haya viajado al interior como lo hace a menudo; sin embargo también es posible que aún estemos a tiempo de encontrarlo, habitualmente espera a que el verano esté más avanzado para impartir la orden de cargar nuevamente los camiones con las guirnaldas y decorados, con los paneles de cartón y madera, con las lonas impermeables que lograron resistir las inclemencias del invierno. Es probable que todavía tenga instalados los kioscos en algún descampado de la ciudad, siempre cuenta con el permiso para hacerlo, tiene influencias, funcionarios corruptos o asuntos políticos nunca lo aclaró definitivamente. No habla de más, un hombre de pocas palabras. Precisas. Preciosas. Una palabra suya puede cambiar un destino, no lo digo porque sí, hay antecedentes. Lo conozco de viejos tiempos, de cuando todavía podía bailar, bellos tiempos. Bailando le hice ganar mucho dinero después sufrí el accidente y tuve que retirarme. Se llegó a temer por mi vida, fueron los antibióticos quienes me salvaron, ya habrá tiempo para hablar de aquello.

Romero, al marcharse, prometió no regresar sin antes haber encontrado la kermesse; del resultado de sus averiguaciones depende mi salvación y también la suya, hace tiempo que su destino se encuentra enlazado con el mío. Entró a mis servicios cuando aún permanecía internado en el hospital. En aquel entonces se ocupaba, con balde y cepillo, de la limpieza de la sala. Todos los días a primera hora, antes que las enfermeras aparecieran, le daba a las baldosas con el trapo húmedo, sin displicencia, con fervor. No había gotita de sangre, ninguna mancha dudosa, que escapara a su empeño. Refregaba aplicamente en los rincones más apartados, debajo de las camas, de las sillas, de los austeros muebles de la sala, embebiendo el trapo a cada rato en la mezcla de agua y lavandina. Ese olor y el ruido del balde, que corría con el pie a medida que avanzaba, eran los que me despertaban cada mañana. Las primeras luces descubrían, a esa mirada vigilante, las huellas de noches agitadas.

Cuando los médicos decidieron reducir la dosis de calmantes que me suministraban para adormecer los dolores pude notar que, al acercarse a mi cama, esa mirada atenta vacilaba. Un fugaz titubeo, de las baldosas a la silla donde habían dejado mi ropa de artista: la chaqueta con lentejuelas, la camisa con volados; de los pantalones sólo quedaban harapos,

girones, negras manchas de sangre coagulada sobre los restos de mis hermosos pantalones de terciopelo. ¿Dónde estarían mis botas? No me decidía a preguntar por ellas a pesar de que ya me sentía capaz de balbucear algunas palabras. No me hubieran hecho caso, hasta se habrían ofendido: en el hospital las personas son muy susceptibles, la vida y la muerte, imperan los grandes temas; aprendí a no hablar si no me lo piden, mejor permanecer cauteloso. Romero también lo era, pero no tanto; el titubeo fue siendo cada vez menos fugaz, más desvergonzado. Con descaro se detenía frente a la silla mirando los volados; perdiendo, con el brillo de las lentejuelas, algunos minutos que enseguida se esforzaba en recuperar con trapazos apresurados cuando oía los pasos de las enfermeras sobre las baldosas todavía húmedas. Se aproximaban laboriosas, sus voces estridentes ahuyentaban cualquier pereza.

Con el correr de las semanas, Romero, se iba demorando más audazmente junto a mi cama, repasando siempre las mismas baldosas, hipnotizado por el brillo y el terciopelo desgarrado, tal vez también por las negras manchas de la sangre.

-Cosas que pasan- dije finalmente una mañana.

-¿Artista?

-Zapateo americano.

-Vi una película, bailaban.

Las enfermeras interrumpieron nuestra charla. Sin embargo ya habíamos sellado nuestra amistad. Todas las mañanas agregábamos algunas palabras. No muchas, algunas; para eso la lenta cura de mis heridas nos daba tiempo. En realidad yo era el más locuaz; el otro escuchaba, quizás embelesado, mi vida de artista; aunque tal vez sólo esperara mi muerte para robarme las lentejuelas. ¿Y mis botas?

Me incorporo con dificultad para acercarme a la ventana, no llego a acostumbrarme a este andar desperejado que impone mi pierna recortada; a cada paso la extiendo confiado en que el taconeo llegará antes de lo que en realidad llega. Esos centímetros que faltan son un instante en que permanezco suspendido en el vacío, un vértigo sorpresivo. Mi memoria se empeña en recordar la vieja larga pierna que cómodamente rozaba el suelo en el momento adecuado, aquel caminar distraído. Ahora son estos pasos irregulares que deterioran mis zapatos en forma inusual.

En vano observo la calle desierta, mi sirviente ya no regresará. No esta noche por lo menos. Lo habrá sorprendido nuevamente el crepúsculo interrogando a los vecinos de los arrabales acerca de nuestra kermesse. Se habrán apartado de él con desconfianza, su aspecto miserable no produce simpatías. Quién sabe dónde pasará la noche esta vez: a la intemperie seguramente, no será algo nuevo para él, es un hombre sacrificado, no tanto al sentido del deber como a la ambición; prometí promocionarlo una vez que nos hayamos reunido con mis viejos compañeros. Romero también quiere ser artista, me lo confesó durante una de nuestras breves charlas una mañana en el hospital; resultó ser un viejo anhelo ése de vestir lentejuelas. Mientras tanto dependo de su habilidad, de su astucia que nunca fue mucha, un riesgo que no puedo evitar; a veces su torpeza me produjo más de un disgusto, "debería despedirlo", pienso en esos momentos, sin embargo no me decidí nunca; le debo favores. Cuando me dieron de alta me trajo a vivir a su pieza, no hay lujo pero es un techo. Además está la comida.

Ni los médicos, ni los enfermos, ni las enfermeras -que solían estar al tanto de todas las intrigas- sospecharon que Romero entraba a mis servicios. Lo planeamos con discreción. Partí sólo. En la despedida hubo emociones y sollozos: me deseaban los mejores augurios, decían; los que podían incorporarse me estrecharon entre sus brazos como querien-

do retenerme. Analía, la caba, me regaló una estampita bendecida que aún conservo, a la que le rezo cada noche, de rodillas junto a la cama con las manos apretadas, entrelazadas, rozando los labios que murmuran la plegaria. No es cierto, en realidad la tiré por la ventanilla al subir al colectivo; a la estampita y al pergamino firmado por los enfermos de la sala: "al bailarín -decía- que supo mitigar nuestras horas de dolor". Caligrafía esmerada, luego seguían las firmas, vacilantes las de los agónicos, un empeño desmedido ése de repetir el nombre; titubeos como el de sus corazones, latidos débiles, postreros, cualquiera podía notarlo. Fue una fiesta en la que no faltaron los brindis. Un milagro, decían. "Una desgracia con suerte": me quedaron buenos recuerdos y una pierna más corta, no me quejo, pudo suceder lo peor; las consecuencias son apenas un titubeo que sólo se nota al andar, tal vez haciendo ejercicios pueda retomar el baile, uno nunca sabe, la voluntad hace milagros, se conocen casos.

La llave de la luz está junto a la puerta de entrada. La débil claridad de las estrellas apenas si ilumina las cortinas que cubren la ventana. Debo atravesar la habitación tanteando en la oscuridad para llegar hasta la cama, confiando más en la memoria que en mis ojos inútiles. Los tropiezos se suceden, alguna silla olvidada se interpone en mi camino. Antes era Romero quien se encargaba de apagar la luz, hace años que vive en este lugar y se encuentra habituado a deslizarse a ciegas esquivando los obstáculos que ahora aparecen a cada paso y que hacen más torpe mi andar vacilante.

En la mejilla siento un roce áspero. Es mi ropa de artista que, desde que llegué a esta habitación una tarde de invierno, permanece colgada de la pared. Fue Romero quien tuvo la idea.

-En el armario se arrugará- me dijo mientras martillaba al clavo que habría de sostenerla. Yo me encontraba demasiado confundido para atender a esos detalles. Así colgada, la chaqueta con lentejuelas caería libremente sin soportar estrecheces que la hubieran estropeado. Por el polvo no había que preocuparse, Romero se encargaría de sacudirlo todas las mañanas. Al respecto no tengo quejas, cuidaba de ella con verdadera devoción mientras yo deshacía los bizcochos en el té del desayuno.

Ese roce me sirve de guía para situarme en esta oscuridad. Al acostarme hago con mi cuerpo un ovillo procurando que toque lo menos posible las sábanas heladas. Espero. Lentamente comienzo a distinguir las sombras habituales de cada noche, los ruidos nocturnos del edificio, y más cerca el zumbido del reloj eléctrico, y más cerca el sonido de mi respiración, y más cerca el latido del corazón que se agita en la almohada, y más cerca ya todo es silencio otra vez.

Para dormir me recuesto sobre mi lado izquierdo, con las piernas recogidas -la sana y la otra- con las rodillas casi tocando el mentón, entrelazadas mis manos con los dedos de los pies. Me gusta jugar con ellos mientras aguardo el sueño. En esta posición puedo observar la pieza a mi gusto, cubierto hasta la cabeza subrepticamente entreveo todo lo que sucede en ella. En realidad los sucesos ahora son pocos, sólo el vago resplandor que se filtra a través de la ventana y que lentamente se desliza por las paredes hasta los pies de mi cama.

Hubo noches más animadas. Romero, que aún no había partido, para dormir echaba sobre el suelo un colchón que durante el día permanecía enrollado en el armario. Parecía quedar dormido al instante de haberse acostado sobre él, su respiración profunda y algo ruidosa lo delataba.

En aquellas primeras noches me costaba conciliar el sueño, tal vez lo novedoso de la situación me lo impidiera, lo cierto es que perma-

necía despierto hasta altas horas sin hacer el menor movimiento, creyendo que la quietud de mi cuerpo alentaba la llegada del sueño. Algunas veces dejaba fija la mirada en las cortinas que, en ocasiones, una leve brisa agitaba; otras, recorría la minuciosidad de los dibujos del empapelado que cubría las paredes; era inútil dirigirla hacia donde descansaba Romero; ni la luna más brillante lograba iluminar ese rincón, sólo el resoplido acompasado imponía su presencia.

Así dejaba transcurrir las horas confiado en dormirme antes del amanecer, sin más preocupación que ésta. Una noche, sin embargo, me invadió una intensa inquietud. No pude adivinar su origen inmediatamente a pesar de que recorría la habitación una y otra vez con la mirada ansiosa. Nada que pudiera ser visto se había alterado. El silencio me indicó que el resoplido, que había escuchado hasta hacía unos instantes, había cesado. Luego de unos minutos estuve seguro que Romero no dormía. ¿Debía dirigirla la palabra? ¿Descubrirme también yo despierto? En ese caso: ¿qué decirle en medio de la noche? Mientras dudaba si poner o no en evidencia mi vigilia pude percibir los cuidadosos movimientos de mi vecino, procurando deslizarse silencioso, aprovechando su conocimiento del terreno, Romero se incorporó lentamente. Cuando estuvo parado pude observar su silueta recortada en la ventana y después el sigilo con que se dirigió hacia el armario. Antes de que extendiera los brazos hacia mi chaqueta brillante en la pálida luz adiviné que se la probaría.



# Malezas

Ramón Bell

Freser vivía con sus abuelos en las afueras de la ciudad. Hablaba poco. La mayor parte del tiempo estaba callado. Sin gestos. A medida que fue creciendo, la prohibición de jugar se hizo más estricta. Y cuando alguna vez lograba escapar a las miradas, quedaba paralizado por el miedo. La voz de su abuelo era a sus espaldas como una extensa sombra de la que no tenía posibilidades de escapar. Pero tan pronto se daba cuenta que sólo se trataba de repentinos temores, regresaba a su habitación con los ojos tendidos. No obstante, el recuerdo de algo extraño en los fondos lo llenaba de inquietud. Sólo eso. Por lo demás, esa tierra alargada, invadida de malezas, lo incomodaba.

Tales eran los pensamientos de Freser mientras intentaba recordar la imagen de su abuelo masticando tabaco, sentado en el mismo lugar en que él estaba ahora.

-Todo irá bien- repetía el abuelo.

-Nada importa ya- decía su mujer. -¿O te olvidas que llevas esas heridas?

Con la vista perdida en la tierra, el abuelo pronunciaba palabras indefinidas. Finalmente, dijo:

-Sí, es posible que no pueda caminar pero no me atraparán.

Freser permanecía sentado. El abuelo se retiró; en la cama, rodeado de papeles hacía extrañas anotaciones. A hora tardía despertó de repente, y sin saber qué extraño azar lo conducía marchó hacia el río. Tarde, regresó pesadamente.

-¿Qué ocultas en ese sobretodo?- preguntó ella.

-Será mejor que no hable- dijo él, y permaneció de pie, con las manos en los bolsillos.

Ella murmuraba: "Alguna de estas noches no regresará más". Este pensamiento la inquietaba. "No, no es posible que este hombre me lleve a la locura". Y acaso para tranquilizarse evocó el destino. Sería el "destino" y no ella quien lo tendería en la muerte.

Freser no comprendía, no decía nada. Tampoco le preocupaban sus pensamientos. Se había acostumbrado a sacar deducciones en el sueño. Y permanecía vagando en la quietud de la noche como un cuerpo suspendido.

En ese patio ni el más leve ruido hendía el silencio. Desde la calle el traquetear de los carros se escuchaba lejano. Finalmente ella resolvió hacer esa pregunta en la que no había pensado antes:

-¿Para qué esa fosa?

El persistía en el silencio, ella continuaba insistiendo. Pero él no contestaba, no tenía qué decir. Sin embargo, pasado un momento habló:

-He estado pensando... Un gesto áspero lo condujo a su pasado. Cuando en aquella tarde sin sol subía a un bote que rápidamente lo alejaría de ese lugar. Y en el que con todas sus fuerzas comenzaría a mover los remos alejándose, mientras que con el corazón apresuraba la marcha. Y que por esta razón no podía recordar cuánto se había internado en el mar. No recordaba. Sólo un intenso dolor. Y que antes de cerrar los ojos por completo oyó varias voces. Y que esas voces venían hacia él. Pero que antes había visto cómo esas personas uniformadas se reían,

lo sostenían y le tapaban la boca para que no gritase; lo apuntaban con armas filosas asediándolo, coléricos y vengativos. Y recordó también la orden del jefe de cortar los talones por haber intentado escapar. Si lo intentaba nuevamente -le advirtió- le cortarían las piernas y luego los brazos, hasta el final.

Ella lo interrumpió en voz baja como si temiera hacerle daño. El abuelo no dijo nada. Su pensamiento resbalaba como si no pudiera hacer pie. Quedó parado sin contestar. En ese instante, Freser regresó muy agitado.

-Ven aquí- El abuelo lo arrastró de los brazos.

-¿Qué pasa?- preguntó Freser asustado.

Ella se había quedado en el patio. Su gesto marcaba la constante inutilidad de lo que la rodeaba.

-¡Hombre! ¿Qué te ocurre con el chico?- Freser cayó pesadamente. En asombroso estruendo.

No había nadie a la vista cuando bajó corriendo por la calle del río. Tiempo después concluiría el día. El abuelo recorrió la casa, mirando cada lugar y salió sin pronunciar palabra. Los carros pasaron. Ella no se había movido del lugar y no apartaba la vista de la calle del río. ¿Una sepultura?, pensó. Un gesto lleno de ira condensó el desprecio brutal por el duro carácter del abuelo. Luego se interrumpió bruscamente dando lugar a una regocijada expresión de venganza. "Sí, si no muero antes..." Un sonido que no había oído le llegó entonces con nitidez.

Después, otra vez la lucha entre ese pasado y su violencia actual. Y una vaga sensación de soledad invadió su ánimo. El corazón palpitaba seco. "¿Para qué haber estado tantos años al lado de este hombre?", se preguntó. Y la figura del abuelo se le agolpó en un sórdido apasionamiento. "¡Ha muerto!", imaginó. Y quedó tendida sin gestos ni movimientos. Cuando el abuelo regresó, la incipiente luz del amanecer iluminó la figura de su mujer, el cuerpo hacia adelante, los brazos a los lados. Se dio cuenta enseguida de que estaba muerta. Reunió sus fuerzas para respirar, guardó un puñado de monedas en una bolsa y la arrojó a la fosa junto al cadáver. "Ese dinero descansará con ella".

-Ya no regresaré a mi tierra- dijo. Así permaneció largo tiempo sin moverse. Apretando los labios.

Freser volvió en el momento en que el abuelo gemía con pesadez. Pero permaneció oculto, mirando aquellos movimientos sin inquietarse. A través de las ventanas abiertas oía el ruido de la tierra cayendo a la fosa. Aquella escena se le hizo intolerable. Ensayó un gesto para taparse los oídos, pero la monotonía de la tierra al caer lo irritaba. Caminó por la casa. Más tarde, salió a la calle. Siempre era igual. El sonido se precipitaba con mayor intensidad. Una vez más, bajó por la pendiente del río. Y aunque no supo en qué momento, decidió no retornar hasta la noche. Así sería. Y oyendo el traqueteo de los carros se quedó dormido apoyado en una pared donde estaba dibujado el contorno de otro cuerpo que parecía la sombra exacta del suyo.

A la mañana siguiente se marchó de allí. Los carros se movían con lentitud. Freser prestó atención al escucharlos. Pero nada parecía indicarle que fueran los mismos de los sueños. "En otro momento" -dijo, emprendiendo el camino de regreso. El sol aún no indicaba el mediodía cuando le asaltó la idea de algún cadáver. Apresuró el paso confundido en el temor. Y le pareció estar siempre en el mismo lugar. La casa estaba silenciosa. Ninguna voz, nada que diera señales de vida. Todo dormía como en exhausto reposo. Lanzó un gran suspiro y se encontró en paz. Su cara parecía natural en la sonrisa vaga. "Ahora me toca a mí", pensó. Y mientras regresaba a la calle del río le pareció que aquel sonido tan antiguo estaba a sus pies.

