

Diego Posadas
El tren ya pasó

Guillermo Quartucci
Orientalismo y género: una perspectiva constructivista

Alejandro Sosa Dias
Uno (que se salvó). Acerca de Fredi de Héctor Lastra

Henri Meschonnic
Microanálisis y oralidad
Presentación y traducción de Hugo Savino

Amalia Sato
Poemas dispersos para un prólogo.
Clásico entre clásicos: el Romance de Genji,
la novela del siglo X, escrita por la dama
de la Corte Murasaki Shikibu

Liliana Lukin
Ética de Spinoza

Paolo Guerrieri
Yinshi Cut up
Traducción y adaptación de Rafael Cippolini

Luis Thonis
El dragón y los peces

Mario Levin
Mapas e ideogramas en el litoral del Japón

Mercedes Roffé
Historia de los colores

Yatsume Soseki
Armonía de hierbas
Presentación y traducción de Amalia Sato

Alfredo Prior
Armas sin Cloé

Buenos Aires, Argentina, octubre 2005

T
O
K
O
N
O
M
A
10

10 T
O
K
O
N
O
M
A

AMALIA SATO > LILIANA LUKIN > DIEGO POSADAS > GUILLERMO QUARTUCCI > ALEJANDRO SOSA DIAS
PAOLO GUERRIERI > RAFAEL CIPPOLINI > LUIS THONIS > MARIO LEVIN > MERCEDES ROFFÉ > YATSUME SOSEKI
HUGO SAVINO > ALFREDO PRIOR > HENRI MESCHONNIC > ALFONSO ROSSI > DIEGO POSADAS > GUILLERMO QUARTUCCI > ALEJANDRO SOSA DIAS
LILIANA LUKIN > DIEGO POSADAS > GUILLERMO QUARTUCCI > ALEJANDRO SOSA DIAS > LUIS THONIS > MARIO LEVIN > MERCEDES ROFFÉ > YATSUME SOSEKI

editora: Amalia Sato

diseño: Alejandro Ros

diagramación: Nicolás Prior

Arcos 2245 1°H C1428AFI

Buenos Aires, Argentina

(54-11) 4781-1886

toksato@yahoo.com.ar

Registro de la Propiedad
Intelectual en Trámite
Las notas firmadas representan las
opiniones de sus autores y no necesa-
riamente de la revista

TOKONOMA
a la venta en:

Librería Gandhi
Corrientes 1743
4374-7501

Librería Norte
Las Heras 2225
4807-2039

Librería del Mármol
Gorriti 3538
4962-0189

Belleza y Felicidad
Acuña de Figueroa 900
4867-0073

Fundación Proa
Pedro de Mendoza 1929
Vuelta de Rocha, La Boca
4303-0909/0584/0585

La Cita
Charcas 3315
4823-6477

Librería Prometeo
Corrientes 1916
4952-4486
Honduras 4912
4833-1771

Guadalquivir
Callao 1012
4815-1190/92

Paidós
Santa Fe 1685
4812-6685

De la Mancha
Corrientes 1888
4372-0189

La Barca
Scalabrini Ortiz 3048
4806-0395

en Buenos Aires,
Argentina

Editora y Distribuidora Kaicron
Balcarce 1053 1°/19 | Bs As Argentina
(005411)4362-2206 | www.kaicron.com
email: kaicron@kaicron.com

TOKONOMA 10

El tren ya pasó

Por Diego Posadas

Son las diez de la mañana, estoy preparándome un café batido, en el sótano de la Librería Rodríguez. A esta hora los dueños todavía no han llegado y la mayoría de los empleados disfrutamos de una breve sensación de libertad. Mis compañeras del salón de ventas aprovechan para ponerse al día sobre hijos, escuelas, maridos; lo mío es inventar una excusa, un envío atrasado para algún cliente, bajar las escaleras, poner agua a calentar y buscar algún solitario rincón del sótano para batir mi café instantáneo. Solo después de este ritual ya me siento despierto del todo y con el humor necesario para subir al salón y encarar a los clientes del día.

Esta mañana, mientras estoy bebiendo los primeros sorbos, suena el teléfono en el fondo del depósito y enseguida la voz de Cristian, el encargado, me dice que me buscan. Voy hasta el aparato y tomo el tubo, la cajera me pide que suba al local, porque mi madre me está buscando.

¿Está ahí, con vos?

Sí

Dejo la taza sobre un escritorio y camino hacia las escaleras.

A los seis años, el día que mi abuelo murió, un día de invierno de 1980, aprendí de la mano de mi madre y para siempre, que cuando un familiar aparece inesperadamente en el lugar menos pensando, para buscarte, es que algo malo sucedió.

Cuando la veo en el local, observando el piso con rostro serio, acelero el paso. Son unos pocos segundos, ella no se atreve a empezar a hablar y yo contengo preguntas desesperadas. Es increíble que en tan poco tiempo puedan desfilan tantas imágenes de seres amados en peligro, en un incomprensible orden de aparición. Finalmente mi madre habla:

Tu papá

¿Qué pasa?

Hace el gesto que me temía, un gesto muy suyo, una sonrisa temblorosa, como un sí y un no al mismo tiempo, que intenta contener de antemano el dolor del interlocutor ante unas palabras que inexorablemente vendrán, una sonrisa que por lo general no logra su objetivo, detener el propio sufrimiento, y se cubre de lágrimas.

¿Qué? ¿Qué pasa?

Tuvo un accidente, está muy grave.

No le creo, sé que mi viejo se mató y lo pregunto.

Está... muy grave

Termina de decirlo y me abraza.

Juan me pregunta si comí algo. No sé, le contesto. No lo recuerdo. Hace varias horas que estoy en este salón y me siento mareado. Se ofrece para traerme algo y yo le pregunto si está con el auto. Me contesta que sí y parece alegrarse de poder hacer algo. Me pongo de pie y busco a mi hermano, que está a pocos metros, semidormido en un sillón.

¿Vamos a un kiosco, a comprar unos sandwiches?

Abre los ojos y sin decir palabra recoge su campera. Siento la necesidad de avisarle a alguien que salimos por un rato, pero no sé a quién.

Es un pequeño recreo, desde el Volkswagen las calles de Barracas se ven oscuras, pero las luces rojas de los automóviles dan una borrosa idea de perspectiva. Llegamos a un puesto de comidas para taxistas en una estación de servicio. Comemos unas hamburguesas, hace frío, nos reímos de algún chiste que hoy no puedo recordar.

Aún no amaneció cuando mi tía Haydeé sale de la casa funeraria para buscar el diario recién impreso. Regresa a los pocos minutos con un ejemplar de Crónica bajo el brazo. Se sirve café y se sienta en uno de los sillones de la sala de estar. Avanza rápidamente las hojas hasta la sección policial y allí encuentra lo que buscaba, la noticia.

¡Acá salió!, se dice a sí misma y todos la escuchamos. Me produce cierto malestar verla, colocándose sus anteojos con ansiedad. Lee durante un minuto, en silencio. Después llora. Lloro ruidosamente, con el diario arru-

gándose en su mano, apretujado. Mi primo se acerca y la abraza.

Pará un poco, viejita, le dice.

Como la mayoría de los colectiveros mi viejo era lector de Crónica. Siempre que podía compraba el ejemplar vespertino y se metía en un bar de la Boca cercano a la terminal de la 152. El resultado de las carreras o un inminente atentado. Lo llevaba bajo el brazo, es una imagen que retengo de él, la camisa celeste, la cartera de cuero negra, el Crónica doblado. Ahora, cuando hojeo el diario que mi tía dejó abandonado sobre un sillón no siento rechazo por mi propia curiosidad, y tampoco puedo evitar un pensamiento absurdo: si no se hubiera quitado la vida mi viejo probablemente hoy estaría leyendo otra noticia que ocuparía su lugar. Para los redactores del suplemento policial la noticia de su muerte no mereció un lugar privilegiado. Otro suicidio más espectacular ganó la página. Un hombre que intentó matar a su mujer y luego se pegó un tiro. Ilustrada con una foto de la casa en donde ocurrió la tragedia, la nota termina y aparece un pequeño recuadro; allí sí hablan de él. "Otro se tiró del Puente Avellaneda". Me golpea esa frase, redactada a las apuradas por algún periodista que seguramente recibió las mismas palabras que nos dijeron en la comisaría, pero telefónicamente y como un trámite más.

Cómo aceptar que nuestro padre sea otro muerto del Crónica, uno más en la fosa común de los días de su diario favorito.

Desde uno de los autos grises, con un suspiro celebro la aparición de esa guirnalda de ropa sencilla. Como una paleta de colores tendida sobre una soga, en una terraza, que la mañana ofrenda para entretejer o reconstituir el mundo desde allí. La noche y sus mareos quedan un poco atrás, son las nueve o las diez de la mañana. En el coche de los familiares más cercanos, el segundo de una breve caravana por una ciudad nueva y desconocida, mi hermano y yo observamos en silencio los edificios, las veredas, los caminantes, el cielo claro, acaso demasiado limpio esta vez, entre las ramas que pasan. En algunas esquinas la gente se detiene por un instante para persignarse ante el coche, ante un nombre.