# El reservoir

Roberto Echavarren

¿Dónde se te ofrece una guarida  
suspendido de algo que se crispa  
y te arroja aquí y en otras horas por  
la playa, talud que nunca  
te fue sino extraña telaraña  
en los ojos de un reptil gastando el refilón  
de esta batalla frente al precipicio,  
horribles sombras de un verano  
que nadie conoció y conocimos sin  
otra contraseña que el retorno  
de cualquier imagen? Dondequiera que  
estés te he  
venido a buscar, salpicadura,  
hundimiento otra vez, montón sin fecha,  
catalejo  
donde sin patetismo te recoja  
y te vuelva a arrojar. Sabiendo que has  
olvidado todo, lo que no olvidas  
no te da tregua en esta remota  
isleta, re-  
siduo apenas aletas se remueven  
y acomodan a la invasión de légamo.

Entonces encontraron a tu padre  
flotando en la pileta, y eso sin contar que  
tu padre también estuviera allí fuera  
y más tarde  
¿quién iba a venir si tus dos padres  
quedaron, cada cual por su lado, dur-  
miendo la siesta sino el espíritu, semillas  
de contradicción por un acaso  
cualquier cosa menos ensimismado  
aunque buscando el enigma y el privilegio de  
sí mismo en absoluto reinado  
de infinitas misericordias donde  
el pecado rescatado por la gracia en una  
misa solemne resultara  
trocado en lo que nunca ni siquiera  
aparentara ser ya que su trajín  
era empeño suficiente para entretener  
la baratija de los días porque ninguna convocatoria  
sería ineludible salvo hasta más tarde?  
Una acción de gracias es todo lo que se pide

en este hemisferio de la consagración  
repentina e insospechada y hasta aquí lo dicho  
al entrar en conflicto con otros alegatos  
más contundentes, no menos  
olvidables, se entiende por cir-  
cunstancia que viene a nivelar lo perdonable  
con lo que nunca tuvo un amanecer propiamente dicho.

Al oído: un *raccourci*  
frente al olvido,  
despertar súbito aspirando pétalos  
o maniqués de alambre,  
esguinces en el carbón del entreluz,  
apiladas conmemoraciones  
en medios  
variados de registro,  
exhalación  
interpretada con tantas  
consideraciones de tono y lugar que se pierde en la  
refracción de otra década,  
revistas a apiñarse  
frescas aún, retorcidas  
en el rincón de la fotografía  
del cactus de arcos blancos  
con pantallas  
cuya refracción traía  
curvas del bongó,  
momentos de caída de la fruta.

Una reedición es lo que necesitábamos y el tiraje  
satisfizo las más desaforadas esperanzas: increíble  
y efectivamente el verano estuvo aquí como quisimos  
y la inédita relación mostró lo que en viejas imágenes  
era sólo sortilegio apenas sospechado:  
rotundo amarillo,  
dos décadas atrás mangos de ámbar  
en cuchillos, vasos con mexicanos  
pintados en un desierto de dos rayas de amarillo  
hoy entregaron el mensaje que llevaban escondido,  
hoy de atrás he vuelto a ver aquella silueta  
desproporcionada con las alas  
negras en la nuca cerrando una cabeza minúscula, reluciente.

Entre tanto sudor, entre tantas páginas  
entresaca tu fajina el *reservoir*  
que viene a ser el centro del parque alrededor del cual y tras  
tejido de alambre corren tantas figuras comparables a  
caballos. La fajina los saca limpios, fotos  
del agua, para que sigan corriendo y orienta  
sus peripecias vagamente, con empujones y codazos  
hasta el día de mañana.

Una y otra vez, en los inter-  
valos del té y las evacuaciones, el agua  
se levanta y se vuelve a posar, nunca más entrealfileres  
que la vez anterior, y una memoria  
no muy venerable refracta y sigue refractando otro es-  
tanque, otra casa de tres pisos, otra línea arbolada,

el corredor siempre alargado hacia un extremo doblado en pinza  
del primer cuarto donde perdiste la vista  
y te dijeron - - toda sospecha cabía,  
cualquier asunción resultaba justificada: las arúspices de Macbeth  
se acercaban - - eso, que llegaste a leer entonces,  
allí estaba lo que te decían, la invasión de la sombra, sin duda,  
y oías como chasquidos desde abajo del escenario  
y de un costado un viento entre inmensos árboles de plata.  
Y después vinieron muchas madrugadas donde los rostros pálidos  
de algunos jóvenes habitantes trajeron otoñales óptimas cosechas  
en que se recapitulaba lo que nunca supiste que estuviera  
allí en primer lugar.



## El claustro

Delia Passini

Enterrado en la arena  
un cangrejo espía nuestros actos  
gris y rosado como las profecías.

Las sombras crecen como hiedra salvaje.

Campanas de domingo prometiéndole la gloria.

En el sermón babeaban los secretos  
Esas heridas rojas manchadas por el tiempo.

Por las mirillas, el rumor de las voces

Las lenguas españolas conocen los infiernos  
(cortan al Muerto en trozos)

besos al atardecer con olor a jazmines.

Siempre la historia que debe ser narrada.

Las mujeres preparan la comida  
los hombres eligen los licores  
celebran el corazón de un santo  
petrificado rubí bajo la lluvia.

El padre, con la tierra que heredarán los hijos.

El padre  
desempolva el sombrero,  
perfuma su pañuelo  
y se ausenta en la tarde.

Atisbar, en los libros, las láminas prohibidas.  
Espinas de alabastro le ciñen la cintura

y pasan la bandeja con su cuerpo y su sangre.

David venció a Goliat  
el gitano es la muerte  
Las columnas lo aplastan.

Las cajas que no pueden abrirse,  
de madera lustrada.

Arde en las manos la llave de cristal.

Chupar la sangre con los labios,  
recubrir las paredes con paisajes

(el deseo del sol en las palabras robadas al Escriba)

Se aproximan sus ecos  
El humo se despierta por los gestos furtivos  
Las paredes se cubren de alcohol y de ceniza  
Las manos aprisionan el roce de otras manos.

Sobre la repisa se inclinan los retratos  
envueltos en sus telas.

Los dedos recorren los rosarios desgranando las cuentas  
y los labios que rezan hacen brillar sus nombres.

El humo languidece  
las bocas azuladas jadean,  
maldicen en voz alta:  
- Arranca a la muerte de su escena.  
- Se convirtió en Ulises.

las voces de sirena le urden los bolsillos

ese gusto a menta con olor a cigarro  
a golpes de botella.

Reliquias de familia:  
pómulos borrados,  
ojeras profundas,  
tanto cristal pintado a mano inútilmente.

# Tres escenas de Victoria Ocampo

Luis Gusmán

Este texto pretende situarse en el privilegio de lo inconcluso. Tal vez porque esta autobiografía se continúa y porque la lectura se ha detenido en el primer movimiento de *El Archipiélago*.

Sin duda este libro no puede dejar indiferente, su lectura parece exigir la fascinación o el rechazo, nunca el desprecio o el aburrimiento. Las obras de esta autora se han ofrecido como el campo de ejercicio para las ideologías más dispares de las disciplinas más encontradas. Textuales, para estar a la altura de los tiempos, históricas para aquellos que piensan la literatura como evolución. En este punto es necesario entonces referirse al uso que se hace de un texto literario. Se hablará de esteticismo en el primer caso y de sociología en el segundo. Es posible introducir una variante que decline la lectura al lugar de la enunciación en que un texto se escribe y al estado de lengua en que ese mismo texto fue escrito.

Eso no impide avanzar, al contrario. Sobre todo en un libro como éste en que la desesperación por librarse de la frivolidad da entrada a una fina ironía, y conservo aquí el uso aristocrático del término. Es en estos dos ejes que el libro se irá escribiendo. No queda entonces otra posibilidad que detenerse en esas dos retóricas, la ironía, la frivolidad, que en el transcurso de las memorias, se complementan, se oponen, se excluyen y se relacionan con los tres idiomas que aparecen en el libro. ¿Por qué se podrían reducir esas apariciones en otra lengua, a mera afectación o a una sintaxis mental de alguien que escribe en distintos idiomas? Esas frases en inglés o francés que van puntuando el texto y lo acompañan con citas literarias, transcripciones de poemas, frases hechas ¿pueden ser anotadas únicamente en el género de la sofisticación, la erudición o la afectación? Esta autobiografía escrita originalmente en francés y traducida por la misma autora deja caer entrelíneas un híbrido literario singular atravesado por dos lenguas. Acaso esas citas literarias pretenden encontrar un estilo (¿no es lo que clama la narradora en cada una de sus pá-

ginas?) ante esa acumulación de nombres, a veces literarios, que interrumpen la escritura remitiéndola a un índice de nombres que figuran al final del libro pero que vienen indicados desde la primera página.

Este enunciado que bajo el nombre de autobiografía, memoria, o documento, según las distintas acepciones dada por la autora, ¿cómo se dispone en relación a la enunciación? o para ser más preciso ¿dónde situarla? Y situar quiere decir que por esa articulación ciertos efectos van a disponer espacialmente, estilísticamente, y en su retórica, la escritura de estas memorias.

Sin vacilar se puede afirmar que el texto en sus distintas partes se organiza o se distribuye territorialmente. Un primer tomo llamado *El Archipiélago*, un segundo libro *El Imperio Insular*, un capítulo denominado *Hacia el Archipiélago*, marcando el movimiento mismo de la escritura bajo el tópico del viaje, va escribiendo el libro. Sin embargo, este viaje aparece detenido, y no es ya el relato de un viaje lo que sucede en la narración, sino dos escenas distintas, Argentina, Europa, dos territorios distintos. Y es en este sentido que el libro se ordena en sus articulaciones mayores, las secuencias se suceden territorialmente y no cronológicamente. Estas escenas parecen conservar la inmovilidad de la tarjeta postal. Alcanzando en su descripción la retórica del retrato o del cuadro, ofreciendo el título y el lugar que encabeza la breve descripción la escritura de un diario íntimo. Si bien como se indicaba anteriormente nombre y territorio están estrechamente unidos y las memorias aparecen distribuidas territorialmente y la ilusión individual, que conoce su universalidad, de querer asimilar cultura a territorio recorren todo el libro, es en relación a la enunciación que el libro se articula de esa manera.

De esta disposición territorial aparecen múltiples ejemplos y metáforas. Y la cita tomará acá el mismo lugar que tiene en el texto de V. Ocampo, como aquello que hace progresar el relato

de la autobiografía o, en este caso, la argumentación: "Ahora los recuerdos que me inundan, los de ellos con los míos, abrazan (y el término es exacto) grandes extensiones que corren hacia el norte, hacia el sur de la Argentina, abarcan Córdoba, San Luis, La Rioja, la inmensa provincia de Buenos Aires."

¿De qué manera se abrazan nombre y territorio, cuando la pregnancia del nombre funciona como el referente necesario pero no suficiente para abarcar cualquier territorio? Sin embargo, algo falla una y otra vez. Hasta repetirse tres veces la escena del aljibe, referida por la autora sin que quizás nunca podamos arrancar el secreto de lo que aquella voz inclinada sobre el aljibe gritó y que fue lo que el eco respondió; ya que esa escena contada una y otra vez pareciera, bajo la forma de un juego, cifrar el destino de una vida.

El libro, no la autobiografía, comienza con el capítulo *Antecedentes* que a manera de exordio va desplegando los haces de un árbol genealógico profuso y que se remonta hasta la conquista. La rama paterna de los Ocampo, la rama materna de los Aguirre, después *La Mezcla*.

Los Ocampo es una enumeración prolija e histórica a la que acompañan relatos sucedáneos de amor, suicidio y muerte. Y es la figura del Tata Ocampo (bisabuelo) la que va adquiriendo para sí todos los privilegios de la descripción desde el esplendor del adjetivo hasta el prestigio de la historia. La figura de Manuel S. Ocampo, el padre, que se diluye apenas nombrada hasta que su única referencia es un retrato borroso de un joven estudiante de ingeniería.

Los Aguirre admiten en su blasón el honor de que sea una loba la que ordena con letras doradas las inscripciones heráldicas y que ostente cinco cabezas de moros chorreando sangre haciendo surgir una pasión literaria que se asienta en *Los siete pilares de la sabiduría*. Los misteriosos papeles de los Dogan una rama de la familia, que también serían parientes de José Hernández, hace surgir una vocación literaria que se realiza en ese relato sobre una mujer de la familia: Florentina Ituarte. Encerrada en un claustro vegetal en San Isidro, y después de haber cubierto todos los espejos de su casa deambula en los jardines leyendo en voz alta los poemas que ella misma escribió. La narradora encuentra el espejo en una flor de su época y se insinúa ya un destino literario.

Es en el capítulo *La mezcla* cuando la autora, haciendo referencia a lo que daría renombre a esta autobiografía, "inventa" irónicamente una genealogía que para estar a la altura de dicho renombre ha de iniciarse con el padre o acaso sin él con la madre si es que no hubiera hecho aban-

dono de la hija en las puertas de un asilo. Hasta ahí, se podría decir, una novela familiar como tantas otras. Pero es necesaria esta ironía en el inicio del árbol genealógico para referirse a la filiación más próxima después que la autora ha descrito minuciosamente con la voluptuosidad del detalle hasta el último miembro de su familia. Ese árbol genealógico que parece cristalizarse en la persona de su bisabuelo. Hasta tal punto que el tercer tomo de su autobiografía se denomina *La rama de los Salzburgo* encontrando en el mito citado por Stendhal al comienzo de su libro *Del amor* la frase en que la metonimia se cristaliza en la metáfora de los diamantes deslumbrantes. No encontrando esa alma delicada y sensible, en la teoría de la herencia una salida digna para sus especulaciones.

Sorprende también que donde los Aguirre y los Ocampo aparecen como familias la narradora parece perderse; y es en ese lugar de sus *Propósitos* (cuando piensa para su autobiografía el título de *documento* en el sentido de ilustrar o comprobar algo) donde tiene que decidir quién es el narrador en las memorias, la primera o la tercera persona. Ninguna máscara parece satisfacerla y dejarlo a cuenta de un titubeo respecto a la convención literaria, sería abandonar las cosas demasiado pronto.

Las memorias no podrían empezar sino por el olvido. Es cuando en *la autobiografía* el Archipiélago se hunde en el océano. Y es por el olvido que se entra en esa dimensión de la repetición evocada por Blanchot en que la relación del deseo con el olvido se equipara a lo que se inscribe previamente fuera de la memoria. Relación con esto, de la que no puede haber recuerdo, y que siempre precede a la experiencia de una huella, nunca articulada, inarticulable.

Un párrafo antes de la escena del aljibe anotamos una nueva referencia al nombre: "La historia del nombre es la historia de mis peores angustias". Despleguemos ahora esas tres escenas que parecen ser las mismas pero que surgen en distintos lugares del texto y escritas de distinta manera.

Esa primera, en que el prestigio del nombre de Sarmiento en contigüidad con Tata Ocampo es el que connota toda la descripción: "Este iba a ser Tata Ocampo, el amigo de Sarmiento, el bisabuelo que yo alcance a conocer nonagenario, y que tanto se asustó un día, creyendo que su biznieta (yo) se iba a caer en el aljibe de la casa de Florida y Viamonte, donde vivía ella."

La construcción de la frase es de por sí singular, las aclaraciones que aparecen entre paréntesis son excesivas; por otra parte en el transcurso del relato de las memorias se había hecho mención al parentesco entre la autora y la persona

a la que alude el párrafo citado. ¿Entonces quién es el sujeto de enunciación de este enunciado? Lo menos que se podría decir es que es equívoco.

Quizás las escenas que siguen puedan ir articulando ese posible lugar. Es al comenzar las memorias y en la forma en que éstas se van a distribuir que aparece nuevamente la escena del aljibe que en segunda instancia es pensada como cronología que organiza el relato. Y es en esta segunda que bajo la forma de tres se repetirá en el relato donde surge la muerte: El recuerdo de Tata Ocampo, el día del aljibe, irá en primer término. "Yo tenía cinco años cuando murió".

"No sé si los recuerdos que ordeno a continuación de éste son anteriores o posteriores. En cuanto a la historia del aljibe, mi madre (a quien le pregunté treinta años después si ella sabía algo del asunto) me la confirmó. Tata Ocampo había comentado el susto que involuntariamente le di y su terror de que por intervenir o no intervenir cayera yo de cabeza al agua y me ahogara antes de que pudieran salvarme."

El patetismo de la escena no puede disimular la posibilidad de su metáfora. La caída del árbol genealógico, que se clausura y se abre como posibilidad al mismo tiempo en ese nombre del Tata Ocampo al que es necesario invocar una y otra vez a lo largo del relato.

La escena que en primer término fue referida casi como una orden de filiación, que en su segundo movimiento pareciera ser la articuladora de las memorias, adquiere en su tercer momento el estilo de un micro relato con la inmovilidad y la fijeza del retrato: "El Aljibe: Trepé sobre algo para llegar hasta el aljibe. Por el agujero miraba el agua. Grité. El aljibe gritó también. Volví a gritar. Me divertía. Nadie en el patio. Era dueña del patio. De pronto, levanté la cabeza y vi a Tata Ocampo de pie en el umbral de su cuarto. Llevaba su bastón en alto, de manera amenazante, me pareció. Decía algo... 'Niñita, niñita...' No le gustaba que me hubiera subido al aljibe. Quería

que bajase en seguida. Avanzaba hacia mi, sin apoyarse en el bastón. Primero fue la sorpresa, después la indignación y el miedo. La indignación sobre todo me ahogaba. ¡El bastón! ¿Por qué lo levantaba? No podía creer lo que estaba viendo. Bajé a toda prisa y no sé como. Corrí, corrí hasta el cuarto de Vitola. Estaba en cama con un pañuelo atado en la frente. Me eché sobre la cama sollozando. Le grité: "Tata Ocampo me quiere pegar".