Un hombre desconocido, escondido para siempre de sus miradas. Yo agradezco ese gesto, esa complicidad. Ana, la mujer de mi viejo mira hacia

adelante. Por la ventanilla veo a mi amigo Andrés pedalear en su bicicleta. Fue el último en llegar al velatorio, justo antes de que la comitiva iniciara el trayecto hacia el cementerio. Escapó de una guardia nocturna en su trabajo. Llegó y me abrazó sin decir palabra. Los choferes aguardaron el saludo e inmediatamente indicaron con un gesto, amable, protocolar, que ya era hora de partir. Ahora Andrés pedalea con todas sus fuerzas siguiendo los autos. Se mantiene lo más cerca que puede, lo veo en el espejo retrovisor. De pronto los coches aceleran demasiado, y él tiene que detenerse. Con un brazo en alto hace una señal de despedida.

Pasan los días reglamentarios de duelo y me reincorporo al trabajo. Cada abrazo de los compañeros, los gestos tímidos de algunos, cada silencio, son caricias inmensas que rozan algo que cambió para siempre. En mí, agradezco a cada uno sin palabras. Subo las escaleras rápidamente y me pongo a trabajar. Ordeno libros en los estantes, busco algo para limpiarlos. No tengo ganas de atender clientes, ni de conversar. Necesito ocupar la mente en algo abstracto, juntar polvo con un trapo anaranjado. Cerca del mediodía, veo a Juan atravesar la puerta del local. El viejo Rodríguez, como es su costumbre, sospecha de él y lo sigue desde la planta baja al salón de ventas en el primer piso. El viejo Rodríguez siempre ve en mis amigos a un posible ladrón. Eso me divierte y enfurece al mismo tiempo. Dejo correr un par de minutos, a propósito, antes de acercarme; el viejo Rodríguez como un perro de policía olfatea los movimientos de su sospechoso. Juan me busca, le pido que me aguarde un momento, se arrima a los estantes de poesía y toma un libro. El guardián avanza un poco más. Como haría cualquier cliente que se siente asediado, mi amigo gira la cabeza para mirar al viejo a la cara. Me acerco y nos abrazamos durante un buen rato. El viejo se aleja, tal vez avergonzado. El abrazo entonces ya no es contra el patrón, se convierte en una trinchera y me olvido dónde estoy.

¿Estás bien?

Sí, bien

¿A qué horas salís a almorzar?

No sé, ya, voy a avisar

Salimos del local abrazados. Caminamos hasta Lavalle y entramos en la

pizzería Roma. Mientras el pedido llega, Juan saca de una carpeta unas impresiones que hizo de un rastreo en internet sobre Akutagawa. Son haikus. Yo nunca había oído hablar de los haikus. En unos pocos minutos Juan me explica la métrica, las claves, algo de la historia y de la evolución del género. El tampoco sabe tanto, en realidad se topó con ellos buscando otra cosa. Me parece un juego, así es como Juan me lo hace ver. Me muestra unos suyos y unas traducciones que hizo del inglés, entre ellas, el haiku del viejo estanque y la rana que salta. Hablamos de esas miniaturas durante todo el almuerzo, incluso nos animamos a componer unos haikus a dúo. Terminamos la comida y salimos a la calle, el sol, los colores de la gente. Vuelvo a mi puesto con ganas de saber más sobre estos pequeños poemas. En la librería encuentro un libro de Issa Kobayashi. Me paso la tarde leyéndolo. Luego intento componer un haiku y me animo a escribir: El viejo beso / susurró ¿qué palabra? / Amanecerá.

Son varios meses, casi un año en torno al haiku. Harto de mi trabajo, renuncio y viajo al sur. Con Mónica, a ella la echaron. En cualquier lugar, a cualquier hora, en las noches de insomnio, en la montaña, busco algún papel y me siento para escribir. Es como un remedio, ella dice. Hago haikus solo y, a veces, con amigos: un verso cada uno. Así van juntándose. A fines del año 2000 reúno los 36 que más me gustan y hago una pequeña antología casera que reparto en una terraza alrededor de un pequeño fuego. Mónica ya no está.

Cuatro años después, mi hermano y yo hacemos un viaje en tren a Zárate, para firmar unos papeles. Zárate es el pueblo en donde el viejo pasó varios años de su infancia y en donde vivió el abuelo, un tipo muy severo, al que nunca conocimos. Cuando el hombre murió, los tíos de Zárate pusieron en venta su casa. Nos dicen que parte de esa herencia nos corresponderá el día que se concrete la venta. Pero no pensamos en eso sino en la extraña situación, compartir este viaje de un día, gracias a un trámite legal inesperado. Mi hermano y yo jamás hubiéramos programado algo así. Miramos a través de las ventanillas del tren en silencio, comentamos algunos detalles de las estaciones, que a medida que el trayecto avanza parecen cada vez más precarias. Luego, a partir de un momento, el paisaje se vuelve campo, casitas, árboles inclinados por el viento, alguna fábrica. Es un viaje gris, pero a lo

ojos se ve una grieta de claridad en el cielo. El vagón no tiembla mucho,
hago un anotador y por una vez mi hermano y yo compartimos el juego de
describir algo juntos. Entre los dos, un par de haikus. Los recuerdo bien:

Aquel caballo / bebiendo su reflejo / cubierto de hojas

El charco une / nubes y renacuajos / respetándose

Luego mi hermano toma el lápiz y escribe un haiku él solo:

El niño espera / con piedras en sus manos / el tren ya pasó

Un recuerdo o un sueño. Invierno. Duchándome en la casa de papá.
Destapo la botella de champú. La crema de enjuague. Todo tiene un olor
cuyo. Cierro el agua. Apoyo los pies sobre una toalla. Busco en el botiquín la
crema de afeitar. Uso su brocha, me afeito, tranquilo. Un golpecito en la
puerta.

Hasta mañana, hijo -me dice.

Abro la puerta. Hasta mañana, pa. ¿A qué hora entrás a laburar?

Las tres.

Despertáme y te saludo.

Mejor dormí.

Los miramos a los ojos en silencio. Leo un gesto de cansancio muy antiguo.

Me besa en la frente para no mancharse.✘

Orientalismo y género: Una perspectiva constructivista

por *Guillermo Quartucci*

Algo que llama la atención a los que se interesan por las ciencias sociales es la tendencia de estas últimas, en años recientes, a apartarse de las epistemologías tradicionales, que tienen como centro lo observado (lo *objetivo*), para favorecer las epistemologías emergentes, que tienen como centro al observador (lo *subjetivo*). A partir de este cambio, como observa José María Calderón Rodríguez, “se sostiene reiteradamente que la información científica no puede sustentarse en observadores neutros de ontologías trascendentales, sino en percepciones relacionadas con el punto de vista y las posibilidades del observador, y referidas, por lo mismo, a un contexto y a un trasfondo”.¹

Sin embargo, en la medida en que estas percepciones son convertidas por el observador en construcciones discursivas –es decir, el objeto es reemplazado por un *discurso*, presuntamente *objetivo* en las epistemologías ontológicas-, Bourdieu señala que sólo la deconstrucción del discurso científico nos posibilitará el desenmascaramiento del carácter subjetivo de su producción, no sólo en el caso del discurso de las ciencias sociales, sino también en el de las ciencias “duras”.²

Aquí es donde empalma el interés por analizar bajo estas premisas epistemológicas una materia altamente discursiva –por tratarse de literatura– como son los textos orientalistas producidos en América Latina. En este sentido, las propuestas teóricas y metodológicas de investigadores como Teun A. van Dijk pueden resultar muy estimulantes.³

¹ José María Calderón Rodríguez, “Epistemología, observación de segundo grado y definición del objeto de estudio”, documento de trabajo, Seminario Colegiado de Doctorantes, Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Noviembre de 2004.

² Es justamente el análisis del discurso el tema que recorre las páginas de su libro *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*, Barcelona, Anagrama, 2003.

³ Véase, por ejemplo, el artículo de Teun A. van Dijk “Foundations of Critical Discourse Analysis”, borrador de julio de 1992, publicado más tarde en la revista *Discourse and Society*.

En síntesis, nos hallaríamos frente a *construcciones* (históricas y sociales), en donde lo que interesa no es *qué es lo que conocemos*, sino *cómo lo conocemos*, de qué manera transformamos al objeto en discurso. En ese sentido, los aportes de Bourdieu son fundamentales para adentrarnos en el mundo de la epistemología contemporánea anti-esencialista.