Las últimas palabras de la frase nos arrojan a un tiempo singular que domina hasta ese momento las memorias: "La vida era puro presente para mí", presente que por ser del orden de la repetición clausura el relato en una escritura de retrato, de escena congelada, metáfora de un nombre cristalizado que imposibilita la metáfora.

Es después de esa escena que merced a ciertos tropismos el relato comienza a desarrollarse lentamente sin interrupciones hasta alcanzar a veces una prosa fragmentada en pequeños bloques pero ya no en retratos o cuadros que se circunscriben a un espacio y tiempo determinado y que aparecen en referencia a un título como ocurre con la primera parte que inaugura *El Archipiélago*. Donde las escenas se agrupan bajo el título de: *El Aljibe, El Caballo, París Londres, El Libro*. Posteriormente el recuerdo contamina el relato y éste se despliega fluidamente tal como parece acontecer en los libros en que la autobiografía continúa. Los nombres y la genealogía ya no obstaculizan el relato y bajo el verosímil de la discreción o de la intriga amorosa, los nombres llegan incluso a reducirse a la inicial de una letra.

Así como ese tópico literario de la contemplación, esa voz inclinada sobre el aljibe, dejaba algo inconcluso, y por ser éste también un tópico, una convención literaria como otras, un efecto, es otra forma de lo inconcluso haber detenido la lectura de las memorias en este punto.



## Intrusiones

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

Oliverio Girondo

Alberto Laiseca. *Aventuras de un novelista atonal*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1982.

Una novela escrita por correspondencia. Si uno se atiene a esa retórica que pone en juego, no sólo temáticamente, el tópico de "un saber de divulgación", sino porque también se asienta en una escritura que conserva las marcas textuales de "la divulgación".

Es en ese registro que funcionan las frases célebres, las máximas que aparecen en los diálogos de los personajes, pudiendo ser ubicadas como pertenecientes a esos manuales de: "El saber al alcance de todos" y, por qué no, también a la revista *Selecciones* o a esas retóricas con que están escritos los cursos por correspondencia.

Pero sería injusto quedarse a nivel de la frase para, en beneficio de una doble lectura, hacerle decir al texto aquello que no dice, sólo por una apreciación actual del cliché que ha alcanzado un lugar de prestigio como procedimiento. Tampoco situar el rasgo estilístico en el contraste con que la frase o la palabra descontextualizada viene a violentar el contexto estilístico produciendo en el lector un efecto de sorpresa.

Este efecto de estilo tendiente a la ruptura de códigos literarios anteriores tiene un lugar en nuestra literatura. Procedimientos que en *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig se convierte en escritura porque el narrador se borra del texto dejando paso a esa prolijidad y distancia flaubertiana, construyendo un libro absolutamente singular en la literatura argentina y que nada tiene de inocente literariamente, lugar que han resguardado los críticos para poder decir después la última palabra.

Línea que prosigue con *El niño proletario* O. Lamborghini, donde la ruptura de códigos da un giro más al convertirse en escritura de escritura reproduciendo hasta la exasperación y la diferencia una mimética que lleva las marcas textuales de la estética de Boedo.

En *Respiración artificial* de Ricardo Piglia el procedimiento se explicita incluso hasta temáticamente y un trabajo de cita encuentra en la lectura (transformada en escritura) la originalidad de este procedimiento en referencia a la transformación de códigos literarios anteriores.

¿En qué radica la novedad impuesta por el libro de Laiseca? También en este caso se trata de la novela de una novela, y la literatura funciona como referente para la novela que se está escribiendo. Aquí es necesario pasar a unidades mayores del texto, fundamentalmente a la disposición y construcción del relato.

El relato se construye merced a la alternancia de dos escenas. Una contemporánea, que alcanza su singularidad en el uso de esas frases "congeladas"; otra, situada casi en el tópico de: "Erase una vez", espacio y temporalidad ocupado por la leyenda que recibe una "escritura lujosa" apoyada en los excesos de esas descripciones que aparecen en esos simulacros de novelas históricas y de aventura, digna de los nombres de M. Waltari y H. Rider Haggard.

Hay que aclarar que la alternancia de las escenas no está destinada a producir un efecto alegórico mediante el recurso analógico que de la oposición de las escenas deje caer como resto alguna enseñanza sobre el mundo actual. La escritura misma del texto lo impide, dado que estas "leyendas" aparecen contaminadas de injertos de escritura que disuelven cualquier secuencia lineal y al desplazar las cronologías es imposible establecer de forma puntual el esquema de: escena legendaria, escena actual.

Esos injertos de lenguaje hacen que esta "novela familiar" se torne extraña y que sea la novela de los reyes la que se vuelva loca y excéntrica respecto a la cotidianidad de la narración.

Se podría decir que en la novela de Laiseca ocurre lo inverso de aquello que sucede en *Muerte a crédito*. En el libro de Céline la escena de la leyenda es ocupada por la "epopeya" del rey Krogold y es el lugar en que texto se apacigua. La violencia temática y hasta estilística tan particular a la manera de escribir de Céline, la fragmentación y la puntuación jadeante encuentran la unidad en esa otra escena en que la novela se va desdoblado separándose de la contemporaneidad que el relato propone.

En *Las aventuras de un novelista atonal*, es al revés. Es la novela de los reyes la que se vuelve loca. Es en *La epopeya del rey Teobaldo* donde aparecen los engendros, la peste, los crematorios, la escuela de cadáveres.

Pero en ese lugar ya nada es inquietante desde el punto de vista del "contenido" porque el exceso encuentra su verosimilitud en el género novela de aventuras.

Sin embargo, la novedad introducida por el texto de Laiseca consiste en la degradación y ruptura de ese lugar clásico, culto, de la novela de reyes, y que se produce en el libro a partir de esos híbridos literarios con que el texto va construyendo su propia lengua provocando quizás la mayor de las incertidumbres, la que proviene del lenguaje.

Luis Gusmán

Noemí Ulla. *Urdimbre*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.

"Urdimbre" de cuerpos y palabras en un lenguaje que, como las telas, cubre y descubre, a través de un relato que no puede reconstruirse al concluir la lectura del texto porque está hecho de escenas, recuerdos, fantasías, cortes en el espacio y en el tiempo, sucesiones que no son cronológicamente lineales, precisamente porque lo que se intenta no es narrar una historia con principio y fin.

No hay una anécdota o historia que se cuente; solamente un sujeto que cuenta, dice y pregunta, buscando un lugar definido, limitado: el de su propio cuerpo que se va conformando y desmembrando, como las telas que lo cubren, como las telas que corta la madre. Ese cuerpo está hecho de palabras, "lleno de consonantes y vocales", y para reconocerse necesita del cuerpo de los otros que aparecen a veces como fragmentados, otras veces reemplazados por voces y miradas.

Cuerpo y escritura buscan un lugar que les permita sobrevivir, y determinan un espacio a través del cual se puede acceder a la lectura pero también a una totalidad tratando de reintegrar, cuerpo y escritura en la construcción del relato.

En "Urdimbre" no deben buscarse protagonistas. Los nombres masculinos prácticamente no aparecen en el texto, se los reemplaza por el pronombre personal que funciona a manera de nombre y adquiere un significado más amplio que el de un nombre particular.

En la contratapa la autora informa cuál fue el propósito de este libro: "Cantar y contar"; en efecto, el relato se halla articulado a partir de ambos verbos. A veces se plantean las dos posibilidades: "Entonces no supe si debía cantar o contar. Primero dije cantar. Los otros se horrorizaron. Después, la otra me habló de contar. Y la vocal se me confundió", pero el texto revela que elegir una de las dos posibilidades no significa eludir la otra; la música atraviesa el texto (incluso hasta temáticamente, la serenata de Schubert, los músicos de segunda categoría, el contrapunto operístico como referencia constante). Esas dos vertientes por las que parece ir desarrollándose el relato: cantar y contar, en el caso de la madre se combina con el cortar. Cuando la madre corta la tela, habla (en un tiempo anterior al relato), canta y cuenta (la serenata de Schubert se superpone al relato de las pérdidas, aludido en el texto). Esas pérdidas produjeron un vacío en el tiempo del relato, pero esas pérdidas conforman el relato de la madre, de la misma manera que la tela cortada conformará un cuerpo.

Telas, olores, colores, aromas, texturas, condimentos, acompañan el relato y producen efectos, no describen, no explican, sugieren; demorarse en descripciones sería desviarse del relato.

"Urdimbre" está dividido en cinco fragmentos: *Se entera*, *Escenas*, *Ondas*, *Código*, y *Santa Fé*.

Si se busca una unidad en "Urdimbre" habría que referirse a la primera persona del narrador que cuenta para un lector virtual que recupera el relato a través de la urdimbre. En ciertos momentos aparece un interlocutor ausente y las figuras de la madre y del padre son meros soportes de esos *topoi* del relato.

Esa voz ordena y produce el relato: "Para mí las palabras ovillaron y ovillan un hilo placentero, ya que me es difícil penetrar en el mundo de otra manera, los adultos me son inalcanzables y les regalo frases para seducirlos y poder estar con ellos sin el temor que producen los cuerpos". Tampoco "Urdimbre" escapa a esta seducción.

Alicia Gutiérrez Reto

Arturo Carrera. *La partera canta* Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

Se celebra. Alguien da a luz. La partera es cantada para que consuma partos anteriores al de su creación

misma. A la realidad del cuerpo, se opone el saber del oficiante; habría que preguntarse si todo saber, para el celebrante moderno, no es sino una fantasmática puesta en escena de una liturgia que desgrana su rito a partir de una casuística anterior, de la cual no obtiene su respuesta, porque juega en este acto como si fuese la primera vez. Y aunque la voz recupere voces anteriores, se vuelva cántico o invocación, estamos frente a un rito único: este y no otro niño ha nacido, se asiste a este y no a otro parto.

Si digo: todo parto desemboca en la muerte, el efecto anula al tiempo y el espacio por recorrer. Ya no hay tragedia: la partera destripa, hurga, felichiza pies, miembros que aparecen y vuelven a escandirse, destroza el interior de algún pesado vientre de donde salen los restos bastardos que se organizan en un statu-quo monolítico: "Padre/Parad". Pero subrepticiamente, naciendo de esa concavidad secreta, aparece ese rasgo original que rompe con el sentido y configura una nueva significación, a pesar de los lugares comunes desde donde emerge, de tropos, caligramas, poesía concreta o simbolismo, "esa chispa de esperma en la metáfora descendente" aparece ahí, en el preciso momento, en el lugar designado para el nuevo ser.

Es "el padre" quien observa el rito y también quien lo relata. (Describe a la partera, narra el oficio, ordena el ceremonial, lo constituye. Sumo sacerdote, asiste con la voz y la mirada. No son sus entrañas lo que cuenta; él da cuenta de ese cuerpo despedazado, desmembrado, ortopédico. "Sea que tuvieras que aceptar disimuladamente la unánime desdicha de ser hijo del texto". Texto atravesado de palabras fetiches, de holofrases que traman, a pesar de su aparente denotación, una pluralidad de significados a partir de los cuales el lenguaje aparece, se esconde, vuelve a aparecer trastocado ya en otro registro, para convertirse en metáfora que ya no necesita de ningún concepto abarcado a priori. De allí que era preciso no ceder a la tentación de creer en la aparente analogía que el texto propone, la que engañosamente nos podría inducir a pensar en el "padre" como autor de la obra y en el hijo como la obra en sí misma. Porque si toda madre supone un orden, desorganizado por la partera que intenta atravesarlo, todo "padre" -que desea ser madre- supone la perversión de ese orden que, desde el origen, reclama, sediento, el sacrificio de ese "recién nacido" que debe ser consagrado (bautizado) en la sangre y en el dolor de quienes reclamarán su tributo.

Y aun cuando para el padre la poesía no es sino "la huella de una huella" es justamente cuando mata a la memoria, invocándola, cuando su texto puede nacer. Porque la metáfora no es sino ese resto que cae y produce efectos por la ruptura de una lógica formal del pensamiento, ese resto que no llega a ser dicho y que, sin embargo, queda prendido a la memoria. Es entonces cuando "las busconas palabras", esas parteras-fórceps, quedan reducidas a su condición de simple apoyatura semántica, a partir de las cuales el texto se despedaza. Pero no es en esa enunciación semántica donde se opera la transgresión del significado, sino que es precisamente a pesar de ellas cuando irrumpen, con toda su belleza, ese lenguaje poético que teatraliza, a la manera de la tradición poética más pura, una ceremonia cuya iconografía estalla en voces, en cánticos, en imágenes. Es allí cuando los restos despedazados se corporizan para dar paso a ese recién nacido solitario, por original, carente de alguna moral retórica donde sostenerse. Cuando el "padre" deja de mirar y es mirado, como en este caso, se desarticulan todos los refugios, se abaten las predecibles ceremonias y se obtiene, "el movimiento aun glacial del juego maravilloso en su sitiado alrededor atroz", capaz de inaugurar una nueva circunstancia. Es esa la voz que, por fin, recorre algún espacio dispuesto en sentido vertical y anuncia, enuncia, dispone, parte algún cuerpo incipiente, dándose el lujo de no sostener ya nada, a partir de un lenguaje cabalístico que abandona el conocimiento y se abandona, vigilando.

"Un niño me sostiene, un niño es mi pensamiento". La partera ya ha visto y ha quedado condenada a asistir. Es otro quien sostiene, ya no "los pabellones de Verdad" sino el verosímil de su propia imagen.

Entonces, han concluido las apoyaturas y en ese sentido es veraz el padre cuando afirma que nada sostiene y se ha dado a luz a un lenguaje que no sólo no sostiene, sino que tampoco intenta representar a su género.

Un nuevo ser hecho de sensaciones, de imágenes epilépticas que se burlan de los guiños de alguna partera encandilada que ya no tiene ningún sentido frente a este acto, aun cuando lo haya propiciado. Por ahora, es la voz del "padre" que reclama y figura, la que imagina el pensamiento de ese hijo que hizo posible un texto al que a su vez ha logrado corporizar como tal.

Delia Pasini

Eduardo Mallea, *La Mancha en el mármol*. Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

El escritor introspectivo, el analista moroso de almas, se ha dicho de Eduardo Mallea. Intérprete en su orientación intelectual -Artl representaría la variante popular- de la "nueva narrativa" más psicológica, más "interior" que en la década del 30 se opone al realismo del gauchesco.

Pero en el momento mismo en que la profundidad personal conduce a la trampa de un ahondar indefinidamente, éste decide negarse, cerrarse en su misma superficie. Así, los distintos relatos de *La Mancha en el mármol* expresan el transcurrir de un movimiento para el cual sería difícil evitar el apelativo de nostálgico, como una manera de dar nombre a ese clima que recorre y "colorea" toda la narración.

Quizá en cada uno de los cuentos podría rastrearse este recorrido, pero dos son especialmente paradigmáticos. *La llave* que abre el libro es, precisamente, el relato de un hombre que convoca a sus cuatro hermanos a reunirse en la casa familiar ("Se trata, en una palabra, de una fugaz 'vuelta a las fuentes' como ha dicho no sé quién"). Todos, incluso el narrador, proceden de ciudades lejanas y el encuentro fraterno se desarrollará en el ámbito de la mansión tucumana -la casa natal- entre paseos y comidas suntuosas. Allí, el protagonista se encontrará luego con su muerte.

La narración abunda en referencias a Europa, los quesos, los vinos, los creadores de modas. En este sentido, el escritor de Florida retorna en la búsqueda de lo cosmopolita, pero más aún en la puntuación del refinamiento y los hábitos de las aristocracias ilustradas. Tucumán coexiste con Europa. Y la nostalgia de Europa es el *otro tiempo* que dimensiona el relato.

La nostalgia será entonces esa "vuelta a las fuentes", a la recuperación del recuerdo de ese bien perdido. Tal vez Mallea quiera creer que la escritura puede recrear el paraíso perdido. Pero el paraíso se perdió una vez, y en su lugar apareció el pecado de los orígenes.

*La Mancha en el mármol*, el segundo cuento paradigmático en este sentido, es también el relato de una búsqueda, una escena oculta detrás de unas manchas en un viejo trozo de mármol recogido en el Foro Romano. El raspado de las mismas descubrirá un atrio de mosaicos blanquinosos, en cuyo ángulo derecho se encuentra inmóvil, de pie, una dama

romana con clámide de pliegues y peinada hacia lo alto. Sólo el joven personaje ve la imagen, que más tarde desaparece también para él. Se lanza entonces a una vida de desenfreno hasta que muere en un accidente donde su auto se estrella contra un muro que ofrecía la propaganda de un nuevo producto: la misma escena del trozo de mármol.

Aquí es el tiempo de la historia el que oculta el secreto cuyo develamiento tiene como precio la muerte. Pero el tiempo no es sólo aquel en que la historia se expresa sino también el que la funda, el tiempo en que se hace la historia. El tiempo pasado no es sólo el tiempo perdido sino también el tiempo que se perdió. Porque se perdió es precisamente porque puede devenir metáfora. Así pareció entenderlo Proust donde la búsqueda del tiempo perdido hace escritura más que anécdota.

En este sentido, los personajes de *La llave*, esos hijos de Monsieur Toussaint, son verdaderamente figuras de cera. Anacrónicas como piezas de museo porque no han perdido la "historia" sino que son los restos nostálgicos de la misma.