Lo que interesa entonces es evidenciar el carácter de *construcción* del orientalismo, analizar el contexto y trasfondo social de los cultores de esta corriente, y, sobre todo, deconstruir el lenguaje que integra el discurso sobre Oriente. Asimismo, para los objetivos de mi investigación en el marco de los Estudios Latinoamericanos, importa analizar la autopercepción de las élites de América Latina como pertenecientes a la esfera de Occidente (siendo Occidente, como se trata, de una construcción europea), y sobre todo, las características de los cultores del orientalismo criollo. Para ello es muy útil tomar como elemento micro el caso de la construcción de Japón y la mujer japonesa (más adelante veremos por qué) en el discurso de las élites de América Latina.

Japón

Japón era un país que, después de los primeros contactos con el Virreinato de la Nueva España, a partir del siglo XVII, había permanecido sustraído a la mirada de los extranjeros merced a la política aislacionista de sus autoridades, y es a partir de mediados del siglo XIX, con su apertura al mundo, que los contactos con América Latina se reanudan.

Desde esta parte del planeta son numerosos los viajeros que llegan al País del Sol Naciente y dejan testimonio escrito de esa visita: el colombiano Nicolás Tanco Armero,⁴ en 1871, visita Japón en su carácter de hombre de negocios; el mexicano Francisco Díaz Covarrubias, en 1874, encabeza la misión enviada a Japón por el presidente Porfirio Díaz para observar el eclipse solar a raíz de la interposición del planeta Venus;⁵ el también mexicano Carlos Glass, médico de la Armada, en 1896, pasa un mes en Japón en una escala de la corbeta-escuela

Zaragoza en su viaje de circunvalación, el primero en su género efectuado por una nave mexicana;⁶ en 1905, el almirante argentino Manuel Domecq García es enviado por su gobierno como observador del desarrollo de la guerra ruso-japonesa, cuyo resultado, favorable a Japón, sirvió para favorecer la entrada de este país al exclusivo club de las potencias coloniales.⁷ Estos personajes, pioneros de la presencia latinoamericana en Japón, dejan regis-

⁴ Nicolás Tanco Armero, *Recuerdo de mis últimos viajes: Japón*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1888.

tradas sus impresiones, inestimables documentos que, más que testimonios de su experiencia en esas lejanas tierras, son útiles para comprobar las tendencias sociales y políticas imperantes en sus respectivos países.

Sin embargo, no son solamente estos hombres pragmáticos los que visitan Japón: también escritores y poetas, atraídos por el exotismo de ese país recién abierto al mundo, al impulso del *japonismo*⁸ prevaleciente en Francia, llenan páginas de prosa y poesía con viñetas, comentarios y retratos de un país que se presta a maravillas para sus delirios modernistas. Escritores como el argentino Eduardo Wilde (Bolivia, 1844-1913), Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916), José Juan Tablada (México, 1871-1945), Enrique Gómez Carrillo (Guatemala, 1873-1927), Efrén Rebolledo (México, 1877-1929), Jorge Max Rohde (Argentina, 1893-1897), por citar los nombres más conspicuos, nos heredan documentos donde manifiestan su admiración por Japón y la curiosidad que en ellos despertó este país "enigmático".

⁵ Francisco Díaz Covarrubias, *Viaje de la Comisión Astronómica Mexicana al Japón para observar el tránsito del planeta Venus por el disco del sol el 8 de diciembre de 1874*, México, Imprenta Políglota de C. Ramiro y Ponce de León, 1876.

⁶ Carlos Glass, "Apuntes sobre el viaje alrededor del mundo de la corbeta Zaragoza recogidos por el Dr. Carlos Glass, médico de la Marina mexicana. 37000 millas sobre los mares", publicado semanalmente en la revista *El Mundo*, México, a partir del domingo 6 de agosto de 1897. Interesa en especial la Sección "El País del Sol", 20 capítulos de la segunda parte dedicados a Japón.

⁷ Existen documentos escritos por Domecq García (amigo de Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo, y un personaje muy importante en la escena argentina de comienzos del siglo XX), pero aún no los he podido localizar.

⁸ El *japonismo* es una corriente estética surgida en Francia, que enfatiza el valor de las artes tradicionales japonesas, en especial la plástica y la poesía. Pintores como Van Gogh, Monet, Manet, Degas, entre muchos otros, hacen evidente (a veces en los temas, a veces en la técnica) en sus obras la influencia de la pintura japonesa, carente de perspectiva y de claroscuros. Entre los escritores, Jules y Edmont de Goncourt, Catulle Mendès, Robert de Montesquieu y, sobre todo, Pierre Loti, cuyo libro *Madame Chrysanthème* sentó las bases del arquetipo de mujer japonesa todavía vigente en nuestros días, la moda del Japón observado en lacas, biombos y porcelanas, con la representación de elementos tradicionales como el Monte Fuji, los cerezos en flor, las pagodas y jardines, personajes como las geishas y los samurais, alcanza su momento culminante. Se trata, en realidad, de un *orientalismo* de tono positivo, el cual, sin embargo, sólo rescata de Japón sus iconografías, que son convertidas en la *auténtica* representación de Japón. Es esta admiración exacerbada por Japón la que pasa inalterada al movimiento modernista latinoamericano. Atsuko Tanabe, en su libro *El japonismo de José Juan Tablada* (México, UNAM, 1981) hace un minucioso análisis del alcance del japonismo en América Latina.

Pero, ¿qué hay en ellos en común que haga que valga la pena estudiarlos, más allá de sus observaciones sobre una cultura que les es ajena, excepto por su misteriosa rareza? Sin duda, ese algo en común es que todos ellos son individuos del sexo masculino que se asumen sin conflicto como "blancos" (aunque tuvieran sangre indígena en sus venas) y occidentales, pero por sobre todas las cosas, porque son cultores del orientalismo criollo.

El orientalismo

El "descubrimiento" de Japón por los escritores latinoamericanos se vio facilitado por el antecedente de sus pares europeos (sobre todo, ingleses y franceses) y, poco después, norteamericanos, quienes, por pertenecer a países en plena expansión mercantilista y militar, gozaron del privilegio de constituirse en "autoridad" cuando se trataba de interpretar el mundo que cada vez con mayor insistencia se denominaba oriental.

La distinción Oriente-Occidente no era nueva en la esfera europea: desde los griegos y los romanos, el mundo situado allende el Este del Mediterráneo se había constituido en fuente de misterio y curiosidad, por no mencionar la creencia de que era poseedor de ingentes riquezas y tesoros. Con el Renacimiento, la antinomia se vuelve más precisa al identificarse las categorías racionales establecidas por los filósofos de la naciente Europa con el mundo "civilizado", por contraposición a los pueblos "primitivos" de Oriente. La Ilustración enfatiza aún más los logros de la cultura europea, -aunque rescata la inocencia del buen salvaje-, pero es con el advenimiento de las políticas colonialistas, producto de la revolución industrial, cuando la antinomia Oriente-Occidente cobra mayor importancia: ahora se trata de llevar a esos pueblos orientales la luz de la civilización europea que hará que éstos salgan de la ignorancia.

A este programa colonialista se lo legitima apelando al discurso *orientalista*, definido por Edward Said en su famoso libro *Orientalism* (publicado en 1978) de la siguiente manera:⁹

Orientalismo es un estilo de pensamiento basado en una distinción ontológica y epistemológica entre "el Oriente" y "el Occidente". Así, una vasta masa de escritores, entre los que se cuentan poetas, novelistas, filósofos, teóricos de la política, economistas y administradores imperiales, han aceptado la distinción básica entre Este y Oeste como el punto de partida

para elaborar teorías, épicas, novelas, descripciones sociales e informes políticos concernientes a Oriente, su gente, sus costumbres, "mente", destino, etcétera. [...] En síntesis, orientalismo es un discurso elaborado por Occidente cuyo objetivo es dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente.

Como disciplina que representa el conocimiento institucionalizado de Oriente por Occidente, el orientalismo ejerce una triple fuerza: sobre Oriente, sobre el orientalista y sobre el "consumidor" occidental de orientalismo. Oriente es corregido, incluso castigado, por encontrarse fuera de los límites de la sociedad europea, "nuestro mundo"; Oriente es así orientalizado, proceso que no sólo marca a Oriente como la provincia del orientalista, sino que también fuerza al lector occidental a aceptar la codificación orientalista como el verdadero Oriente. En síntesis, se trata de la función de un juicio extraído de un material que con el tiempo parece deber su existencia al orientalista.

De aquí nacen los estereotipos y los lugares comunes a los que, tanto en Occidente como en América Latina, se echa mano para hablar de Oriente, y en particular de Japón, que es el caso que nos interesa.

El orientalismo es pues un discurso de carácter hegemónico (y por lo tanto considerado "objetivo") elaborado por Europa que implica una epistemología y una interpretación, a fin de hacer del hombre blanco, burgués y heterosexual (este último, añadido muy acertadamente en la década de 1990 por las teóricas del género) el sujeto universal, frente a lo particular representado por Oriente. Este sujeto *imperial*, imbuido de las ontologías trascendentes del momento, y apuntando a una presunta objetividad, como si de una ciencia natural se tratara, se vuelve así *autoridad* en materia de las llamadas "culturas orientales". Los autores que cita Said para apoyar sus afirmaciones son innumerables, pero los que a nosotros nos interesan particularmente son aquéllos que fueron erigidos en *autoridad* en lo que se refiere a la cultura japonesa, fenómeno no analizado por Said: Pierre Loti, los hermanos Goncourt y André Bellesort en Francia; Lafcadio Hearn, Lord Mitford, Percival Lowel y Rudyard Kipling en Inglaterra, entre muchos más, y uno que otro norteamericano. Son ellos quienes fueron investidos de autoridad por los escritores latinoamericanos, a la vez que son ellos quienes fueron imitados. Incluso cuando algunos de estos escritores latinoamericanos visi-

tan Japón, lo que hacen es constatar con sus propias observaciones las construcciones discursivas de sus pares europeos, legitimando de esta manera un discurso nacido en una realidad ajena. Ellos prestan atención *sólo* a lo que observan sus pares imperiales. El *orientalismo*, así, pasó a América Latina, sin mayores variantes. Resulta interesante observar que los autores que tratan sobre Japón jamás ponen en cuestión su identidad occidental, no obstante pertenecer a una esfera tan alejada de la esfera “civilizada” europea, además de ser contados los intelectuales y académicos latinoamericanos que se han cuestionado su pertenencia al llamado Occidente, con excepciones como la de Haroldo de Campos, que considera a América Latina una especie de Occidente bárbaro.

El problema del género

Edward Said no destaca en ningún momento que la abrumadora mayoría de los textos considerados como orientalistas hayan sido escritos por individuos del sexo masculino. Es en esta falta de atención al género donde se aferran las teóricas feministas para poner en evidencia lo inconcluso del análisis de Said. El argumento fundamental es que el sujeto universal europeo frente a lo particular oriental se construye de la misma manera que la masculinidad en las culturas patriarcales, donde lo femenino es lo “otro”, lo que presenta la marca de género, y se construye en función del varón como lo que carece de los atributos de éste. En este esquema, las características universales del sujeto occidental (masculino) se ven legitimadas por las carencias del sujeto-objeto oriental (femenino), con el consecuente establecimiento de la relación de superioridad-inferioridad. Así, Oriente se hace equivalente a Mujer, y será por lo tanto, en el desciframiento del misterio de la mujer oriental, oculta tras el velo (o los múltiples trajes y el maquillaje de la mujer japonesa), y en su posterior “conquista” (como si de un territorio se tratara con el mapa diseñado por el varón), donde se habrá de encontrar su *esencia*. Se trata, pues, de una auténtica epistemología ontológica que, desde nuestra perspectiva, nos habla más del carácter del sujeto europeo que de esa realidad inventada denominada Oriente.

Estas cuestiones, vinculadas al psicoanálisis de Lacan, han sido muy bien estudiadas por la especialista turca Meyda Yegenoglu¹⁰ y la inglesa Reina Lewis¹¹ en dos obras pioneras en lo que se refiere a una lectura de género del orientalismo, constructivistas sin mencionarlo.

El libro de Yegenoglu explora la dinámica discursiva del orientalismo que asegura la condición de sujeto soberano a Occidente mediante una repre-

sentación cultural del “otro”, con la que ese sujeto se legitima ontológicamente. Por otra parte, una lectura sexualizada del orientalismo revela que la diferencia sexual de las representaciones no puede ser tratada como un subdominio, sino que es de fundamental importancia en la construcción del sujeto colonial (imperial), lo cual, según Yegenoglu, nos conduce a la estructura inconsciente de discurso colonialista, menos estudiada que los aspectos económicos y políticos.

Siguiendo con este razonamiento, al incorporar la cuestión de la diferencia sexual en el análisis es necesario reconocer que tanto la fantasía como el deseo, en su carácter de procesos inconscientes, juegan un papel fundamental en la relación que se establece entre colonizador y colonizado, conquistador y conquistado. Esta psicologización de procesos estructurales como el colonialismo, sin embargo, no se pueden reducir a motivaciones individuales, sino a construcciones históricas específicas y a procesos colectivos. Así, lo que interesa a Yegenoglu, es el proceso de *construcción del sujeto occidental* hegemónico, pero sin otorgarle connotaciones metafísicas, ontológicas o esencialistas al término “sujeto occidental”, ya que no se trata de un sujeto homogéneo, pues presenta diferencias de género, nacionalidad y condición social (este sujeto puede ser obrero, inglés, mujer, hombre, aristócrata, y agregaríamos nosotros, intelectual latinoamericano).

Para conocer este sujeto occidental, continúa Yegenoglu, es necesario reconstruir el discurso humanista europeo a partir del Renacimiento, lo que nos lleva a la conclusión de que por occidental se entiende al sujeto que es blanco, hombre y burgués, siempre dejando en claro que no se trata de una esencia sino de una construcción histórica. La peculiaridad del discurso orientalista reside precisamente en la occidentalización (tanto como en la orientalización) de la operación de construcción por la cual los miembros se constituyen en sujetos occidentales. La operación de occidentalización consiste en la elaboración de una *fantasía* histórica específica por parte de un sujeto que se imagina a sí mismo occidental, dejando, sin embargo, en claro que la naturaleza ficticia de este sujeto no niega que sea *real*, sino que, por el contrario, produce efectos materiales en los cuerpos de los sujetos que subyuga.

El sujeto occidental está así sometido a un proceso denominado occidentalización, mediante el cual se imagina a sí mismo dentro del marco de fanta-

¹⁰ Meyda Yegenoglu, *Colonial Fantasies. Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

¹¹ Reina Lewis, *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation*, London,

sía de una cultura específica denominada Occidente.

La cultura humanística europea, a partir del fin de Edad Media (donde el centro era Dios), produjo la noción secular de un *yo* individual como una especie de conciencia universal abstracta libre de cuerpo y localidad. Es en esta presunta *autonomía* donde este sujeto alcanza su status universal, mediante la elaboración de una estrategia discursiva muy compleja. Dicha estrategia se basa en la necesidad de *otro* término por medio del cual el sujeto se distingue a sí mismo. Este *otro* término es luego *reprimido*, y su presencia *olvidada* es la que confiere al sujeto autonomía y universalidad. Se objetiva así ese *otro* reprimido en la figura de la mujer, con sus atributos negativos de emocional, débil, irracional, dependiente, etc., para hacer del hombre la norma universal de lo humano, del cual la mujer es una desviación natural. Lo mismo podría decirse del hombre occidental frente al *otro* oriental.

Reina Lewis sintetiza los conceptos de Yegenoglu diciendo que así como Oriente es una construcción por medio de una serie de signos cuyos significados se basan más en la imagen que Occidente tiene de sí mismo que en cualquier verdad acerca de Oriente, se podría decir que el paradigma de diferencia sexual que construye a la mujer es también una definición masculina, más que la revelación de la verdad acerca de la mujer. La ecuación quedaría establecida así: hombre/Occidente *vis-á-vis* mujer/Oriente. Colonizar a Oriente es equivalente a develar el misterio de sus mujeres.

Una característica que llama la atención cuando se lee un texto orientalista sobre Japón, sea occidental o latinoamericano, es la práctica repetida por todos los autores de incluir un capítulo, apartado o poema relacionado con la mujer japonesa y los estereotipos que ella ha generado, de acuerdo con las premisas orientalistas: la geisha/ prostituta *vis-á-vis* la mujer confuciana (la tradicional esposa, hija o hermana sometida a la voluntad del hombre).

La representación de la mujer japonesa

El japonismo, discurso masculino derivado del orientalismo, un orientalismo de signo positivo si se quiere (como ya se ha señalado en la nota 8, hace de la mujer japonesa la expresión más acabada del País del Sol Naciente, en especial la geisha y su epígono no menos importante, la *oiran*, o prostituta de alto rango (la mujer abnegada y sumisa de raíces confucianas, también convertida en arquetipo, sólo servirá como contrapartida estructural de aquella otra figura fascinante). Como consecuencia lógica de esta admiración por la mujer japonesa de vida galante, los cultores del japonismo no

pueden dejar de incluir en su discurso una mención a su visita a Yoshiwara, Shimabara o Shinmachi, las célebres zonas rojas de Tokio, Kioto y Osaka, respectivamente, escenario donde convergen las obsesiones "orientales" del observador europeo. También el observador latinoamericano, asumiéndose a sí mismo occidental, cae en este juego que pone en evidencia el complejo mecanismo de construcción del sujeto universal, confrontado con el Oriente y sus mujeres, así como el colonialismo cultural prevaleciente en América Latina.

Para ilustrar este punto, nada más oportuno que analizar el relato que Enrique Gómez Carrillo hace de su visita a Yoshiwara, relato incluido en el libro *El alma japonesa*, su segunda obra sobre Japón.¹²

Breve estudio de caso: Enrique Gómez Carrillo

En el relato titulado "El culto de la cortesana", incluido en el libro arriba mencionado, Gómez Carrillo ilustra claramente algunas de las características del discurso orientalista.