Un crítico (Jorge Cruz, en *La Nación* del 11-7-82), compara a Mallea con los poetas simbolistas en la "empresa de descubrir la belleza despojándola de la sobriante envoltura y la idea del arte como artificio". Nada más lejos del simbolismo -permanente metáfora- que la narración de Mallea que, aunque se quiera fantástica, y sin alcanzar la dimensión metafísica que operaba como mito fundante en *La Bahía del silencio*, no deja de ser referencial hasta casi transformarse en una "novela de época" en tanto imagina un pasado -más bien un constante referente- recuperable en los fortuitos encuentros familiares o en esa mancha que develará su secreto.

Al contrario, la obra borgiana se ubica en la vertiente de lo antinostálgico: no hay búsqueda en el pasado ni ilusoria posibilidad de recuperación. Sus imágenes, como cifras imposibles, conducen siempre a zonas intemporales donde la miserable inquietud de los hombres se transforma en la misteriosa y enigmática imposibilidad del universo.

Sin embargo, Mallea intuye -ya que en esa búsqueda los personajes no dejan de encontrarse con la muerte- que el espacio de la escritura, de la narración, es órfico, que el que narra no tiene acceso a lo que narra, no puede producirlo sino para desaparecer. La escritura no recupera ningún tiempo, es sólo el vestigio infinito de la ausencia.

Si escribir es entregarse a la fascina-

ción de la ausencia de tiempo, una escritura nostálgica devendrá anacrónica. Al transformar el pasado en el tiempo de mármol, ése que perdura en la fijeza de la piedra y que desplazará a ese otro que, perdido, vuelve entretreído en la trama simbólica del lenguaje.

Beatriz Castillo

Silvia Molloy, *En breve cárcel*. Buenos Aires, Seix Barral, 1981

Escribir para fijar una historia, olvidarla, recordarla, destruirla. Escribir encerrada en un espacio donde todo es posible: cuerpo, muerte, infancia, sueños, se esparcen entre cuatro paredes, iniciando, prolongando, un paulatino plan de escritura. Un texto profecía, espacio intermedio entre el vacío-suspensión-espera-tiempo presente y el fragmentario recorte de la vida anterior, también presente, esperada a veces evocando una imagen, un recuerdo. Esas reminiscencias determinan una particular relación entre dos objetos o situaciones diferentes para sustraerlos de las contingencias del tiempo. *El recuerdo ordena*, puede leerse como una de las claves de *En breve cárcel*, desde el primero, cuando menciona "la nostalgia del paraíso": "Manía de desdoblamiento y orden, según series interminables. Con ellas pasaba horas organizándolas en fila". ¿Qué es el orden?

¿Es el buen orden de la lógica del orden donde todo está expuesto en la implicación: historia, encuentro, cuerpo, muerte, lo imposible de ser implicado? Los sueños, que la protagonista conserva escritos "sin alterar el orden" parecen cumplir idéntica función, posible de seguir, con un inquietante placer, con el carácter de letanía que se insinúa a través de las preguntas recurrentes del texto: ¿Quién mira? ¿Dónde mirarse? ¿Quién no ha mirado? ¿Quién no ha sido visto? ¿Se ve? (¿Se sabe?) ¿Puede no verse? ¿Sería mejor engeguerecer? ¿Se ve sin ser visto? ¿Es posible hurtar una imagen, una imagen siquiera, por la ventana, atravesando el patio? Con los ojos cerrados, ¿qué se ve? Acariando un cuerpo ¿es la imagen de ese contacto intersticio entre la piel y la carne el espacio ciego?

"Vouz n'etiez pas bien dans votre peau" le dijo Vera en la misma habitación, en la primera cita, en esa habitación donde ahora escribe mien-

tras espera a otra mujer, también habitada por Vera. Aún no sabe que no vendrá, que va a cancelar la cita, como tampoco sabe aún, que la escritura convocará otros encuentros: con Vera, con Renata, esa mujer abandonada como ella; por Vera, clave de la enunciación de preguntas y de la posibilidad de contar historias. "De pronto piensa en conversaciones con Vera. El placer que sentía Vera al contarse, ante ella, ante los otros: la seguridad con que se ofrecía como ficción. Relato urgente, necesario, discutible: atroz, patético, sórdido. Relato que se deleitaba en sí mismo, piel que había logrado componerse".

"Para que Renata viniera y porque Renata no ha venido, ha comenzado a escribir". La historia, a medida que se escribe se altera, vuelve, repite, se pregunta, se fija, imita: "Quisiera que estos trozos de relato fueran como los cuentos de Vera, mejores que los cuentos... imperturbables", se combina.

Con la palabra o la pregunta, la palabra similar a la mirada que permite, o veda, se anuncia la locura, anclada en un hombre, el tío, lengua del hombre: ley loca, enigma del texto, fuera de la cárcel (en otra cárcel).

Junto a los recuerdos que traman las dos historias, los de infancia presentan una incierta simetría que el texto a medida que avanza une e interpreta, como si tratara de develar el reverso de una incógnita. En ambos extremos, excluida, situada en un lugar intermedio, mirando a esas dos, cuatro mujeres, siendo ella no mirada por nadie. *No mirada por nadie, escribe*. De estos cuerpos completos: madre-hermana, Vera-Renata, importa lo indecible, nada puede decirse de ellos sin que se altere la brevedad del encierro, la linealidad de un tiempo. El enigma no estaría dado entre Vera y Renata reemplazando a la madre y la hermana ("No conozco peor cosa que la madre y la hermana" escribe Nietzsche) ni que la hermana y la madre fuesen impensables más allá de esos pares, sino que los cuatro términos se enlazan en un origen contra el cual la escritura fragmentaria transita de una cárcel a otra. ¿Quién es el dueño de una historia?, ¿quién la escribe? ¿Quién la cuenta, el que al leerla descubre como se presente en Renata, que curiosa mira papeles escritos sobre la mesa, queriendo cambiar la anécdota, suponiendo, temiendo ser narrada?

Cruzada por pieles y por voces, la historia alcanza el primer acorde que anuncia la muerte en la Meditación de Thais, luego serán la reminiscencia de Otello y la canción del sauce de Desdémona, las melodías

que introducirán un pasado ocurrido a destiempo.

Liliana Heer

Alejandra Pizarnik. *Textos de sombra y últimos poemas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

Los poemas de Alejandra Pizarnik, puede decirse -sin deslizar la carga de un universo poético a todo lo que de naufragio hay en una reducción, en una evidencia- son un conjuro; pero (aquí cabe la resignación, aquí cabe el asombro) puede decirse también que son un conjuro fallido. O, si pretendemos que la sospecha de unidad no enturbie lo que se propone como fragmentado, caprichoso y múltiple, un conjunto de conjuros fallidos. De esos fracasos, de esos fulgurantes intentos de encarnación de las palabras, nacen tejidos verbales que son poemas. Tensos y fascinantes, juguetes del abismo, admiten la definición (la descripción) que de ellos hiciera André Pieyre de Mandiargues: "animales un poco crueles, un poco neurasténicos y tiernos". Al desequilibrio que un nombre tan aristocráticamente largo impone, oponemos la figura menuda de esa argentina que escribía sus poemas en una pizarra (*donde suma el insomnio cifras de fósforo*) y que vivía en Buenos Aires, a escasa distancia de Lautréamont y su perro. Mejor dicho, oponemos esos poemas: los excesos minuciosos y ciertos, la *desequilibrada* armonía primera a la que aludiera Donne para hablar de la otra.

Entonces -paradójicamente y no-, insistir en una justeza, en una exigüidad y un despojamiento que aparecen ya en un extremo, *desde el comienzo*. Justeza, exigüidad y despojamiento que no obstaculizan el exceso final de los textos de *La bucanera de Pernambuco*, porque en éstos se trata de desacralizar ese silencio de los intersticios, de llenar ruidosa, alusiva y elusivamente la mallarmeana página en blanco.

"Palabra por palabra yo escribo la noche", escribe Alejandra Pizarnik, y escribe para buscar a quien la busca. Pero buscar no es un verbo sino un vértigo y quiere decir yacer porque alguien no viene. Reincidencia de un llamado que no nace para alabar el silencio, que repite su deseo de ser ladrido ("Quiero ladrar"; "a cantar dulce y a morir luego. / no: / a ladrar"). Fatalidad, sin embargo, tentada y *ensordecida* por el silencio. Necesidad que se hace estilo y monoto-

nía sin traicionarse en los variados amaneramientos, en los artificios de un lirismo tan feroz e intenso que borra lo que pueda haber de estratégico en un recurso. La palabra lila (como sustantivo o como adjetivo) no produce esa fragancia extenuante o esa saturación cromática que amenaza desde sus sílabas altas el texto de cualquiera que escriba. "Hame sobrevenido lo que más temía", invierte Alejandra Pizarnik y la inversión es tan necesaria que hace imposible que lo que más tememos pueda sobrevenirnos sin esa consolidación inicial. Es más, el afianzamiento, la raíz del poema, yace en esos dispositivos sutiles ("Me quieren anochecer, me van a morir", advertía memorablemente en *Extracción de la piedra de locura*). Dispositivos que, de hecho, constituyen lo contrario de una técnica: su incumplimiento destaca en el texto el cumplimiento de una providencia *ilocalizable*: ese "ningún lugar" desde el que se escribe el poema.

"Cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a las más altas temperaturas", dice Octavio Paz a propósito de *Arbol de Diana*, y propone volatilizar a los incrédulos mediante la lectura de los poemas. Respiración vibrante de "un sol como un gran animal amarillo". Más cerca de Giordano Bruno, que "sintió que los planetas (¿los astros no?) eran animales tranquilos, de sangre caliente y de hábitos regulares, dotados de razón", que de Fred Hoyle, los fragmentos poéticos de Alejandra Pizarnik parecen asteroides producidos por un gran estallido, un Big Bang original. Oscuridad escrita como la noche, oscuridad más prolongada y fiel que la luz porque "la oscuridad es un camino y la luz un lugar". Allí, *A tiempo y no*: "Siempre divaga sobre lo que no tuvo. Lo que no tuvo la atraganta como un hueso", dice la muerte de la reina loca. Y Arturo Carrera en su homenaje celeste, *Momento de Simetría*, anota: "y la pasión de Alejandra por la textura de las palabras, sus juguetes tumbales, que para ella, según comprobé, resultaron ser huesecillos planos, y más aún: ocelos que la intimidaban. Un día me dijo: moriré ahogada, Arturito, me atragantaré una palabra".

Los textos reunidos con el título de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, resisten en una zona poco frecuentada por los poetas asalariados del Buen Decir, enfermos lozanos inmunes a la paronomasia y otras epidemias. Curiosamente, un provecito polígrafo, con pasatiempos de etimólogo tan regulares, que a cierta ho-

ra de la noche el diccionario de Corominas le mueve la cola, dijo: "Son insignificantes".

¿No ha escrito Barthes que la poesía (toda la "poesía") consiste en liberar a la palabra de su contexto? Lo que surge de estas cópulas (la página como tálamo fornicario) y de estos combates (la página como campo de batalla) son disonancias imprevisibles, abruptas (pero no podemos reducir "toda" la poesía a *Le cimetière marin*), sólo que tan crudamente vivas y amorosas como un sueño volcánico. Los bordes del sueño son determinados por el abecedario, espíritu imparcial que contempla las aliteraciones en rígida posición y de vez en cuando recurre al Juez para encarcelar entre paréntesis a las palabras culpables de acoplamientos innobles. Sueño sólo interrumpido por la íntima felicidad que provoca un vocablo, por la recurrencia de un ingenio demasiado trashumante para permanecer en un solo texto. Así, las cigüeñas de Jaén se despiertan, cambian de pata y vuelven a dormirse en muchas páginas. El poema, efímera efemérides, apurado happening verbal, surge y se extiende de boca en boca. De loros eretómanos y de literatas aguijoneadas: *lava cosmética*, éxtasis volcánico: las ciento veinte jornadas de Socompa.

"De las disputas con los demás hacemos retórica; de la disputa con nosotros mismos, poesía" (Yeats). La disputa produce algo más incontrovertible que esas verdades personales que sostienen una visión del mundo, produce un poema. Línea poética apasionada y paciente que enlaza a Safo y a Sylvia Plath, y que entre nosotros parte de la poesía y la prosa *irresistibles* de Silvina Ocampo, alcanza a Olga Orozco, recibe el tirón de Alejandra Pizarnik, y prosigue, serena, sosegadamente en Delia Pasini, en algunas que no conozco, que no conoceré...

Sobre la página en blanco, prevalece la noche. Esplendentes, insospechados, misteriosos, la cruzan los signos. "Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa". La viajera fascinada se confía a la niña monstruo. No cerremos los ojos.

Luis Chitarroni

Nuestro agradecimiento para quienes nos han entregado sus relatos, poemas o ensayos. Es una demostración impresionante de que la literatura no se reduce a los límites de la industria editorial. Afortunadamente, que tampoco se conocen los límites de la literatura. Y que de eso vive. Vaya nuestra disculpa por no haber podido ofrecer la respuesta que nuestro deseo nos dictaba, cada vez, a cada uno:

Enrique Blanchard  
Roberto E. Siciliano  
Noni Benegas  
Sara Arenas  
Liliana Ponce  
Tomás Abraham  
Carlos Gardini  
Eduardo Dorador  
Jorge José Monteleone  
Oscar Cesaroto  
Mario Romero  
Ricardo Gandolfo  
Antoine Bernan  
Silvia Cardozo  
Susana Szwarc  
Norma Gentili  
Carlos Piccioni  
Raúl Levín  
Joao Alexandre Barbosa  
Arturo Carrera  
Raúl Santana  
Manuel Martínez Novillo  
Oscar Scoppa  
Héctor López  
Rafael Díaz Guzmán  
Armando Vites  
Jorge Palant  
Susana Cerdá  
Omar Genovese  
Juan Jacobo Bajarlía  
Carlos Hugo Aparicio  
Malena Cirasa  
Raúl García Brarda  
Raúl Jorge Isaías  
Alejandro Pidello  
Mirta Botta  
Sergio Roldán

# Bolsas

Odracir Nayaralez

Linternas grandes, sordas, lo encandilan mientras le abren los párpados a la fuerza. La luz se le mete hasta los huesos. El porteño tira en medio de la oscuridad total. Le dan un violento empujón y le ordenan correr. No hay nada mejor que correr para entrar en calor. Y el encandilado desembolsado corre como un conejo blanco por el maizal en tinieblas. Suenan tres disparos secos. Basta con el balazo tuerto que pega justo.

El perro enorme y negro, de ojos chispeantes, sale de abajo de la cama de fierro de la Viuda Negra. No hay bala que lo alcance. Le gusta la carne dulce y la sangre tibia de las yeguas.

El candado muerde como colmillo. Cerrojos no son costuras. La aguja pica como avispa, silenciosamente. Las bocas fofas de las bolsas se prestan para que las costureen, después de meternos cada cual en la suya, de embolsarnos bah, al porteño y a mí. Después nos tiran con violencia al piso del coche que arranca volando.

Ahora los sentados atrás nos patean y pisotean a discreción. Por lo menos una gruesa suela se apoya en la cabeza de cada cual. Hay que ponerse en el lugar de ellos: es incómodo viajar con dos embolsados tirados en el piso.

Gorgojo que apenas gorjea, ya me voy olvidando del tiempo que pasa mientras babeo la arpillera. Siento la cabeza de huevo del porteño embolsado junto a la mía y trato de decirle algo a cabezazos. Inútil. No entiende, apenas se mueve. Encima trata de alejar su capecita de la mía. Pienso qué tendré que ver con él. ¿Por qué se me habrá arrimado para hablar de cualquier cosa en el mostrador del fondín? ¿Por qué se me pegó luego hasta la puerta? Trato de estirar mis piernas largas. Una patadita en los huevos y ya está, quietito otra vez. Hay que pagar derecho de piso. Seguimos a prueba. ¡Ay! Siento que me arde el lomo... Me han tirado un cigarrillo encendido. Enseguida me lo apagan con un fuerte pisotón.

Y así va la cosa. Por las voces, hedores, sudores, ellos son cuatro: los dos de adelante y los dos pateadores de atrás. Hablan de a ratos, de mujeres, de fútbol, de la madre, de motores. A veces masculan algo entre dientes.

Yo ya empiezo a acostumbrarme a los pisotones y a las pataditas acompañadas, y más ahora que andamos a los barquinazos. Se ve que nos hemos salido de la ruta y que vamos por un camino áspero y cimarrón. Me duermo sin darme cuenta no sé cuánto tiempo. Me despierta el parlante gangoso de algún pueblo. Palito, Sandro, Gardel, ¡qué sé yo! El coche se detiene momentos después. Bajan de a uno, me parece. Un aire cálido se filtra a través de la arpillera, un olor arenoso, pedregoso. Vuelven a subir, volvemos a andar. Al rato huelo a monte. ¿Andaremos por el norte de Santa Fe? Unas horas más la lluvia aclara todo o no

aclara nada, pero evidentemente llueve. No puedo menos que mearme encima mientras trato de atajar los soretes que pugnan por salir. Recibo entonces primero una patada fuerte por meón, después otra más fuerte por cagón y, pocas leguas más allá, otra por vomitón.

Dos o tres horas después, barquinazo va, patada viene, termino por dormirme pesadamente. Sueño entonces que mis grandes orejas vomitan todas las palabras que escuché en la vida, interminablemente. Un fuerte pisotón en la muñeca me desvela. Se oye otra vez un parlante lejano, pero ahora reconozco: "La mujer es como el camoatí / cuando llueve no sale a pasear...". ¿Noche de domingo, domingo de discos viejos, pues? De pronto me levantan de golpe, cabeza abajo, abren la puerta y sin más me arrojan afuera a velocidad, con una última patada en el culo.