El capital simbólico de Gómez Carrillo es ser corresponsal de los periódicos en lengua española más conocidos entonces: *La Nación*, de Buenos Aires, y *El Liberal*, de Madrid; vivir permanentemente en París; hablar francés, y pertenecer a un círculo selecto de poetas, entres los que se encuentra Rubén Darío. Su prestigio se debe más a su carácter de *dandy* que a la calidad de sus escritos. Sin embargo, cuenta con la autoridad que le confieren sus relaciones sociales, que administra con sagacidad. Pretendidamente objetivo, de carácter que oscila entre el ensayo literario y el periodístico (Gómez Carrillo, en el momento de visitar Japón, en 1905, lo hace como corresponsal de los mencionados periódicos: *El Liberal*, de Madrid, y *La Nación*, de Buenos Aires¹³, "El culto a la cortesana" ofrece las observaciones del autor-narrador a raíz de una visita al barrio licencioso de Yoshiwara, en Tokio.

Por fin me hallo en el Yosiwara (sic). Los poetas dicen "la ciudad sin noche". Pero mejor harían en llamarla la ciudad sin día, puesto que es la cristalización de una noche de placer. Todo, en efecto, es aquí nocturno. [...] Mas lo que mayor sorpresa causa á los que venimos por primera vez á este parque de flores vivas, es la perpetua exhibición de mujeres que sonríen dentro de sus jaulas. Yo ya había leído descripcio-

¹² Enrique Gómez Carrillo, *El alma japonesa*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, s/f

¹³ Véase el *Prólogo* de Rubén Darío a otra obra de Gómez Carrillo, *De Marsella a Tokio*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, s/f.

nes detalladas del espectáculo. A través de las páginas de Loti y de Lowel, había visto á las musmés colocadas en sus escaparates como juguetes de carne que todo el que pasa puede comprar. (pp. 252-2)

Gómez Carrillo hace referencia a autoridades como Loti y Lowel, (más adelante, a André Bellesort, Goncourt y Tresmin-Trémolières) que lo precedieron en la descripción de Yoshiwara, al tiempo que presenta a las *muñecas* en exhibición desde la perspectiva del discurso orientalista: la mujer japonesa como espectáculo y objeto del deseo, encarnado en la figura por antonomasia es decir, la prostituta. La visita a Yoshiwara es de rigor entre los cultores de Japón de la época y Gómez Carrillo la hace más intensa al visitar él mismo, como cliente, una casa de prostitución. Curiosamente, el relato de esta visita lo hace en primera persona del plural, un “nosotros” que pareciera buscar la impersonalidad que exonera de cualquier idea de “pecado” personal. Llama la atención la morosidad en la descripción de los prolegómenos del encuentro con la prostituta, en contraste con lo escueto de éste:

¡Oh! las dificultades infinitas para poder, al fin, estrechar entre nuestros brazos más curiosos que ardientes á la muñeca que escogimos en el escaparate de laca. (p. 255, el énfasis es nuestro)

Sin duda, a Gómez Carrillo le interesa más el ícono orientalista que la mujer de carne y hueso, con la que no se excita a la hora de la hora. A continuación, una referencia a una autoridad como la de André Bellesort, completa la idea de que para el sujeto universal no se puede conocer un país diferente si no se conocen sus mujeres. La referencia está puesta en boca de un japonés:

En Kioto, un profesor de la facultad le decía a André Bellesort: —*No asegure usted que conoce esta antigua capital... usted ha visitado los templos, los teatros, los jardines; usted ha vivido la vida japonesa [...] ¡Pero eso no basta! Usted no ha puesto los pies en el Shimabara; usted no ha saboreado una copa de saké en compañía de nuestras mujeres maravillosas. No puede, pues saber lo que es el noble Japón antiguo.*

Las cortesanas, en efecto, las cortesanas y las guechas (sic), son las que con más arte conservan el esplendor de antaño. [...] Sólo ellas, las frágiles muñecas amorosas, ostentan todavía los kimonos de damasco riquísimo sobre el cual la

fantasía sabia de los bordadores de antaño dibujó los pájaros más raros y los monstruos más singulares. (pp. 255-6)

La referencia a Occidente y Europa es constante, pero jamás hay mención a América Latina. Gómez Carrillo se asume europeo:

[La almohada de las cortesanas] Parece una butaca de ébano para una muñeca, ó un banquillo de esos en que las musmés de Europa ponen sus pies calzados de seda. (pp. 261-2)

Este libro [Anuario de Yoshiwara, de Jippensha Ikku], gracias a Goncourt que lo tradujo y lo comentó, es en Europa muy conocido. (p.264)

Hoy los literatos europeos no hablan de las vendedoras de caricias sino para vilipendiarlas. (p. 270)

Los europeos llaman á Utamaro el pintor de las casas verdes. (p.27)

Mencionar notables de Japón, en especial artistas plásticos, es propio del discurso japonista y el de Gómez Carrillo no es la excepción cuando pasa revista a los grabadores japoneses en boga en el siglo XIX, en Francia y en algunos países de Europa: Toyokuni, Moronobu, Shunsho, Utamaro, Kiyonaga, Harunobu, Hiroshige, Masanobu, Hidemaro... Tampoco falta el repertorio de términos japoneses familiares entonces en cualquier discurso de corte orientalista: *musmé* (*musume*), *samuray* (*samurai*), *kimono*, *chamisé* (*shamisen*), *oirán* (*oiran*), *guecha* (*geisha*), *maiko*, etc.

El relato culmina con el sueño de todo sujeto orientalista: penetrar en la intimidad de la mujer-objeto, para descubrir su “alma” y sus secretos, como sueñan los pintores de la llamada corriente orientalista plasmado en las escenas de los baños femeninos, el harem, la *toilette* de una odalisca o la convivencia en el serrallo, donde el ojo masculino no tiene acceso, transformando esa realidad en una fantasía. Gómez Carrillo recurre al método de describir un grabado de artista, como sucedáneo de algo que escapa a la mirada del hombre, donde la mujer japonesa se acicala, para hacer realidad aquel sueño y dejar por fin develado el misterio del “eterno femenino”, o lo que es igual, del país oriental:

Harunobu no se contentó con pintar á las cortesanas en su vida aparatosa de la jaula de oro. Con simpatía las sigue paso á paso por

la ruta algo monótona de la existencia cotidiana. Helas aquí en su toilette íntima, sin kimono, sin peinado, sin carmín. Sus pechos jóvenes parecen prematuramente marchitos. En sus ojos, las malas noches han dejado sus huellas. (p. 273)

Las mujeres de Hidemaro, son más sencillas. [...] Así, donde hay que verlas es en su toilette cuando se pintan las mejillas de rosado, cuando se dibujan una ligera línea de oro que marca el labio superior, cuando arreglan con retícula paciencia los edificios de ébano de sus peinados, cuando estudian llenas de escrúpulos estéticos el lazo de sus fajas, cuando quedan quietas ante sus espejo. (p. 274)

En síntesis, Gómez Carrillo responde a las premisas del discurso de Said, más el corte de género de Yegenoglu, al hacer del "alma" (esencia) de Japón, una mujer, y de la mujer, una prostituta, la mujer-objeto, la única capaz de asegurar la estabilidad amenazada del sujeto imperial ante lo desconocido que desafía su control. ☒

Uno (que se salvó)

Acerca de *Fredi* de Héctor Lastra

Por Alejandro Sosa Dias

A Eduardo Tiglio

In memoriam

La literatura de Lastra siempre ha sido una experiencia rara en la narrativa argentina. Rara porque la comprensión de su estilo y su carácter, de sus frases en suma, termina llevándonos a otro lado distinto del de nuestra expectativa más probable. Los rasgos exteriores de la temática de sus novelas y cuentos pueden constituir un obstáculo para apreciar lo que escribe. También es una literatura que combina una concentración en las escenas, en particulares y significativas escenas, con una proposición de desciframiento metonímico, que va por cuenta del lector, pero que tiene, para ser llevado a cabo, una serie de indicios que, como ciertas ruinas pueden ser pasados por alto por un lector-turista que pasee por los contornos de sus libros, pero que no dejan de estar y de emitir señales.

Es, finalmente, una literatura rara también por su materialización en, relativamente, pocos y densos libros. Cosa que, comparada con otros escritores que nos abruma con sus muchos libros (en general, una sucesión de sketches enganchados), debemos quizás agradecer.