Un sopor interminable de muñeco roto embolsado, tirado en una zanja, saboreando agua estancada entre latas y vidrios. Al rato siento que un palo me tantea para ver si ladro. Tirar en una zanja una perra o un perro viejo y sarnoso tiene perdón de Dios. Entonces me esfuerzo, pero el aliento apenas me alcanza para un quejido. Siento que tengo cerca un caballo que ahora resopla, después un paisano que carraspea. Forcejeo y alcanzo a decir algo en cristiano. "Cosa de borrachos", habrá pensado el criollo. Y se decide. Ya oigo el facón que corta la costura mojada y ¡afuera! El solazo me engeuce y doy a los tumbos los primeros pasos.

"¿De ande sale el mozo? ¿Quién le ha mandado casarse tan pronto? Ha principiado mal". A duras penas la lengua se me empieza a soltar. El paisano sigue: "Y a más, había sido flojo p'al trago... Vamos arrímese a tomar unos amargos... Y después unas achuras... ¿Ah?

¿Y el porteño?, digo yo como perdido. ¿Y el porteño alfeñique? Yo pude contar el cuento. El del porteño me lo contaron un año después. Primero supe de la muerte de una vieja bruja, La Viuda Negra, que no alcancé a conocer.

Luego oí decir que a unas veinte leguas al noroeste, otro paisano a caballo se sorprendió al ver en un maizal un islote de plantas el doble más altas que las demás. Pasa otra vez por el lugar y se interna unos cien metros a pie. "¿No se habrá venido a morir aquí, de muerte natural, aquel perrazo negro que atacaba a las yeguas y aguantaba las balas, aura que esa bruja de la Viuda Negra ya es finadita?". Lo piensa y lo cuenta. Después, a pico y pala, aparece el porteño, casi puro hueso, atravesado por las raíces. Tiene un agujero de bordes ennegrecidos en su cráneo de huevo.

Yo vivo ahora en el caserío de don Lucas, el paisano que me desembolsó, el que me puso el "Turquito". Me siento nuevo, nuevito en la flor de la edad. Ya tengo caballo, facón y guitarra y estoy esperando que pase la Flor que ayer me sonrió.

Sentado en el suelo, con la espalda apoyada en la pared de la estafeta de Correos, echo un párrafo cansino con Mateo, el pintor que está subido en la punta de una escalera. La siesta llega temprano con la resolana. Ya me estoy durmiendo...

A la hora o más me despierto sobresaltado. Tengo los párpados pegados. ¡Caramba! Me han pintado entero de blanco mientras dormía, lo mismo que el frente de la estafeta. "Todo lo que no se mueve se pinta", me explica después Mateo.



# Veladas paganas

Liliana Heer

“He visto al prisionero una sola vez -escuchó Bloyd adormecido-. Recuerdo su cortesía al abrir el portal y acercarse aludiendo a un festejo donde enaltecían los crímenes del amor. Llevaba encajes en la pechera, en el pañuelo y puños bordados con festones. Colgaba de su cuello un medallón con el rostro de una mujer, un gorro de orate y al pie algunos faunos. Sus movimientos no eran graciosos pero conservaba la armonía de una incertidumbre constante. Alguien dijo que por las noches recogía sus cabellos rubios con un lazo oscuro, herencia del linaje cortesano. Su voz tenía acento obsequioso, afable hasta el límite de la unción. Nunca creí estar frente a un conspirador. Si me olvidara de una frase pronunciada en tono amenazante, juraría por su inocencia. No sé si exactamente fue el tono, o la fuerza del imperativo: *Ofreced flores a los rebeldes que fracasaron*, el detalle que me obliga a declarar. Este hombre tenía fortuna y poco le faltaba, sin embargo su divinización del vicio transformó la casa de placer en un cenáculo de pecado. Ya no asistían los visitantes en busca del sano consuelo, reservando para la intimidad la satisfacción de sus caprichos. Dejaron de permanecer recostados observando el contoneo de las mujeres maquilladas en exceso, contrapunto obligatorio del día de los santos. Acudían como oriundos de otros países, ascetas salvajes dispuestos a escuchar con minuciosidad aquello que momentos antes habían dicho. Embelesados por el alba de las caderas extraviadas, en lugar de dirigirse hacia los habituales lechos, elegían por rutina alguna mujer obligándola a reclinarse frente a la cámara. Una vez allí, obedeciendo a la más páfida tentación, golpeaban la puerta de Bloyd, que, entornada, cedía ante una presión leve. En ronda, intrigados por esas historias, testigos con visiones de cadalso, incorporaban a los majestuosos giros bajos aprovechando la cadencia que brindaba el espectáculo.

El festejo al que se refirió la única vez que pude mirar con mis propios ojos al acusado, era el de la noche anterior y, sin duda, el que ocasionaría su búsqueda encarnizada para evitar similares actos depravatorios. Mientras lo escuché, estaba muy lejos de mi mente el pensar en palabra alguna que rozase el sentido de la culpabilidad. Fue pulcro en sus descripciones, la sonrisa no desapareció de su rostro bajo ninguna interjección, y al llegar a la hora del sacrificio, me impresionó su elevado logicismo ético. Un hombre que consiente en venerar los más altos valores del pensamiento, para quien cada siglo contiene el sortilegio de las máscaras y con idéntica pasión recrea las matemáticas, establece el ritmo azorado del pornógrafo o escribe un ensayo sobre el peligro de las enfermedades, no debe ser condenado. Ignoro si practicó el raptó, aunque sobre este particular, se argumentaron sagaces pruebas a partir de su habilidad como jinete y esgrimista. Las pinturas del castillo ejemplifican su empecinado placer en sedu-

cir doncellas mancillando la virtud en presencia de terceros, eligiendo decorados de insolente belleza para conciliar el sacrilegio. Imágenes santas enmarcadas de lujuria. Flores que agonizan contra los senos de jadeantes niñas inmersas en el sobresalto de un cuerpo en metamorfosis. El sabía hacer vibrar, por su inclinación a la música, los dobleces de la piel acariciando con plumas de aves reales aquellos intersticios sigilosos, ocultos a las miradas y a los reflejos. Recostado en el canapé o en el sillón mayor, adornando con gasas el declinar de la infancia, cubriendo los rostros con antifaces de raso o de satén, les iba enumerando lo que sentirían. Primero plumas, después labios humedeciendo con licores la cúspide del vientre, la comisura de las piernas, el espeso rubor de los pequeños senos. Anunciando también el recorrido de la simiente y la manera en que colgaría sus cuerpos invertidos para que penetre el líquido ambarino, encuentro misterioso de generaciones venideras. Tenía preparadas las ajorcas desde donde colgaban sogas de seda para atarlas y verter en sus bocas una miel triste que las hiciese acongojar por la soledad perdida. En adelante, ni siquiera en sueños podrían tener el singular como sombra. Siempre serían otro número. Multiplicado en el exceso y en la vituperancia de la voz que replicaría defendiendo esa mínima longitud fresca, virgen de caricias, muda. Absolutamente estéril hasta que la bestial inserción de su donaire hubiese infringido el desgarrón. No escuchando la clemencia de los pedidos ni los gestos de horror en las mejillas flageladas, se abrirían como los nenúfares de las fuentes. Suave mosaico polimorfo. Horquilla del avellano donde el tesoro se entierra. Voluntad de la materia inerte. Animal enfermo del que se escuchan dos acordes entre la brisa. Hambre insaciable sobornado y crecido en la finitud y en el centro del lagar. Existencia posible del vuelo entre la leña menuda, inclinada hacia atrás, escondido el rostro en una fiesta de estandartes. Desgracias que provienen de la coacción. Espíritu que encierra doce pasiones y alguien se desvanece ante la caída de un pañuelo igualando las redondeces de una blusa. Muerta la autoridad, si se la discute, sólo se tratará del arte de lo verosímil. Escuela de matices. Historia de generales. Una gorguera extremadamente alta rodeando el largo cuello. Su cabeza encuadrada de rizos y sus finas patillas confundiendo con el barniz de la cabellera. Insignificante bondad. Nada de aquello que a los verdaderos nobles confiere hidalguía. Fino rechinar de un sabor cruel y acre donde se elucubra y crea la invención de ese cielo negro poblado de escamas. Es preparatorio a la segunda gestación, por eso declaro. El mesías no debe ser abandonado en ninguna torre. Sus escritos serán traducidos a lenguajes culteranos y pocas horas después de su muerte se leerá el inventario de sus pertenencias: algunas monedas de oro, un retrato al óleo de su padre, cuatro miniaturas de marfil y veinte manuscritos. Una extraña manera de acercarme al triunfo de lo artificial. Convocado a declarar, soy el devoto que mira su ícono en una habitación cerrada y espera la última salpicadura de luz para finalizar el rezo”.



# Opúsculo goetheano

Haroldo de Campos

Tradujo: Néstor Perlongher

GOETHE: "La convicción de nuestro perdurar nace para mí del concepto de factibilidad (...). La naturaleza no puede dispensar la entelequia..."

\*  
mantener la entelequia  
activa  
quiero decir  
como el fósforo  
(blanco)  
que enciende bajo el agua  
como el fuego en el pórvido  
(dentro)  
el engarce de oro

\*  
la entelequia:  
lo que enracima  
y desarraiga  
lo que centra  
y descentra  
lo que imán  
desimanta

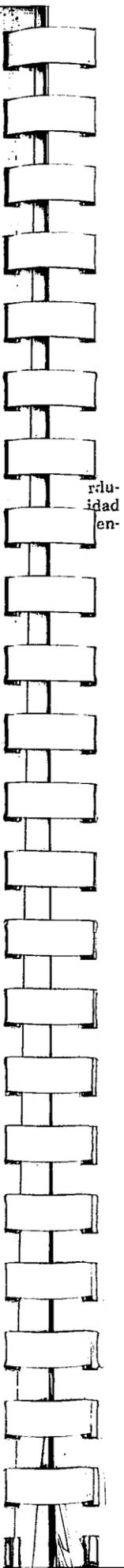
lo que en el cuerpo  
descorpora  
y es cuerpo: áureo  
aural  
aura

\*  
mantenerla viva

en el arco voltaico de los cincuentaños  
consuena la lira de los veinte  
y vibra

es del signo de leo el mismo fuego  
para la combustión de esta página  
virgen

el mismo golpe en el plexo solar  
la misma cuestión (combustión)  
de origen



rlu-  
idad  
en-

\*  
entre larva y lémur  
viva  
entre tiniebla y tenue  
viva  
entre nada y nenia  
viva  
\*  
la entelequia  
ese haçer que se hace en el hacer  
\*

tal vez un polvo  
después que el ala cae  
y desala  
(cala)  
un iris un cisco  
luminoso

un último susurro de tañidas  
neuronas un desnudo de uranio  
alumbrando  
sensorio: engarce de oro

o la llama que tiritita  
en el centro del pórvido

\*  
mantener activa la entelequia  
\*

rosácea de nervuras negras  
vapor de oro  
por donde el azul y el lila cólanse

verla más allá transverla

lluvia de rosas desoscurecentes  
aspirar ese aroma

viva mantenerla viva  
la entelequia

\*  
una forma de trascender en el descender  
\*

radiosa polvareda  
iridiscente cuarzo

natura incuba la metáfora  
de la forma  
y transnatura: formas  
en morfosis

\*

activa:  
la entelequia activa: la  
música de las esferas

\*

no hay ángeles en esa órbita querúbrica  
sino polvo (poesía) radiante  
capullos resueltos en alas

un conmovedor de arpa eónica  
risa en la que disuelta la entelequia  
(nudo deshecho en el después del polvo)  
primavera



## Caína

Sí, era marca y la llevaba.  
Lo que fue contraseña o signo  
de herméticos reconocimientos,  
la exacta mitad del anillo bipartido  
que emisarios sospechables presentaban  
a sátrapas fabulosos  
(completando a veces el urdido designio de su  
muerte),  
tras jornadas anuales y camellos.

Ahora no.  
Los cuños la prodigan en materias populares,  
polímeros obscenos  
(los turistas se la llevan por docenas:  
“¿Te acuerdas, *dear*, del Hilton de Samarcanda?  
¿O fue en el Sheraton de Thule?”).

Por eso iba así.  
Impróvida, sin memoria, cotidiana,  
sombra sesgada  
en el bando de las sombras migratorias.

Sólo que el talismán el sueño le acuciaba,  
inequívoco tábano de níquel,  
por planicies inhumanas,  
por cavernas de musgo,  
por el helicoidal ascenso de los alambiques.

Ramón Alcalde

## Lacrimatorio

En este valle, Inés, muchas lágrimas  
son lágrimas baldías.  
Pero no las nuestras.

Los humanos nacimos gemebundos,  
y lloramos por cosas excesivas.  
Hay congojas ¿quién lo niega? irrefutables,  
tan ciertas como los goces;  
males sin número, dolores lacrimales,  
pérdidas (y es lo mismo), recuperaciones,  
el rostro materno de la muerte.

Pero cuando lloramos juntos,  
yo lloro de piedad, sólo de dulce pavor,  
de reverencia.

Como los serafines,  
como Narciso,  
como llorarían los acabados números pitagóricos.

Un iceberg que aflora enneguecido  
bajo la luz lactal  
del apenas temperado firmamento.

## Destiempo

Para hablar de revistas y para dejarlas hablar. Dejar hablar textos que no pertenecen al pasado que inventa la nostalgia ni al futuro que dibujan nuestros sueños. Tampoco que se conforman a su presente, aunque puedan atormentarlo. Estos textos no son eternos, son esa inflexión temporal que se conoce con el nombre de actualidad. La actualidad es el acontecimiento del tiempo. Antes nada podía predecirlo, pero después, lo inesperado parece un milagro necesario. Lo actual no reduce lo anticipatorio a lo intempestivo ni atempera lo tardío en el retraso. Los frívolos de la profundidad pueden considerarlo un contratiempo; el resto de los frívolos designa así el estado de alerta de una conciencia domesticada por el valor circulante. Pero sólo hablan del presente.

Lo actual es a destiempo, la irrupción del tiempo en el espacio presente. Nuestro deseo es dejar sitio y facilitar que resuenen, a destiempo, los ecos de aquellas voces singulares. En este número, la continuación del relato de Leonora Carrington  
*Abajo*, traducido por César Moro para su revista *Las Moradas*, Lima, 1945.

# ABAJO

Leonora Carrington

(Conclusión)

Miércoles 25 de agosto

Ya pasaron tres días y sigo escribiendo. ¡Y yo que pensaba liberarme en algunas horas! Todo esto es duro, porque revivo aquella época y duermo mal, turbada e inquieta por la utilidad de lo que hago. Sin embargo, me siento obligada a terminar mi relato a fin de salir de esta angustia. Mis antepasados, mal dispuestos y "glaciales", tratan de asustarme con sus marionetas cristianas. La Razón *debe* conocer la razón del corazón y todas las demás razones, sentidas desde la punta de los cabellos hasta la extremidad de los dedos de los pies, contra la opinión del señor Pascal, "tenia solium" de la filosofía.

Durante el tiempo en que estuve estrechamente ligada a mi lecho, tuve ocasión de conocer diferentes miembros de esa extraña sociedad: conocimiento que no ayudó a la resolución del problema: ¿dónde estaba y por qué estaba allí? Venían a contemplarme a través del vidrio de la puerta, a veces entraban y me hablaban de su delirio. El "Príncipe de Mónaco" y "Pan América", don Antonio, con su caja de cerillas que contenía un pedacito de excremento, don Gonzalo, perseguido y torturado por el Arzobispo de Santander, el Marqués de Silva, con sus arañas gigantes (mordido en el estómago por varios siglos de alcohol). Este último había sido amigo íntimo de Alfonso XIII, amigo también de Franco, era muy influyente en el partido de los "requetés" (partido carlista), y era muy amable y reblandecido.

Como notara una cierta extravagancia en estos señores, deduje que todos estaban bajo la influencia hipnótica de la banda de Van Ghent, y que este lugar era por consiguiente una especie de prisión para aquellos que habían amenazado el poderío de ese grupo, que yo, la más amenazadora de todos, debía sufrir una tortura más terrible aún, con el fin de ser mejor dominada y de volverme una reblandecida como mis compañeros de desgracia.

Yo creía que los Morales eran amos del universo y poderosos magos que se servían de su poder para sembrar el horror y el pánico. Sabía por adivinación que el mundo estaba congelado, que era yo quien debía de vencer a los Morales y a los Van Ghent, a fin de volverlo a poner en movimiento.

Después de varios días de inmovilidad forzada, comprobé que mi cerebro funcionaba siempre y que no estaba vencida; juzgaba mi poder cerebral superior al de mis enemigos.

Una noche, velada por José y Mercedes, me encontré de pronto horriblemente oprimida, sentía que el espíritu de don Luis me poseía, que su dominación se inflaba dentro de mí como una llanta gigantesca y oía su vasto e inmenso deseo de APLASTAR al universo. Todo aquello me penetraba como un cuerpo extraño y me torturaba más allá de todo poder de descripción. En ese momento estaba convencida de que don Luis había salido (lo que era cierto) y no tenía más que una idea: aprovechar de ello para escapar al

inmundo poder de aquel ser. El me había transmitido su poder, convencido de que yo no sabría contenerlo, seguro de ser mi antípoda, seguro de matarme con la misma facilidad que una inyección intravenosa de veneno virulento. Yo suplicaba llorando a José y a Mercedes de desatarme y de venir conmigo a Madrid, lejos de aquel hombre terrible. Ellos me respondían: "pero no es nada práctico partir a Madrid completamente desnuda!" Sin embargo, José me desató y yo preparé mi equipaje (una sábana muy sucia y un lápiz) mientras repetía: "Libertad. Igualdad. Fraternidad". Me encaminé penosamente hasta el vestíbulo, seguida de mi pequeño cortejo. Mi pierna izquierda me hacía sufrir horriblemente.