Lastra publicó dos libros de relatos: *Cuentos de mármol y hollín* (1965) y *De tierras y escapularios* (1969). En 1973 salió su novela *La boca de la ballena*, libro elogiado casi unánimemente por la crítica literaria y prohibido mediante una ordenanza municipal en el gobierno peronista (prohibición en la que fue acompañado por *The Buenos Aires affaire* de Puig, entre otros), perdonado por un tiempo y puesto en circulación nuevamente y, finalmente, vuelto a condenar por los funcionarios de la dictadura cívico-militar de 1976 junto a casi un centenar de libros de escritores argentinos. A partir de este abigarrado expediente, *La boca de la ballena* entró en esa dimensión mítica en que suele encallar aquello que es prohibido por algún poder arbitrario e ignorante. Es decir, con lo bueno y lo malo que eso tiene: con la confianza y expectativa con que solemos acercarnos a los textos interdictos, pero también teniendo que enfrentar el obstáculo que el propio mito ejerce para formular un juicio en lo estrictamente literario. O, para ser más preciso; aun aceptando que el

mito producido alrededor de una obra literaria es, en parte, indisociable de ella, un aspecto del pensar literariamente pasa por trazar una línea de demarcación entre ambos aspectos.

Pero no es de esto de lo que vamos a hablar; por lo menos centralmente. El lector habrá advertido por el subtítulo, que el objeto de este artículo es la segunda novela de Lastra: *Fredi* (1996). Lo anterior no es superfluo sino que sirve para adelantar una serie de aspectos de esta novela a través del contraste con *La boca de la ballena*. Pero por ahora me interesa señalar que, a pesar de su evidente valor literario, *Fredi* no ha sido objeto de análisis por parte de la crítica, a excepción del momento en que salió. Momento que, en general, para casi cualquier obra, no suele ser el tiempo de las lecturas fuertes. La bibliográfica tiene una serie de protocolos que orientan lo que dice cada uno preferentemente hacia el lado de lo ya-sabido. No abundaré ahora en las razones particulares debido a las cuales *Fredi* casi no ha sido leída (en sentido crítico); se desprenderán solas de lo que argumentaré a lo largo de este texto. Simplemente me limito a indicar esa llamativa ausencia de reflexión respecto a una novela que deja a la vista un material sobradamente adecuado para eso.

Voces, ámbitos

Fredi es un marginal, un ladroncito de a ratos, especializado en robos de corto alcance; cuya vida alterna entre temporadas en la cárcel y las diversas vicisitudes de una existencia en la Villa 31 de Retiro. La ilación narrativa de la novela se interrumpe en las ocasiones en que *Fredi* es apresado. Esos momentos de la vida de *Fredi* salen del relato, que es retomado siempre a partir de la recuperación de la libertad.

La narración del escenario (la Villa 31) que hace Lastra no cae en ninguna forma de populismo, no presenta a los habitantes de la villa como "gente buena y solidaria" ni como "miserables alimañas al margen de la sociedad". Ni ángeles ni demonios, todos los personajes: Carmen y Emilia (hermana y madre de *Fredi*) o el Chino, Beto, la Chila, etc (parientes o vecinos de la villa); muestran combinaciones complejas en su carácter y actitudes. A veces obrando a partir de sus impulsos (mezquinos, generosos o a veces ubicados en una zona ambigua), en otras su juicio y sus actos son generados a partir de una moral comunitaria, que es tajante en sus enunciados pero cuya aplicación a casos concretos es hartamente compleja.

Fredi trata de una realidad despiadada, materia prima del relato, mientras que la voz narrativa es distanciada. No juzga (lo que de ningún modo impli-

ca que la novela como totalidad trasunte indiferencia moral), deja que las escenas transmitan su sentido, sin agregar elementos que, en última instancia, podrían contribuir a debilitarlas.

Esta construcción objetiva del relato, en la que tampoco faltan tonos poéticos, es cortada incidentalmente por fragmentos de diálogos o pensamientos de los personajes (muchas veces incorporados en el mismo párrafo), y por breves momentos en que la voz narrativa se funde con la mirada subjetiva de *Fredi*.

Un recurso usado por Lastra son los diálogos sin narración en los que solamente aparece uno de los interlocutores. Por regla general, el punto de vista omitido es el de *Fredi*. La excepción a esto son dos diálogos con Beto. Uno, breve, en el que conversan de temas cotidianos (familia y trabajo); Beto trata de que *Fredi* trabaje en el local del Tano. El otro, más extenso, registra la ruptura de la amistad por parte de Beto. Allí aparece la participación de *Fredi* en un sórdido asunto: la violación y asesinato de un estudiante preso, por parte de una turba de reclusos (entre ellos el protagonista). También Beto hace reproches a *Fredi* por su frivolidad, que atiende mucho a la ropa que se pone y muy poco a la vida de sus familiares cercanos. Muestra el cambio del punto de vista de Beto que, de admirar a *Fredi* como una especie de líder natural y objeto de imitación en cuanto a actitudes y gestos pasa a detestarlo, sentimiento al que no es ajena una mayor atención por el destino colectivo y una incipiente politización en lo que se refiere a sus ideas y sentimientos.

En ciertas partes de la novela el recurso de los diálogos se transforma en otra cosa, a pesar de que en apariencia sigue siendo lo mismo. Pasa a ser una colección de trozos de discurso en el que de uno a otro cambia, caleidoscopicamente, el interlocutor. A veces habla algún viejo compinche de un robo, otras veces el Tano, el abogado o el dueño de una casa de empeños. Trozos de discurso, fragmentos de cosas oídas que envuelven a *Fredi*. La novela agrupa varias clases de lenguajes populares, incluido el carcelario, cuyas diferencias tonales requieren de buen oído para diferenciarlos pero que también cumplen, en ocasiones, una función de distanciamiento y humor. Esta envoltura también se manifiesta mediante la presencia de música de fondo en varios tramos de la novela: boleros, rancheras, temas de Palito Ortega. Todo el tiempo música de fondo, palabras...una realidad opaca y, a veces manifiestamente opresiva, es el telón de fondo de la novela.

De la periferia al centro

La novela tiene tres partes y en todas se articula a partir de la tensión entre los intentos de Fredi por ganarse la vida en el mundo "oficial" del trabajo y los recursos a los que debe recurrir para ganarse verdaderamente la vida; recursos provistos por su rapidez con las manos, por su "oficio" de chorro. Lo siguiente es una descripción mínima de las tres partes de la novela combinada con una selección de escenas, elegidas con cierto grado de arbitrariedad. Omito la mención de otras, quizás igualmente importantes para la novela, pero que no tomaré en la argumentación.

En la primera parte, después de salir de una temporada preso (la primera escena de la novela muestra a Emilia y a Carmen esperando su llegada con la comida lista), Fredi alterna el trabajo extenuante y mal pago en un bar de Retiro con ocasionales robos en el trayecto del Sarmiento. Como dice en la novela: "...una tarde de choreo le equivalía, con relativa suerte, a diez de laburo". El trabajo en el bar también le trae la incompreensión y la burla de algunos amigos que le reprochan trabajar en algo que no está a su altura, un trabajo de centavos que ni siquiera le permitirá pagar la deuda con el abogado que le tramitó la libertad. También en la primera parte conocemos algo de la relación de Fredi con las mujeres, desde el trato incestuoso con su hermana (a la que inicialmente obliga) hasta un levante que hace una salida de sábado, que termina, al estilo "Accattone", robándole a su ocasional amante. La escena tiene más de cómico que de otra cosa, porque además de enterarnos, al final, que Fredi le vació la cartera después de hacerle el verso "del trabajo y la seguridad", previamente asistimos a las expectativas, tribulaciones y cálculos que hace, mentalmente, la mujer en cuestión (que incluían evitar que se conocieran su nuevo "novio" y su compañera de pensión, mucho más atractiva que ella). La época histórica de esta parte es la de Frondizi.

La segunda parte comienza con Beto esperando a Fredi enfrente de Caseros. Es este amigo el que le consigue trabajo en el local del Tano, un piringundín de Retiro, en el que Fredi oficia de portero, acercando clientes para que beban, consuman y conozcan a las chicas. Aquí Fredi establece una distancia respecto al trabajo en el bar del Gallego; su trabajo mantiene elementos sordidos y se ubica en una misma geografía urbana, pero ya no es "el último orejón del tarro", el que limpia baños y excusados. Esta especie de "ascenso social" distancia a Fredi de su más inmediato ámbito familiar y social. Fredi se preocupa de la ropa que lleva puesta, ese énfasis entre estético y snob contrasta con los problemas de sus familiares (su madre y su hermana cada vez tienen

que trabajar más, el Chino y la Chila tienen su casa amenazada por falta de pagos, etc). Entretanto Fredi busca armarse una imagen propia consistente con lo que él siempre quiso ser: alguien lo suficientemente pertrechado en lo fálico. Piola, con dinero, bien vestido, ganador con las mujeres, cogedor. Aspira a ser un individuo, pero las vías por las que lo intenta son las de los ideales sociales compartidos por una mayoría anónima, borrosa y, en parte, encanallecida. Víctima y victimaria. Sin embargo, introduciendo un matiz, aparecen facetas solidarias del personaje, por ejemplo cuando le acerca alimento a una anciana a la que las topadoras le derribaron la casilla en que vivía y que permanece a la intemperie, obstinada, en las ruinas despedazadas del sitio que reconocía como suyo. Esta parte de la novela termina con una escena bufonesca en el local del Tano, que se llena de un grupo grande de japoneses que toman whisky y tratan de entenderse con las chicas del local mediante señas. Como buscan acostarse con algunas de las prostitutas, y el Tano temía que eso trajese a la policía, Fredi le propone a dos japoneses (uno joven y uno viejo) llevarlos a un lugar propicio a sus deseos. Allí, con la ayuda de un muchacho que trabajaba en el cabarute, los atraca y los roba; pero en el momento de la consumación del hecho es atrapado y va a prisión. Su proyecto personal, su provisorio ego se evaporan como nada.