Don Luis no tardó en llegar. Oí su coche algunos instantes más tarde y entró, acompañado de dos hombres: uno que se decía mexicano, del que me vengué más tarde en Portugal, y otro del que no me acuerdo ya.

No sé durante cuanto tiempo permanecemos todos inmóviles -creía dominarlos con los ojos; el mexicano se reía, los otros estaban como petrificados. Fue don Luis, creo, quien finalmente rompió el encanto. Mi atención, distraída un instante, José y Mercedes se arrojaron sobre mí y me arrastraron por fuerza a mi cuarto. Siguió entonces una media hora infernal: Yo sujetaba las manos de José y Mercedes y no podía soltarlos, estábamos adheridos unos y otros por una fuerza dominadora, nadie podía ni hablar, ni moverse. Por un violento esfuerzo de voluntad, pude desprender mis manos de las suyas; todo el mundo se puso entonces a hablar con una rapidez aterradora. Si volvía a tomar sus manos, el silencio reinaba de inmediato y las miradas se encontraban de nuevo trabadas las unas con las otras; aquello duró quizá varias horas. Para mí era el resultado de una broma infernal de don Luis, probándome que si quería ligarme o fraternizar con José y Mercedes, nos encontraríamos físicamente unidos como hermanos siameses y que si no, su propio poder me rescataría con el fin de destruirme.

El día siguiente era sin duda un domingo, pues oigo aún el son de las campanas que viene de fuera y los ruidos de pasos de caballos que me dieron una terrible nostalgia y el deseo de huir. Me parecía imposible comunicarme con el mundo exterior y me preguntaba quién querría ayudar a una persona, vestida con una sábana y provista de un lápiz, a llegar a Madrid.

Yo había oído hablar de varios pabellones; el más grande era muy lujoso, como un hotel, con teléfonos y con ventanas sin rejas; lo llamaban "Abajo" (En Bas) y se vivía allí muy feliz. Para llegar a ese lugar paradisiaco, era necesario emplear medios misteriosos que creía podían ser,

por ejemplo, la adivinación de la Verdad Integra. Reflexionaba en la manera de ir ahí lo más pronto posible cuando la llegada del perro "Moro" me anunció la visita de don Luis. Su aspecto era tan diferente del que tenía la víspera, que el mundo me pareció regresar sobre sus pasos; con la noche, su seguridad acostumbrada había desaparecido; estaba despeinado, sucio, agitado y se portaba exactamente como un loco.

Ayudado por José y por Santos, sacó todos los muebles de la pieza, salvo el lecho desde donde yo vigilaba su extraña actividad. Yo sabía que mis vestidos y algunos pequeños objetos personales estaban encerrados con llave en el armario que se llevaba. Frau Asegurada se mantenía impasible al lado mío, pensé que el día de la gran limpieza había llegado, que él anunciaba mi libertad y estaba alegre. Pero cuando terminaron de vaciar la pieza, salieron sin dar explicaciones. Frau Asegurada me dijo que don Luis se había vuelto loco. Oí entonces por encima de mi cuarto un gran alboroto acompañado de alaridos y de injurias. El perro "Moro" estaba inmóvil al lado de mi lecho y miraba hacia el techo. Pensé que era "Moro" en este momento el que tenía el poder mientras que don Luis se entregaba a la locura furiosa para tomar unas vacaciones. Yo veía a Asegurada como el hilo telefónico por el cual se transmitía la voluntad de don Luis (Asegurada era la más inmóvil de las mujeres).

Estuve desamarrada aquel día y, de tiempo en tiempo, trataba de escaparme, pero Asegurada me vigilaba y, para escaparme, no quería emplear violencias contra una mujer.

Todo el día el ruido continuó por encima de mi cabeza y yo me regocijaba interiormente con la idea de don Luis vuelto loco furioso. Hacia el fin de la tarde, el ruido cesó bruscamente y oí pasos en la escalera, me precipité en el hall, un viejito apareció: era don Antonio con su caja de cerillas conteniendo siempre el triste pedacito de excremento. Me imaginé que don Luis se había deslizado en el cuerpo del anciano. Don Antonio no tenía la costumbre de ser violento y nunca me pude explicar los ruidos interminables de aquel extraño domingo.

Después de la caída de la noche don Luis reapareció acompañado por una mujer -Angelita- cuyos vestidos de visita, muy cuidados, me dieron esperanza y la interrogué:

-¿Es usted una gitana?

-Sí.

-¿De dónde viene usted?

-De "Abajo".

-¿Es bonito "Abajo"?

-Delicioso. Ahí todo el mundo es feliz.

—Lléveme.

—No.

—¿Por qué?

—Porque no está usted todavía bien para ir ahí.

Sobre lo dicho, don Luis me llevó al "cuarto del sol" que estaba, en ese momento, oscuro. Era mi primera visita a aquella pieza. Don Luis empezó a hablarme de mis visiones como si las hubiera vivido al mismo tiempo que yo. Luego partió bruscamente; quería seguirlo a "Abajo", con la gitana, pero Asegurada me lo impidió y José volvió para amarrarme. Más tarde Piadosa me preparó un baño. Se me bañó aquella noche por primera vez y limpiaron mi cama. Me decía a mí misma: "preparan mi llegada triunfal a "Abajo"; me imaginaba que se me purificaba para unirme enseguida con Alberto; creía que era el despertar de la libertad. Cuando me encontré sola y limpia en mi cama, amarrada como de costumbre, la ventanita de la izquierda se iluminó con una tan bella luz anaranjada y cálida, que sentí una presencia deliciosa al lado mío. Me sentía feliz. Más tarde José me trajo su cigarrillo.

Una nueva época comenzó entonces con el día más terrible y más negro de mi vida entera. ¿Cómo podría describir aquello cuando siento miedo, solamente al pensarlo? Estoy terriblemente angustiada y sin embargo no puedo continuar viviendo sola con ese recuerdo... Sé que cuando lo haya escrito, me sentiré liberada. Usted *debe* saberlo, o me sentiré perseguida hasta el fin de mi existencia. ¿Pero podré expresar el horror de este día con simples palabras?

Al día siguiente en la mañana, un extraño entró en mi cuarto: llevaba en la mano un pequeño bolsón de médico, de cuero negro. Me dijo que venía para tomar un poco de sangre, para analizarla, y que era necesario que fuera ayudado por don Luis. Le contesté que me parecía bien recibir a uno de ellos, pero uno a la vez solamente, que había notado que la presencia en mi cuarto de más de una persona me traía desgracia, que, desde luego, iba a ir a "Abajo" y que no permitiría, bajo ningún pretexto, que me pusieran una inyección. Esta discusión duró bastante tiempo. Acabé por insultarlo y salió. Don Luis entró a su vez y le anuncié mi partida. Suave y sinuoso, comenzó a hablarme de ese análisis de sangre. Durante mucho tiempo hablé con él de mi cambio de pabellón, de Alberto y de diferentes cosas que no recuerdo ahora. Hablábamos los ojos en los ojos y me sostenía la mano izquierda. Súbitamente, José, Santos, Mercedes, Asegurada y Piadosa se encontraron en la pieza. Cada uno de ellos tomó una parte de mi cuerpo y vi el centro de todos los ojos fijos sobre mí en una

mirada HORRIBLE, HORRIBLE. Los ojos de don Luis laceraban mi cerebro y yo, yo me hundía, me hundía, me hundía en un pozo... muy lejos... El fondo de este pozo era la *estación*, una estación eterna en el pináculo de la angustia, pero, ¿me comprenderá usted alguna vez lo que quiero decir cuando digo *la esencia* del colmo de la angustia?

Gracias a una extraña convulsión de mi centro vital, volví a subir, con vertiginosa rapidez, a la superficie. Veía de nuevo los ojos fijos, horribles y empecé a gritar: "no quiero... no quiero más esta fuerza inmundada. Yo quisiera liberarlos pero no podré, porque esta fuerza astronómica me destruirá si antes no los aplasto a todos... todos... todos... Debo destruirlos, lo mismo que al mundo entero, porque esto aumenta... esto aumenta... y el universo no es bastante grande para esta necesidad de destrucción. YO CREZCO... YO CREZCO... y tengo miedo, porque ya no quedará nada por destruir".

¡Y de nuevo me hundí en el pánico eterno, como si mi ruego hubiera sido escuchado!

¿Tiene usted una idea, ahora, de lo que es el Gran Mal epiléptico? Es esto mismo, justamente, lo que provoca el Cardiazol. Supe más tarde que ese estado había durado diez minutos; tenía convulsiones, estaba lamentablemente horrible y hacía muecas que se repetían en mi cuerpo entero.

Al fin me encontré desnuda, por tierra. Grité a Asegurada que me trajera limones que tragué enseguida con la cáscara. Ya no quedaba nadie más cerca de mí que ella y José. Me precipité y arrojé agua sobre mí, sobre ellos dos, sobre todo lo que me rodeaba. Después, me acosté y conocí entonces, íntimamente, la desesperanza.

Me confesaba a mí misma que un ser suficientemente poderoso para hacer nacer semejante tortura era más fuerte que yo. Me confesaba vencida y al mundo conmigo, sin ninguna esperanza de liberación. Estaba dominada, pronta a ser la esclava del primero que llegara, pronta a morir; aquello me importaba poco. Cuando don Luis vino a verme, más tarde, le dije que yo era el ser más débil del mundo entero, que podía responder a sus deseos, cualquiera que ellos fuesen y lamería sus zapatos.

Debí dormir durante más o menos veinticuatro horas. Me desperté en la mañana; un hombrecito viejo, vestido de negro, me miraba: reconocía a un *amo* porque, de la minúscula pupila de sus ojos claros, brotaban los rayos rojizos que me habían hipnotizado ya en las miradas de Van Ghent y de don Luis. Este hombre era don Mariano Morales. Me habló en francés, muy cortésmente, cosa a la que no estaba ya acostumbrada: "¿está usted mejor, señorita?... Ya no veo un ti-

gre sino a una señorita".

Parecía conocerme y me sorprendía de ello cuando don Luis entró en la pieza y me dijo:

—Está usted con mi padre.

—Fue don Mariano el que ordenó entonces que me desataran y me condujeran a la recámara del sol. Hacían de mí lo que querían, yo me limitaba a obedecer como un buey. El cuarto del sol era un pieza bastante grande, uno de sus lados era de vidrios opacos que daban una luz cegadora. Beata de sol, me parecía haber dejado detrás de mí el sórdido y doloroso aspecto de la materia y entrar en un mundo que fuera la expresión matemática de la vida. Esta pieza estaba amueblada con algunas sillas, un diván de cuero y un pequeño escritorio de madera blanca. El "parquet" era de mosaicos azules y blancos. Extendida durante horas al sol, no hacía sino seguir lentamente su camino a través de los vidrios. Tomaba dócilmente mis alimentos y no me movía.

Jueves 26 de agosto

Fue, estoy casi segura, la noche que precedió a la inyección de Cardiazol, que tuve esta visión:

El lugar se parecía al Bosque de Boulogne; yo estaba en la cima de un pequeño camino bordeado de árboles; un poco hacia abajo, sobre el camino, se encontraba un obstáculo semejante a aquellos que había visto a menudo en el Concurso Hípico; al lado mío dos grandes caballos estaban ligados el uno al otro; yo esperaba con impaciencia que franquearan la palizada. Después de largos titubeos, saltaron y galoparon hacia la parte baja de la pendiente. De pronto, un caballito blanco se desprendió de ellos; los dos grandes caballos desaparecieron entonces y ya no hubo en el camino más que el potrillo que rodó hasta abajo donde quedó de espaldas, agonizante. *Yo misma era el potrillo blanco.*

Días bastante silenciosos siguieron a la terrible caída provocada por el Cardiazol. Hacia las ocho de la mañana oía, lejana la sirena de una fábrica y sabía que esa era la señal de Morales y Van Ghent para llamar al trabajo a los *zombies* y también para despertarme, a mí que estaba encargada de libertar el día. Piadosa entraba entonces con una charola sobre la cual se encontraban un vaso de leche, algunas galletas y fruta. Yo absorbía los alimentos siguiendo un ritual especial.

1° Sentada sobre la cama, bebía la leche de un solo trago.

2° Semi acostada, comía las galletas.

3° Acostada, absorbía toda la fruta.

4° Hacía enseguida una corta aparición en el cuarto de baño, donde comprobaba que

mis alimentos pasaban sin ser digeridos.

5° De regreso a mi cama, me sentaba de nuevo muy derecha y estudiaba los restos de la fruta: cáscaras y semillas. Los arreglaba de manera a obtener dibujos que representaban soluciones de problemas cósmicos. Creía que don Luis y su padre, al ver los problemas resueltos en mi plato, me permitirían ir a "Abajo", al paraíso.

Frau Asegurada llegaba entonces para darme un baño y me conducía enseguida al cuarto del Sol. Allí, libre de todos mis objetos familiares que pertenecían al pasado turbio y emocional, y que hubieran oscurecido mi trabajo, sola y desnuda, con mi sábana y el sol -la sábana se unía a mi cuerpo en una danza que concretizaba la abstracción de los números- encontraba esencial resolver el problema de mi YO, en relación con el Sol.

Yo pensaba que me hacían sufrir las torturas de pacificación para hacerme alcanzar el Conocimiento Absoluto y que entonces podría vivir en "Abajo". Aquel pabellón era para mí la Tierra, el Mundo Real, el Paraíso, el Edén y también Jerusalén. Don Luis y don Mariano eran Dios y su Hijo. Yo los creía judíos y pensaba que siendo aria, celta y sajona, soportaba aquellos sufrimientos para vengár a los Judíos de las persecuciones de que eran víctimas. Más tarde, en plena lucidez, iría a "Abajo", como tercera persona de la Trinidad. Sentía que, por el sol, era yo: andrógina, la luna, el Espíritu Santo, una gitana, un acróbata. Leonora Carrington y una mujer. Debía ser también más tarde, Isabel de Inglaterra. Yo era la persona que revelaba las religiones y cargaba sobre sus espaldas la libertad y los pecados de la tierra cambiados en conocimiento, la unión del hombre y de la mujer con Dios y el Cosmos, todos iguales entre sí. La hinchazón de mi muslo izquierdo parecía no formar cuerpo conmigo misma y se hacía un sol al lado izquierdo de la luna; todas mis danzas y giraciones en el cuarto del Sol tomaban esta prominencia como pivote. La hinchazón dejó de hacerme daño, pues me sentía integrada al sol. Mis manos: Eva (la izquierda), Adán (la derecha), se comprendían y su mutua habilidad se encontraba decuplada.

Con algunos pedazos de papel y un lápiz que José me había dado, hacía cálculos y deducía que el padre era el planeta, el Cosmos; el padre estaba figurado por el signo del planeta Saturno. El hijo era el Sol y yo la Luna, elemento esencial de la Trinidad, con el conocimiento microscópico de la tierra, de sus planetas y de sus criaturas. Yo sabía que Cristo estaba muerto y acabado, que yo debía tomar su lugar, porque la Trinidad, privada de mujer y de conocimiento

microscópico, se había vuelto seca e incompleta. El Cristo había sido reemplazado por el Sol. Yo era el Cristo sobre la tierra, en la persona del Espíritu Santo.

Tres días, quizá, después de mi segunda inyección de Cardiazol, me devolvieron los objetos que me habían confiscado a mi entrada y me dieron otros objetos más. Comprendí entonces que con todo aquello debía comenzar a trabajar: a combinar sistemas solares a fin de regular el manejo del Mundo. Tenía algunas piezas de moneda francesa que representaban la caída de los hombres por la pasión del dinero; esas fichas debían entrar dentro del sistema solar como unidades y no como elementos particulares; si ellas se unían a los otros objetos, la riqueza no engendraría ya la desgracia. Mi lapicero, rojo y negro, sin carboncillo, era la inteligencia. Dos botellas de agua de Colonia, una de forma achatada: los Judíos, la otra de forma cilíndrica: los No Judíos. Una caja de polvos de marca "Tabú", cuya tapa era mitad gris, mitad negra, significaba eclipse, complejo, vanidad, tabú, amor. Dos potes de crema, uno de los cuales tenía una tapa negra: la noche, el lado izquierdo, la luna, la mujer, la destrucción; el otro, una tapa verde: el hombre, el hermano, los ojos verdes, el sol, la construcción. Mi pulidor evocaba el viaje en lo desconocido y también el talismán que protegía ese viaje: el "Barco de vela". Mi espejito debía captar el Todo. En cuanto a mi lápiz labial, marca "Tangee", tengo un recuerdo impreciso de su significación; era probablemente el lugar de reunión del color y de la palabra, de la pintura y la literatura: el Arte.

Feliz de mi descubrimiento, dispuse los objetos, unos alrededor de los otros; circulaban unidos por el camino celeste, los unos por los otros, formando un ritmo completo. Yo daba a los objetos, siguiendo su colocación y su contenido, una vida alquímica. Dentro su pote de tapa negra, la noche -mi crema- contenía el limón que se había vuelto para mí el antídoto de Cardiazol.

Lúcida y alegre, esperaba con impaciencia la llegada de don Luis. Me decía a mí misma: "he resuelto los problemas que él me ha planteado, seré seguramente llevada a "Abajo". Y quedé horrorizada al ver que, lejos de apreciar mi trabajo, me ponía una segunda inyección de Cardiazol. Organicé entonces mi propia defensa. Sabía que cerrando los ojos, evitaba la aparición del más intolerable dolor: la mirada de los otros. Permanecí pues, mucho, mucho tiempo, sin abrirlos, de este modo expiaba mi exilio del resto del mundo; éste era el signo de mi salida de Covadonga (que para mí era Egipto) y de mi entrada a "Abajo" (a Jerusalén) donde debía llevar el conocimiento; había pasado demasia-

do tiempo en complacerme dentro de mi soledad con mi propio saber.