La tercera parte muestra un quiebre en la novela. La acción se vuelve vertiginosa y si bien transcurre en ocho meses, el relato de la última noche ocupa la mayor parte del texto. Incluso se puede decir que ir directamente allí es una de las tentaciones posibles a las que puede ceder el comentario de la novela. Pero el desarrollo anterior, la historia que cuenta toda la novela (incluidas sus omisiones) opera como una sobredeterminación mayor para captar la orientación del relato en su totalidad.

La acción de la tercera parte comienza con la asunción de Cámpora. Un tiempo histórico en el que la política invade la vida cotidiana (sin que entremos a juzgar el componente de ilusión y ceguera que podría implicar esto), a diferencia de la segunda parte, que había sido "suspendida": era la época de Onganía, y eso se nota en uno o dos trazos del relato en los que se hace visible el moralismo estúpidamente represivo de ese momento. En las calles a las que es devuelto Fredi, por la amnistía, se vive una fiesta que va más allá de lo político. Los cuerpos se hacen presentes con toda expresividad: las columnas de los barrios del Gran Buenos Aires, las de los villeros, estudiantes, etc. Pero sobre todo, lo que molesta a Fredi es la expresión de una sensualidad juvenil a cielo abierto. "Manga de degenerados" piensa Fredi mientras ve a

un muchacho que, dentro de un grupo, alterna caricias y besos entre dos chicas mientras otro toca la guitarra y canta "Balderrama". Suelto en medio de esa expansión de cuerpos, sentimientos, alegría y desinhibición, desatadas a causa de un cambio en el poder político, Fredi es un extraño. Alguien que no participa de esa fiesta. Ese "estar afuera" no se debe a una decisión o postura consciente. Simplemente no fue invitado. Fuera del status de "ciudadano", no era para él esa fiesta, de la que, sin embargo, hubiera podido sacar algo, de poder participar. Algo aparte de su libertad, elemento que formaba parte del escenario, lo supiera él o no.

En esta tercera parte también vemos a Fredi integrar un grupo de elementos lumpen que se hacen pasar por militantes de la JP-Montoneros, que pintan algunas consignas típicas de la época. La que aparece más frecuentemente en la novela es "Patria o muerte". Esta tarea la hacen en ciertos barrios de clase media de la zona sur del Gran Buenos Aires con el objetivo de crear "opinión en contra" del peronismo de izquierda. Por ejemplo pintando con aerosol la consigna en la cuidada puerta de madera de una casa chalet. Es decir, haciendo cosas antipáticas en los dominios de un sector social que, a primera vista, no era adverso a la JP-Montoneros y del cual sacaron una gran cantidad de militantes y cuadros; pero al cual una gran acumulación de hechos similares podía volver en contra, como los giros de la política y la historia mostraron (por supuesto que la forma en que se dio ese proceso es muy complejo y lo señalado solamente constituye un elemento). En la novela esto se refleja en un diálogo que tiene una militante de la JP con el grupo que integra Fredi planteándole que lo que hacían era contraproducente. En esta escena también vemos a los "compañeros" de Fredi en estas tareas. Algunos parecen tan marginales como él, con la única diferencia de que son más "ruidosos" y expansivos, menos culpables. Carecen de mala conciencia por lo que hacen. Otro de ellos, el Oso, busca diferenciarse, destacarse de sus "compañeros" encarando iniciativas para sacar datos sobre las costumbres cotidianas de los militantes. Fredi habla poco o nada y hace su "trabajo", reparte volantes y escribe "patria o muerte. Montoneros" (incluso le elogian la letra), no pierde el ritmo. Como un stajanovista de la inteligencia parapolicial. Un engranaje, a medias consciente, a medias inconsciente.

Pero será la máquina que regula los engranajes la que va a seleccionarlo, a destacarlo, a recortarlo del conjunto del paisaje. En esta parte hay otra serie de sucesos que pasaremos por alto para centrarnos en la última noche. Aquí la novela toma el ritmo vertiginoso al que aludimos. También, gradualmen-

te, se torna asfixiante, en parte por el ritmo pero, principalmente, por la materia narrativa y su tratamiento.

En esta última noche la narración muestra al grupo de pequeños matones en un momento de relax. Se los ve comer y reír. Al final de la noche les mandan sidra como recompensa por una jornada de "trabajo" concluida. No se conversa nada de política, cosa aparentemente paradójica en un grupo que forma parte de tareas de inteligencia política. Pero en la misma narración podemos encontrar la respuesta ya que uno de los aspectos que aparecen claramente marcados en esta parte es la distancia entre estos elementos "de base" de la represión y la dirección político-militar de ésta. Una parte importante de la conversación del grupo son las diversas especulaciones acerca de qué habrán arreglado los jefes y qué cosa les tocará hacer próximamente. Como si se tratase de los corrillos y chismes de cualquier lugar de trabajo. Fredi casi no participa de esto, salvo cuando lo hace entrar el Oso. Escucha y registra. La procesión va por dentro.

A medida que se van desarrollando las cosas Fredi va adquiriendo la certeza de que las tareas relativamente superficiales que tuvo que hacer hasta ahora van a pegar un salto en calidad, aunque no sepa exactamente en qué van a consistir. Pero ya cuando el grupo "de base" represivo se empieza a separar, él toma la decisión de irse. Incluso rechaza un pequeño préstamo de dinero que le ofrecía uno de sus "compañeros". También se cuida de que sepan donde vive y todo el tiempo está atento a decir lo mismo: Pompeya. Fredi ya está, como se dice, bastante paranoico. Se despide y entra a caminar decidido a no verlos más.

Fredi se encuentra cumpliendo su plan de fuga cuando siente "Extraños en la noche", ve un Chevrolet amarillo y una voz aborrecible y alegre le dice: "Qué hacés, patriota. Subí que te acerco". Es Lumbrano, uno de los jefes. La evasión de Fredi se frustra. El ritmo de la novela se acelera, podríamos decir que entra en frenesí. Un frenesí a la vez alucinante y banal. El resto de la novela es Fredi en el auto de Lumbrano yendo de un lado a otro del sur del Gran Buenos Aires, deseando poder escapar, aceptando -de forma obligada- los gestos de complicidad de Lumbrano casi hasta el borde de lo insostenible, recibiendo una muy mínima "instrucción" política en medio de la noche entre cigarrillos y tragos de whisky, al mismo tiempo que este jefe de asesinos le enumera las ventajas sociales a las que podría acceder si se sumara a la tarea de la represión. La noche pasa mientras viajan en el auto de Lumbrano, parando para beber unas cervezas y buscando un prostíbulo.

Fredi se encuentra en la situación de ser casi un rehén que tiene que hablar lo justo para sobrevivir; sabe que una palabra de más va a terminar enredándolo en un compromiso con los asesinos del que no va a poder desprenderse.

Esa noche de extremo calor de enero de 1974 -el general Perón en la presidencia- termina con la fuga de Fredi del lado de esa suerte de asesino vulgar que le ofrece la llave para conseguir sus aspiraciones de éxito social. Probablemente la mejor chance para salir de su clase social, entre las que le podían tocar a alguien como Fredi. Su fuga y el relato de su trayecto para ponerse a resguardo están contados de un modo a la vez minucioso y también con formas que recuerdan a un sueño. En esa travesía también son brindadas al lector varias pistas que ayudan a formarse una idea de las razones por las que Fredi toma su decisión.

Este Gran Rechazo que hace Fredi por la vía de perderse, de hacerse humo, es el aspecto más importante y general de la novela de Lastra. Fredi es alguien que se salva, que elude las tentaciones que podrían llevarlo a aceptar hundirse en ese gran pozo de mierda de la represión y la tortura.

Un curioso efecto de lectura que detecté en varias personas que leyeron la novela: les causa decepción que Fredi no se una definitivamente al grupo represivo. Para mí es una sorpresa que no se den cuenta del peso de razones por las que el personaje escapa (en la cárcel Fredi es torturado y violado por ejemplo). La única explicación que se me ocurre para que alguien se sorprenda o le parezca "poco realista" que el protagonista no se convierta en torturador es de otro orden. Es la visión conductista que tienen ciertos individuos de clase media acerca de los rasgos psicológicos de las clases populares. Para esta mirada los sujetos individuales de estas clases están regidos por entero a través de los mecanismos de la necesidad. No hay deseo ni historia personal que valga. No son sujetos, ni del inconsciente ni del lenguaje. De la comprobación empírica de que muchos de los torturadores venían de las clases populares se deriva automáticamente que esta oferta de "ascenso social" va a ser irresistible para alguien de estos sectores sociales. La única respuesta de Fredi que pueden concebir es que éste se cobije bajo el ala de Lumbrano. Esta mirada tiene una importante cuota de racismo ya que reivindica, de hecho, algo así como el "monopolio de la sensibilidad y los dilemas morales" para los que son de sectores sociales medios; entendiendo esto de una forma no reduccionista pero que se halla vinculada de una u otra manera con ciertos lazos y relaciones sociales. Olvida también que una parte importante de

los torturadores venía de las clases medias (en algunos casos de la alta clase media como Astiz, en otros de su versión más standard y menos concheta: Radice por ejemplo).