Soporté pues mucho menos mal esta última prueba y, muy pronto, me levanté diciendo a Asegurada: "vístame, debo ir a Jerusalén para decirles lo que he aprendido". Asegurada me vistió y fuí al jardín sin encontrar ningún obstáculo, Frau Asegurada iba detrás de mí. Seguí la avenida, entre los árboles, dejando a mi derecha los manzanos y "Villa Pilar"; a medida que avanzaba, todo se hacía alrededor mío más y más rico y bello. No me detuve sino en la puerta de entrada de "Abajo". Una vieja mujer, doña Vicenta, hermana de don Mariano, salió de la casa con un vaso de agua y un limón que me dio. Bebí el agua y guardé el limón como talismán para llevar a cabo mi peligrosa misión. Llegué al pie de la escalera de mi "paraíso" con angustias atroces, angustias comparables a aquellas que había tenido otra vez ante la montaña de Andorra. Pero, como en Andorra, volví a encontrar la fuerza de luchar contra las potencias invisibles que trataban de detenerme y al fin triunfé.

Había tres pisos; en cada uno de ellos, una puerta abierta. Vi, en los cuartos, sobre las mesas de noche, otros sistemas solares, perfectos y completos como los míos. "¡Jerusalén sabía ya!" Ellos habían penetrado el misterio al mismo tiempo que yo. En el tercer piso, llegué hasta una pequeña puerta ojival; estaba cerrada, sabía que abriéndola me encontraría en el centro del mundo. La abrí y vi una escalera en espiral. La subí y me encontré en una torre; una pieza redonda alumbrada por cinco ventanas en ojo de buey: una verde (la tierra y sus plantas), una translúcida (la tierra y sus hombres) una amarilla (el sol) y una malva (la luz, la noche, el futuro). Una columna de madera que servía de eje a este extraño lugar, partía del techo, pasaba al centro de una mesa pentagonal sobre la que había un mantel rojo, destrozado y cubierto de polvo, y atravesaba el piso. Tomé el gran desorden que reinaba sobre la mesa, por el resultado del trabajo de Dios y de su Hijo: desorden en los diversos objetos que ahí se encontraban, desorden en las ruedas de la máquina humana, que inmovilizada, guardaba el mundo dentro de la angustia, la guerra, la miseria y la ignorancia.

Veo todavía, con mucha precisión, esos objetos: dos trozos de madera gruesos, recortados, que tenían la forma, en mayor dimensión, de un agujero de cerradura; una cajita color de rosa conteniendo polvo de oro; redomas de laboratorio en vidrio espeso, unas en forma de luna creciente, otras en media luna, otras perfectamente redondas (me parece recordar que algunas eran triangulares), una caja oblonga de latón sobre la

que estaban pegadas etiquetas con el nombre de Franco y que contenía alguna suciedad; por fin un disco de metal y una medalla de Jesucristo. Fijos en el muro de manera que trazaban un triángulo en la pieza circular, noté tres recipientes de superficie rectangular, hechos de un metal que no pude reconocer pues estaba cubierto de suciedad en el exterior y en el interior recubierto de una espesa capa de pintura. Uno era malva, el otro rosa, ya no me acuerdo del color del tercero; cada uno de ellos tenía uno de sus lados agujereado y por cada agujero pasaba el mango de una gran cuchara.

Coloqué primero el disco cerca de la columna y puse encima los dos trozos de madera (macho y hembra); luego vertí todo el polvo de oro sobre ellos, cubriendo así de riquezas el mundo entero. Puse en seguida las redomas en los recipientes, la medalla de Jesucristo y la caja de Franco en mi bolsillo. Abrí todas las ventanas como si hubiera abierto las ventanas de la Conciencia, a excepción de la ventana malva, la de la Luna. La angustia me impidió hacerlo.

Habiendo terminado la Obra, bajé las escaleras y regresé "a Egipto".

Viernes 26 de agosto

Leo en la página 341 de "Miroir du Merveilleux", este pasaje de Jarry: "O, la lubricité de leurs yeux verts et le givre de leur regard de maronnier". Los ojos verdes y el limón son, yo creo, las claves de esta historia.

En el camino de Covadonga, seguida por Asegurada, encontré a don Mariano, Dios el Padre, vestido como siempre con su traje negro que, a la altura del estómago, tenía una costra de comida seca por el tiempo. Vigilaba a un niño muy pobre que lloraba recogiendo hojas secas. Pregunté lo que el niño había hecho y don Mariano me contestó: "Ha robado una manzana en mi jardín". Indignada, le grité: "¡Usted que posee tantas manzanas! Con semejante moral, no es sorprendente que el mundo esté oprimido y sea tan miserable. Pero acabo de romper su mala suerte en la torre, y, ahora, el mundo se ha liberado de la angustia".

El nieto del Marqués de Silva pasó corriendo y Dios el Padre, reconfortado por la presencia de un niño tan "bien educado", "tan decente", le sonrió con benevolencia.

Regresé a Egipto, bastante asqueada de la Sagrada Familia... Por la ventana del cuarto de baño contemplé largo tiempo un paisaje verde y triste: llanuras hasta el mar; cerca de la costa, un cementerio: lo Desconocido y la Muerte.

Supe por Asegurada que Covadonga (la hija de

don Mariano) estaba enterrada en aquel cementerio. Asegurada me hablaba a menudo de Covadonga y rodeaba su muerte de misterio; yo pensé que era don Luis quien la había matado torturándola como a mí para hacerla perfecta. Yo creía que don Luis buscaba en mí, una hermana que, más fuerte, resistiría a sus pruebas y alcanzaría con él la Cima. Para ello no contaba con mi fuerza sino con mi habilidad. Creía haber sido magnetizada en Saint-Martin d'Ardèche y atraída hasta Santander por un poder misterioso. Don Luis trató un día de hacerme dibujar el plan de aquel viaje. Como yo no pudiera, tomó el lápiz de mis manos y comenzó a trazar el camino. Puso en el centro una "M" figurando Madrid. Tuve en este instante mi primer relámpago de lucidez, la "M" era yo y no el mundo entero, éste asunto me concernía a mí sola y de poder repetir el viaje, al llegar a Madrid, me recobraría, establecería de nuevo el contacto de mi espíritu con mi "yo".

Poco tiempo después de mi visita a "Abajo", don Luis decidió instalarme en "Amachu"; éste era un pabellón situado fuera de los muros del jardín y que yo debía ocupar sola con mis domésticas. ¿Por qué me encontré ahí nuevamente oprimida y tan angustiada? ¿Por qué, pensaba yo, me juzgaban indigna de vivir en el jardín del Edén? Aunque dejaba detrás de mí los sufrimientos de "Covadonga", sin embargo, pensaba que "Amachu", cuya vista exterior había evocado en mí la China, estaba a mitad de camino entre "Covadonga", (Egipto) y "Abajo" (Jerusalén), pero tenía siempre cerca de mí a Piadosa, a José y a Asegurada, y don Luis me había dicho que pensaba no tener ya necesidad de continuar con el Cardiazol; añadió: "esta casa será la suya; su hogar (yo prestaba a hogar un sentido amplio, un sentido cósmico y lo colocaba extrañamente bajo el signo del número 6), y usted será responsable de ella".

A pesar de la confianza que se me acordaba, a pesar del aspecto banal del pequeño bungalow que no suscitó en mí ninguna desconfianza, cuando penetré en el corredor interior que distribuía los cuartos, tuve la impresión de haber caído en la trampa como una rata. Las puertas del corredor parecían estar recortadas en el muro y formaban parte de él, tanto que, cuando estaban cerradas, se hacían casi invisibles. Me encontraba ante un juego chino, una especie de rompecabezas que tenía que reconstituir en China con la ciencia adquirida en Egipto.

Don Luis me anunció un día la visita de Nanny, mi nodriza, que me había seguido hasta la edad de veinte años. Nanny llegó, muy exaltada, después de un terrible viaje de quince días en un estrecho camarote de barco de guerra. No se

imaginaba encontrarme en un manicomio y se imaginaba volver a ver a la niña sana que había dejado cuatro años antes. Yo la recibí fríamente y con desconfianza: me había sido enviada por familiares hostiles y sabía que su intención era de llevarme a ellos. Trastornada por mi actitud, Nanny se puso nerviosa. Asegurada consideraba su llegada como un acontecimiento penoso, si no peligroso para mí. Nanny se sintió mortificada y horriblemente celosa de ver que otra había tomado su sitio cerca de mí. Yo me veía pues encargada de realizar un equilibrio casi imposible, dentro de mi hogar. Cuando partía con Asegurada al gran jardín, daba a Nanny una tarea que la retuviera en la casa. Esto se hacía cada mañana, a las once, siguiendo un verdadero rito.

Yo me preparaba a franquear la puerta de mi Paraíso; desde el umbral, dominábamos toda la propiedad y el valle; mi gozo era tan pleno que debía detenerme algunos minutos y volver los ojos con delicias hacia una pradera muy verde donde un muchachito armado de un palo guardaba las vacas. Luego seguíamos la gran avenida que conducía a "Abajo"; pasábamos ante una enramada bajo la cual me sentaba; enfrente de mí, mi paraíso, a mi izquierda, el garage de don Luis donde esperaba siempre verlo venir. Permanecía allí, interesada y tranquila, y dejaba a Asegurada penetrar en el pabellón; instantes más tarde salía llevando una charola con un vaso de leche, galletas, miel y un cigarrillo de tabaco rubio: el alimento de los Dioses que yo saboreaba con éxtasis. (En aquel momento, comenzaba a engordar). Entraba después a mi querido "Abajo", iba directamente a la biblioteca luego de haber atravesado el hall: éste era una pieza rectangular amoblada con un escritorio y una pequeña biblioteca. La pieza abría sobre dos cuartos: por la puerta entreabierta del cuarto de la izquierda, reconocí un día el cuarto de mi visión en "Covadonga", con su techo abovedado pintado como un cielo; inmediatamente lo llamé *mi* cuarto, el cuarto de la Luna, y pensé que la otra pieza, la de la derecha, era la del Sol, mi andrógino. Me sentaba en el escritorio después de haber escogido un libro en el que había escrito: "gracias a Dios, tenemos una pluma y tinta"; en ese momento, Angelina me traía pluma y papel y yo hacía el horóscopo del día, que le confiaba para que lo entregara a don Luis. La biblioteca daba sobre una gran terraza donde yo iba un instante a descansar, ahí estaba encima del comedor de los Morales; me dejaba penetrar por la atmósfera de aquella casa que tanto tiempo había soñado. Bajaba entonces la escalera de la izquierda que conducía al fondo del jardín; sobre un montículo, una enramada bastante deteriorada se levantaba; Asegurada me traía una silla y me sentaba

allí, mirando el valle a través de la reja, luego me ponía a trabajar en los tres números que me obsesionaban siempre: el 6, el 8 y el 20: después de largos cálculos, llegaba al número 1600 que para mí evocaba la idea de la reina Elizabeth... Yo me creí la reencarnación de ella. Bajaba enseguida de mi enramada y bordeaba el montículo de tierra detrás del cual había una especie de caverna donde depositaba los útiles de jardinería. Se amontonaban ahí las hojas muertas y el montón tomaba una forma de tumba que para mí era la tumba de Covadonga y la mía. Un día, en el camino que limitaba el fondo del jardín, encontré a don Luis. Le pregunté si quería venir conmigo a China. El me respondió: "sí, pero no hay que decirlo a nadie, usted habla demasiado, aprenda a guardar dentro de sí misma todo lo que le preocupa" (esta fue la señal de mi primer rechazo, mi entrada al hermetismo), luego me dio un bastón que él llamó mi bastón de filosofía y que se hizo el compañero de todos mis pasos... Regresaba en seguida al jardín, bajo los manzanos y volvía a "Amachu" para la hora del almuerzo.

Por la tarde, iba a visitar al "príncipe" en Villa Pilar, escuchábamos juntos "radio-Andorra"; me sentía feliz mientras que el "príncipe" escribía furiosamente, sobre su máquina, interminables cartas diplomáticas. Cuando se detenía, intercambiábamos, muy seriamente, nuestras ideas de grandeza. Su cuarto estaba tapizado de cartas geográficas; una de ellas me interesaba particularmente: la de Francia y el norte de España sobre la que mi viaje estaba marcado con lápiz rojo. Yo creía al "príncipe" un hombre inteligente que me planteaba problemas en estilo simbólico.

A media noche, con curiosidad, don Luis venía a visitarme; su presencia en mi cuarto, a esta hora, me producía un violentísimo deseo de él. Don Luis me hablaba suavemente y yo me imaginaba que venía en busca de mi "idea fija". Sin esperar que él me preguntara a este respecto, le decía: "yo no tengo idea fija, juego. ¿Cuándo cesará usted de jugar conmigo?" El me miraba, estupefacto al verme lúcida... y reía. Yo decía entonces:

—¿Quién soy yo? Mientras pensaba: ¿quién soy yo para usted?

El se iba sin responder, completamente desarmado.

En un instante de lucidez, comprendí la necesidad de extraer de mí los personajes que me habitaban. Sólo la resolución de arrojar a Elizabeth me quedó. Entre todos, era el personaje que me disgustaba más. Tuve la idea de construir su imagen en mi cuarto: una pequeña consola de tres pies figuró las piernas, coloqué encima, a guisa de cuerpo, una silla, y sobre la silla, una garrafa que me imaginaba ser la cabeza. Coloqué

en la garrafa dalias y rosas amarillas y rojas: la conciencia de Elizabeth. La vestí enseguida con mis vestidos y coloqué en tierra, a los pies de la consola, los zapatos de Asegurada. Había reconstruido el ser humano a fin de que pudiera dejarme. Me era necesario desprenderme de todo lo que mi enfermedad me había traído -primera expulsión de excremento- principio de la liberación.

Feliz de mi éxito, fui al jardín, hacia "Abajo", y noté un enorme ramillete de juncos que había crecido en un antiguo agujero de obús; espontáneamente, llamé a este lugar "el Africa" y me puse a recoger las ramas y las hojas cubriéndome con ellas completamente. Regresé a "Amachu" en un gran estado de excitación sexual. Me pareció natural encontrar a don Luis en mi cuarto, examinando el maniquí de Elizabeth. Me senté cerca de él, acaricié mi rostro y puso suavemente sus dedos en mi boca. Aquello me procuró un goce real. Tomó entonces mi libreta y escribió, en español, sobre una página: o Corte o cortijo. Entonces comencé a desearlo terriblemente y a escribirle cada día.

Un día me sentí violentamente incómoda, durante mi almuerzo, por el olor nauseabundo que reinaba en la pieza -extendían el abono sobre los campos vecinos-; no podía comprender que Dios el Padre permitiera que se envenenara así la hora de mis comidas. Indignada me levanté de la mesa y, seguida por Asegurada, fui a ver a don Mariano al comedor. Don Luis se volvió hacia mi enfermera y le dirigió la palabra en alemán; irritada de no comprender lo que le decía, celosa de ver que le hablaba a ella y no a mí, fui a sentarme entre los dos. Muy fríamente, comprobé que una corriente eléctrica iba del uno al otro, atravesándose. Para asegurarme de ello, me levanté, me separé de ellos y sentí inmediatamente que la corriente me abandonaba. Comprendí que se trataba del fluído del miedo que uno y otro tenían de mí.

Don Mariano me dio la autorización de cambiarme y así fui admitida en "Abajo". Nanny, asustada de ir a vivir en el jardín grande, donde temía encontrar a los locos, trató de disuadirme de instalarme en "Abajo". Era, me decía ella, un lugar peligroso y maléfico. Insistí de tal modo que por fin cedió.

Llegué por fin al cuarto cuya visión había tenido al principio de mi enfermedad. La pieza era tal y como la había visto, pero más pequeña y el techo era plano y no abovedado. Entré allí sin emoción, casi decepcionada. Examiné prolijamente las ventanas, cuidadosa de saber sino se les había adaptado micrófonos, cuando una libélula grande entró y se posó sobre mi mano, las patas prendidas a mi piel; sus alas temblaban, se adhería a mí como si ya no debiera

desprenderse jamás; permanecí algunos minutos mirándola, conservando mi mano inmóvil, hasta que cayó muerta, sobre los mosaicos...

Por la noche, a la hora de la cena, cuando entré al comedor redondo, se me dijo que podía escoger mi mesa; yo comprendí que era necesario encontrar mi sitio en el círculo y me senté a 45 grados y a la izquierda de la puerta. Este era el mejor sitio de donde podía, en el cuarto, captar todas las corrientes interesantes.

Don Luis me propuso, algunos días después, mi primera salida en coche y me llevó a hacer sus visitas. Entré con él en casa de una señora joven a la que tenía que poner una inyección (pensé que se trataba del Cardiazol y que era yo misma el niño que ella llevaba en su seno). La señora me dio una cajetilla de cigarrillos y ambos me dejaron sola en un oscuro salón. Me precipité a la biblioteca y escogí una Biblia que abrí al azar. Caí sobre el párrafo en que el Espíritu Santo descendiendo sobre los Apóstoles les comunicó el poder de hablar todas las lenguas. Yo era el Espíritu Santo y me creía en el limbo, el limbo -mi cuarto- donde la luna y el sol se encuentran al alba y al crepúsculo. Cuando don Luis bajó, acompañado de la señora joven, ésta me habló en alemán y, aunque yo no conocía esta lengua, comprendí lo que me dijo; ella me dio entonces la Biblia que apreté bajo mi brazo, ansiosa de regresar a la casa y encontrar mi bastón de filosofía que don Luis no me había permitido llevar conmigo.

Al entrar a la biblioteca de mi pabellón, encontré a Nanny armada de mi bastón. Era, decía ella, para defenderse de los locos. ¿Cómo podía pensar hacer tal uso de mi querido compañero, de mi más seguro medio de conocimiento? En ese instante, la detestaba.

Hice mi segunda salida en coche de caballos. Don Luis me condujo a Santander, a casa del enterrador, donde alquiló, para mí, un coche tirado por un caballito negro. Se me dio por compañero a un muchacho muy pequeño que se sentó al lado mío... Conduje mi caballo rápidamente y alcancé muy pronto una velocidad vertiginosa, mientras que el niño excitado gritaba: "más rápido, más rápido". Encontramos, en una gran avenida, una compañía de soldados que cantaban: "Ay, ay, ay, no te mires en el río". Volví a casa, convencida de haber llevado a cabo un acto de la más alta importancia.

Una mañana, don Luis me aconsejó comenzar a leer. Don Luis dio a Asegurada una lista de libros y le dijo que me condujera a la librería de la ciudad. Me sentía tranquila y bastante contenta ante tal cantidad de libros entre los cuales me imaginaba poder escoger libremente. Sin embargo, bruscamente tuve que convencerme que mi

mano iba en una dirección opuesta a la que mi voluntad marcaba y que cogía libros que yo no deseaba. Vi entonces a Asegurada de pie detrás de mí, inmovilizada en su actitud de aspirador. Cada vez que sacaba un libro de los anaqueles consultaba la lista, esperando que el título no estaría ahí, cada vez, por tanto, la lista tenía el título de aquel libro. Rogué entonces a Asegurada que dejara mi cerebro tranquilo y le reclamé con violencia la libertad de mi voluntad. Hice el camino de regreso en un estado de gran rabia; Asegurada permanecía pasiva, insensible, como retirada de la escena. Don Luis apareció en mi cuarto inmediatamente después de mi llegada. Le grité: "yo no acepto su fuerza, la de todos, contra mí; yo quiero mi libertad de actuar y de pensar; y rechazo las fuerzas hipnóticas de ustedes". Él me tomó por el brazo y me condujo hacia un pabellón vacío:

—Yo soy el amo, aquí.

—Yo no soy propiedad pública de la casa. Yo tengo, también, pensamientos y valor propio. Yo no les pertenezco.

Y, bruscamente, prorrumpí en llanto. El me tomó entonces por el brazo y comprendí, horrorizada, que iba a ponerme mi tercer Cardiazol. Yo le prometí todo lo que estaba en mi poder darle, con tal de que no me pusiera la inyección. Mientras caminaba, recogí un pequeño fruto de eucalipto, pensando que esto me ayudaría. Don Luis me condujo, vencida, al pabellón de radiografía. Me resigné a tomar el lugar de su hermana y a sufrir la última prueba que le devolvería a Covadonga en mi propia persona.

La pieza estaba tapizada con un papel de pinos plateados sobre fondo rojo; ví, dentro del pánico más completo, pinos bajo la nieve. En las convulsiones, reviví mi primera inyección, atrozmente, y volví a encontrar el estado del primer Cardiazol: ausencia de movimiento, fijación, horrible realidad. No quise cerrar los ojos pensando que el momento del sacrificio había llegado, decidida a oponerme con todas mis fuerzas. Después me condujeron a "Abajo" en un estado cataleptico. Nanny repetía, incansable: "qué es lo que te han hecho... qué es lo que te han hecho"... y lloraba cerca de mi cama, creyéndome muerta pero su emoción, lejos de enternecerme, me exasperó, pues sentía en ese momento que mi fa-

milia trataba todavía por intermedio de ella, de atraerme. La arrojé del cuarto, pero desde la pieza vecina, donde se retiró, me hacía víctima de esa succión. Me di cuenta cuando terminó, y al fin entré, sin sufrimiento, en el estado de prostración que sigue a esa clase de tratamiento. Cuando desperté, Don Mariano estaba cerca de mi lecho. Me aconsejó no irme con los míos a Inglaterra. En ese momento recobré la lucidez. Los ojos curiosos que me rodeaban me parecieron definitivamente inútiles y su presencia estúpida.

En esa época puedo situar la aparición de Echeverría. Yo estaba sentada en el jardín cuando Gonzalo avanzó hacia mí y me dio un libro de parte de Echeverría quien se excusaba de no traerlo personalmente por verse obligado a guardar cama ese día. Dos días más tarde, en la biblioteca, encontré un hombrecillo de semblante gris, literalmente cubierto con ropas de abrigo: era Echeverría. Me habló largamente, con benevolencia, de mi país; en el comedor, se sentó en la mesa contigua a la mía y, tras de mirarme con detenimiento, me dijo por fin: "Usted, usted no permanecerá mucho tiempo aquí". Experimenté un gozo muy dulce, que crecía con lentitud dentro de mí, al hablar con un hombre razonable que no me inspiraba temor alguno y que me tomaba en serio, con mucha simpatía. Le hablé de mi poder sobre los animales. El me respondió, sin ironía: "El poder sobre los animales es cosa natural en una persona tan sensible como usted"... Y así supe que el Cardiazol era una simple inyección y no un hecho de hipnotismo, que don Luis no era un mago sino un bandido, que Covadonga, Egipto, Amachu, la China eran pabellones donde se trataba a los locos y que me era necesario salir de allí lo más pronto posible. Develó el misterio que me envolvía, misterio que parecía que hubieran tratado de hacer impenetrable alrededor mío.

Después de largas conversaciones sobre el deseo, Echeverría me aconsejó hacer el amor con José. Cesé entonces de interesarme por don Luis y comencé a desear a José. Lo encontraba en un rincón lejano del jardín y, vigilados por Asegurada y Mercedes, cambiábamos besos rápidos e incómodos... José me quería mucho. Me colmaba de cigarrillos... Cuando me fuí, lloró.



## Correo Perdido

10 de Mayo 1982

Querido Gusmán:

Leí con el mayor interés (y goce) Entredichos, lo de Leo Strauss, Grüner, tu Hombre de los Gansos y las cosas de Perlongher. Todo con acierto, ¡con qué y cómo agradecer! el Layda de Macedonio y la Sección Destiempo. Los dos artículos sobre cine, sobre todo *Desencuadre*, de Bonitzer.

Sitio para examinar algunas cuestiones que cuestionan lo que se da por sabido, o por bien entendido, o por... (ponéle la facilidad que se te antoje)... Zelarayán; me interesa mucho también la nueva relación que él establece con el modelo folklórico.

Como siempre he sabido con los bueyes que se ara en nuestro "medio" (mezquindades, envidias, "serviciales contratapistas", pequeñas luchas por pizcas de poder, etc. etc.) y como siempre me han repugnado esas cosas que configuran toda una picaresca de patanes, he tratado siempre de "hacer lo mío", sin trenzas, sin entrar en esa guerra de batracios...

Fue en 1955 cuando sentí que la forma que estaba manejando tenía que ver conmigo, que no era un cliché a la manera de... y que por eso me estaba sirviendo... O mejor dicho, se estaba sirviendo de mí a tal punto que ninguna otra ya, podría hacerlo. **AL PÚBLICO:** parodia, anti-solemidad, anti-lirismo, ruptura de la sintaxis establecida, personaje-clown, poesía dramática para dar vida a ese personaje. Soares se refería a ese librito como punto de ruptura... y de partida. Lo que vino después fue desarrollo de esa primera experiencia, toma de conciencia de lo que se había hecho. Libro a libro fue produciéndose algo así como un vaciado de ciertos "contenidos" en favor de la experiencia con las palabras. Las palabras consideradas como elementos (n) de una combinatoria; la reescritura textual de Modelos-Arquetipos; la parodia considerada no ya como lo "cómico imitativo" sino que, tomada como una relación de contraste y semejanza con el modelo daba la base para una teoría generalizada o campo unificado de la literatura.

Hay gente que todavía está en la parodia como en la primera acepción. Gesticulan, sobreactúan la payasada (desde los más astutos a los más gruesos), hacen "malditismo". "Comunican".

Pero ni con eso, ni con realismos mágicos que hacen erizar la piel de lectoras y lectores inocentes, está uno ahora. Quiero llegar a la despersonalización, quiero llegar a la impasibilidad; a la privación, al vacío más o menos absoluto. Abo-

mino del adjetivo y me juego a las pequeñas partículas (preposiciones, adjetivos, etc.), lo que va por ejemplo, de un *un* a un *el*... En fin... No te niego que me da un poco de miedo hablar de estas cosas. Me rompe las bolas lo "colorístico", eso sí el Exhibicionismo barato pre-meditado como "revulsivo". *Deseo*, ésa es la palabra, una escritura cada vez más acromática.

Nada de gritos, o grititos... Me ponen en fuga rápidamente. En cambio así, como quien no quiere la cosa... Un día Gregorio Samsa se despertó transformado en un bicho... ¿Responder al caos con el caos, a la distorsión con la distorsión? No, ya (me)pasó. Al caos con el orden y a la distorsión con la a-torsión.

He escrito últimamente algo que llamo Gags Metafísicos...

Leónidas Lamborghini

Buenos Aires, Octubre de 1980

Querida Sylvia:

Al llegar aquí, de vuelta de Madrid, devoré en pocas noches el manuscrito de *En breve cárcel*. Fascinante "milagro de economía y perfección" le acabo de escribir a María Luisa Bastos, cuya carta me esperaba en casa.

No sé si todos los lectores se darán cuenta de la maravilla que entraña ese tejido sinuoso, aparentemente simple, de la escritura y el recuerdo. La invención, y la transcripción del recuerdo de las relaciones del cuerpo y de sus cuatro sentidos consigo mismo y con los otros. El tocar y el tocarse, el oír y el oírse, el ver y el verse, junto al paralelo desarrollo del escribir y el escribirse, fragmentando y unificando incesantemente. Tanta violencia reconcentrada y tanta ternura pudorosa, tan intensa carga de materia y tanta capacidad de distanciamiento y abstracción. Todo el discurso se va desenvolviendo ante el lector como el ciego esfuerzo (casi como el de un topo que cava en la sustancia de su memoria) para reconstruir un yo mutilado y disperso, por medio de la escritura. Y el lector tendrá que entregarse al desciframiento de los signos que se le ofrecen y reinventar un texto (su texto) con los fragmentos de ese cuerpo-escritura. Quizás sea mejor entender que la naturaleza fundamental de tu discurso radica en el ambiguo juego de hacer y deshacer, en mostrar que escribir es esencialmente rasgar, abrir heridas que al soldarse dejan marcas indelebles, cicatrices que pueden volver a sangrar. ¿Has pensado que suele habiarse de los

“labios” de una herida y lo que eso significaría para el doble rostro de tu novela: tortura y ternura?

Ana María Barrenechea

La Habana, junio 1963

Carlos M. Luis

¡Qué resbalar frío de días! ¡Qué góndola de punta fría entre hielos! Nada de nada, y de usted; querido amigo, apenas noticias, traídas por otros las más de las veces. Tengo noticias de que ha vuelto a las musas y en forma de logro y creación cubanísimos. Me hablan de sus poemas, y yo furioso pues apenas recibo sus cartas, sus noticias.

Ahora un poco de noticias mías. Terminé otro ensayo de la serie sobre el “Sistema poético”, se titula “La Biblioteca como Dragón”, una evocación de la cultura china, situándola dentro del logro de sus fundadores de religiones. Terminar uno de esos ensayos significa comenzar otro, así me habré dado grandes golpes frontales contra las más importantes culturas. Siempre que termino uno de esos trabajos, lo recuerdo mucho a usted, por el noble interés que siempre demostraba en ellos.

Había pasado hoy un día en extremo irregular, banal, intranquilo, comenzaba a sentir la sequedad de que hablan los místicos. Jamás pensé que un ser pudiera llegar a tales extremos ecuaionales: pared de cal, soledad, inmovilidad y cien veces soledad. Así todos los días. El curso solar y el de las estaciones se ha borrado, para formar la masa de una noche interminable, fría, grosera. Acababa de comer, cuando sentí el timbre de tu llamada. Me reanimé, pues tuve la sensación de que me llamabas para comentar un libro o hablar de una película reciente. Yo había pasado un día en extremo decaído por este tornillo sin fin, por esta vaciedad sin término, algo tenía que ocurrir y ocurrió lo mejor de todo, tu llamada. Mamá participó también de esa alegría. Ella espera siempre que sus hijas la llamen, de tal manera que al oírte, le parecía que tú eras también de la familia.

Fue una buena noticia cuando me dijiste que habías conocido a Julián Orbón. Será para los dos una fina compañía. Julián hace años que se fue, pero la sensación que tenemos siempre es que la noche anterior hemos estado hablando con él. Tanto él como tú con dos naturalezas amistosas, creo que yo también lo soy, pues para mí la amistad es una forma de poblar un espacio mis-

terioso. De hacer nuestra la “terra aliena”. Ahora, la vida se ha hecho inhóspita y dura, vulgar y reincidente en las mismas torturas. Razón para que la nostalgia de nuestros amigos se vuelva sencillamente abrumadora.

Nuestra circunstancia va siendo ya una finalidad sin fin. ¿Puede esto tener fin? ¿Hacia dónde caminamos? Detrás de toda esta inmensa alharaca ¿qué hay? Una marcha es un ritmo, un ritmo es una alegría profunda, y ¿quién puede sentirse alegre? El tiempo no cuenta, es una moneda sin circulación en el trópico. Por cualquier cosa se lanza un bostezo enorme, vivimos veinte, treinta años. Una noche tiene cien años. Pagamos por un papagayo lo que vale un halcón. No importa, el hombre que progresa en el trópico, piensa y dice, no importa, en otra ocasión pagaremos por un halcón, lo que vale un papagayo. Otros cien años. El tiempo, entre nosotros, no se desliza, crece como los vegetales. En el agua, un caimán viejo parece un tronco de árbol. Y toda corteza de un árbol es un calendario frente al cual bosteza el cubano.

Me dices en tu carta que has leído un ensayo de Heidegger sobre la “terateía”. Yo hablo de esa tarateía en algunos de mis ensayos, pero la poquísima importancia que entre nosotros se le otorga a esas cosas, hace que los temas que yo trato, aunque los haya tocado diez o quince años antes, pocos se hayan fijado. La terateía era una de las columnas del teatro griego, es lo que hacía que los actores usaran zancos y hablaran resguardados por una máscara. Es lo maravilloso, lo sobrenatural, pero penetrado por el hombre, con el hombre enlazado por sus esquinas. Con el paso de los años, he preferido llamarle sobrenaturaleza a eso que los griegos llamaban terateía, que es la expresión de la naturaleza, pues en los griegos era algo artificial, otra manifestación del protón seudos, de la mentira primera, de lo que para ellos era arte.

Nuestro ambiente intelectual está más pobre que nunca. Se ha puesto de moda el “Virtuosismo”, libritos, cositas, yo confesional, intento de himnos babosos, todo acompañado de trompetas propagandistas. La gentuza piensa en publicar, no en hacer; cuando hacen, no crean. Si crean es un homúnculo de algodón.

Escríbeme con frecuencia, aunque sean cartas breves. Es lo que yo voy a hacer en lo sucesivo, pues una carta extensa tiene que surgir en días muy especiales, como ésta que yo hago por la alegría de tu llamada, en un día donde el tedio, con viejos dientes amarillos, mordía hasta el granadillo.

Tuyo siempre

El etrusco de La Habana Vieja

## SITIO N°1

(en venta en librería VIRIDIANA, Corrientes 1145 - Local 26)

<b>Entredichos</b>	
de Jorge Jinkis, Eduardo Grüner y Luis Gusmán	3
<b>Ensayos</b>	
Leo Strauss: Escribir entre líneas, un arte olvidado	8
Eduardo Grüner: El festín de la letra, a la manera de Rabelais	13
Mario Levin: Introducción del cine, descomposición del campo	27
Pascal Bonitzer: Desencuadres	29
Ana María Barrenechea: La literatura fantástica	33
Witold Gombrowicz: Ferdydurke en español	37
Luis Thonis: La risa del tiempo	44
Enrique Pezzoni: Silvina Ocampo: la nostalgia del orden	109
Silvia Molloy: Voracidad y solipsismo en la poesía de Rubén Darío	121
Antoine Berman: El lugar de la traducción	124
<b>Anexo: Dinero I</b>	
Ramón Alcalde: De judíos, dineros y Bolsas: Drumont, Bloy, Zola, Martel	51
León Bloy: La salvación por los judíos	67
Emilio Zola: Notas manuscritas para L'Argent	91
<b>Poesía</b>	
de Leónidas Lamborghini	26
de Ricardo Zelarayán	41
de Marcelo Pichon Rivière	108
de Néstor Perlongher	118
<b>Relatos</b>	
Oscar Pérez: El responso del rezante	21
Graciela A. López: Dos cuentos	24
Luis Gusmán: El hombre de los gansos	97
Héctor Grisafi: Quaker	101
Omar Borré: La inquisición y los tegobitos	113
Oswaldo Lamborghini: Sonia (o el final)	114
<b>Preferencias</b>	
Luis Chitarroni: “La Habana para un infante difunto”, de Cabrera Infante	106
E.G.: “El rodaballo”, de Günter Grass	107
L.G.: “Páginas autobiográficas”, de Esteban Echeverría	108
<b>Destiempo</b>	
Papeles de Buenos Aires	128
Leonora Carrington: Abajo	131
<b>Correo Perdido</b>	
Cartas de Néstor Perlongher, Macedonio Fernández, Esteban Echeverría y Ramón Alcalde	139

# Viridiana

Libros  
Literatura. Cine. Psicoanálisis. Crítica Literaria.  
Corrientes 1145  
Galería cine Arte. Local 26