Interferencias

Haré un pequeño rodeo para poder ingresar a los dos o tres últimos aspectos que quiero tocar sobre *Fredi*. Mi hipótesis es que algunos elementos de *Fredi* se pueden apreciar mejor a partir de la comparación con determinadas partes de *La boca de la ballena*. El lector que no haya leído *Fredi* y a quien le resulte fatigoso seguir las reflexiones que introduce la consideración de otra novela, que quizás tampoco leyó, puede saltar este apartado.

En *La boca de la ballena* una gran parte de los personajes define sus relaciones con el mundo a partir del pasado. Lo que fueron, "el pasado de la familia" que contrasta con la irrisión de esos atributos, con su lenta erosión durante el primer peronismo. Uno de los aspectos que motorizan la rebelión del protagonista es el negarse a aceptar vivir en ese mundo de sueños ridículos, imposibles y, especialmente, sórdidos, propios de la canallería específicamente de clase media alta¹.

El protagonista de *La boca...* quiere vivir su vida. En *Fredi*, por el contrario, es difícil salir de una dimensión de presente continuo. El pasado para la mayoría de los personajes es un peso muerto, algo de lo que es mejor no hablar. Los únicos recuerdos de Fredi que trasuntan una dulce nostalgia son los referidos al ya entonces desaparecido Parque Retiro. Nostalgia que también se convierte en una poética de la ciudad y el individuo, vertida en clave de soledad (una posible manera de estar, de habitar en ese presente continuo).

En *La boca...* hay un "adentro" (la casa familiar en decadencia, el mundo del reproche materno, los adultos, la religión, etc) asfixiante y un "afuera" (el Bajo) que el protagonista hace suyo a través de la experiencia vital. En *Fredi* raramente se sale de los alrededores de Retiro. La acción se desplaza hacia el sur del Gran Buenos Aires en la tercera parte, cuya apoteosis es la atroz cabalgata con Lumbrano. O, en todo caso, el "afuera" podrían ser las temporadas en la cárcel, que no aparecen en la novela, que es un tiempo muerto narrativo, igual que en la vida del protagonista. Sin embargo me inclinaría a pensar que en el mundo de esta novela no hay adentro ni afuera y que la diferencia entre la libertad y el sometimiento se presenta como relativa. Por

¹El título de la novela plantea una analogía entre el hedor que habita la boca del gigantesco mamífero con la decadencia de un determinado sector social.

lo menos para un personaje como Fredi.

Un último aspecto de la comparación de las dos novelas: la visión que resulta de la historia política del país en un período determinante (entre los años 50 y el comienzo de la represión en los 70, que tendrá su punto más alto a partir del golpe de 1976, aunque la novela termina antes). En *La boca de la ballena* se muestra la “mala fe”² de los antiperonistas de derecha, su reivindicación de la “libertad” que enmascaraba su oposición a la promulgación de derechos colectivos, llevada a cabo en forma autoritaria, plebiscitaria y paternalista por Perón (esa oposición, en verdad, no era a la “mala forma” de su realización por parte del gobierno sino a su misma existencia). Un elemento que la narración de *La boca...* destaca es la morbosidad con que los opositores al peronismo se refieren a las torturas practicadas por este gobierno. Justamente ese elemento de morbo es lo que da la pauta o que deja ver la fragilidad de esas convicciones, su impostura fundamental. La novela concluye con la “revolución libertadora” pero a partir de lo que se muestra de los personajes (puesto en relación con el posterior decurso histórico) se puede suponer que su actitud, cuando los torturados pasaron a ser “los otros”, debe haber sido por lo menos de indiferencia, cuando no de celebración lisa y llana.

La mirada, como totalidad, de este tipo de antiperonismo reactivo, se ordenaba mediante una concepción de la democracia política que excluía la aplicación de la soberanía popular, concretamente, en el voto sin condicionamientos. Es decir, si como pasó entre 1955 y 1973, se prohíbe votar a determinado candidato, que es el que reúne la mayoría de los sufragios, se está, de hecho, prohibiendo votar a una determinada porción de la población. Esto incluía la postulación de una ideología que reducía la política a una pedagogía (amenazante en este caso), que tomaba cuerpo en los planteos de la llamada “educación del soberano”. La finalidad de esa tal educación era que

² Retomo este término en su acepción sartreana. En las propias palabras de su autor: “La mala fe tiene, en apariencia, la estructura de la mentira. Sólo que —y esto lo cambia todo— en la mala fe yo mismo me enmascaro la verdad...Uno no padece de mala fe, no está uno infectado de ella: no es un estado; sino que la conciencia se afecta a sí misma de mala fe. Es necesaria una intención primera y un proyecto de mala fe...Mejor aún: debo saber muy precisamente esta verdad para ocultármela más cuidadosamente; y esto no en dos momentos diferentes de la temporalidad —lo que permitiría, en rigor, restablecer una apariencia de dualidad—, sino en la estructura unitaria de un mismo proyecto”. *Jean-Paul Sartre “El ser y la nada” págs. 93-94. Ed. Losada.*

éste vote lo que debe y no lo que quiere. La “revolución libertadora” segregó una ideología que parecía un mix de los prejuicios de marinos y de maestras.

La mayoría de los parientes del protagonista de *La boca...* expresan este tipo de mentalidad y de conducta en el plano de la vida social. Una excepción a esto es su tío, cuyo entorno abre al protagonista un lado de las cosas que contribuirá a despertarlo a otras realidades, aunque su experiencia personal vaya por otro lado.

Un mal lector podría hacer una interpretación en clave populista de la novela. *La boca...* muestra lo sórdido, banal y reactivo de la oposición al peronismo, pero también implica una interpretación de éste que es difícilmente aceptable para muchos peronistas, ya que la vocación de poder de esta corriente política lo llevó a adornarse con ribetes conformistas, santurriones y de identificación con el orden existente; más allá de que jugueteara a veces con cierto “malditismo” que funcionó como una política de captación de sectores de la intelligentsia. *La boca...* no es una novela populista, ni mucho menos peronista, sino anti-antiperonista.

En *Fredi* vemos otro escenario. Si hoy, con la decadencia del imaginario antiperonista, la época en que vivimos podría llevar hacia una “espontaneidad” properonista en la lectura de la historia política de los últimos 50 años, *Fredi* deja a la vista una implicación bastante menos popular: la represión dura no empezó el 24 de marzo de 1976 (aun cuando a partir de allí haya pegado un brutal salto en cantidad). Ni siquiera la sitúa después de la muerte de Perón, con Isabel. En cierto momento Lumbrano le dice a Fredi que disponen de un ministerio (en obvia alusión a López Rega) para desarrollar sus operaciones. El relato se detiene ahí, pero cada uno de los lectores podemos conjeturar de qué lado estaba el General Perón, que había nombrado ministro a López Rega y, por más que éste tuviera su autonomía operativa, nunca dejó de manifestar otra cosa que un apoyo político firme y claro hacia el ministro de Bienestar social (por ejemplo ante los reclamos de la JP-Montoneros). Los relatos que Lumbrano le hace a Fredi acerca de las “hazañas” de sus muchachos respecto a la integridad física de unos activistas de izquierda (en enero de 1974) contribuye, en mi opinión, a aclarar un poco

³ De la expresión “democracia realmente existente”, de evidente tono crítico, rechazo que se pueda derivar, en modo alguno, un rechazo de la democracia *tout court*, sino que, contrariamente, se trata de una afirmación de la sustantividad democrática.

⁴ Sobre este tema, así como sobre el período de los años 70 en general, el libro “*La Argentina que quisieron*” de Carlos Alberto Brocato me sigue resultando la interpretación más aguda.

este punto. Mirada políticamente, *La boca...* deja a la vista el universo mezquino de sectores sociales decididos a llevar adelante una oposición ultraconservadora a reformas sociales más que razonables, encubriéndola con una visión fatuamente democrática. *La boca...*, en lo que tiene de novela política, pone al descubierto la enunciación real de los enunciados del “buen sentido” en que se replegaban esos sectores. *Fredi*, en cambio, permite adquirir una visión crítica de uno de los mitos constituyentes de la democracia realmente existente³: la represión (o el golpismo) es un asunto casi puramente militar, producto de algo indefinido denominado “autoritarismo” que parece no tener nada que ver con los conflictos y tensiones de la sociedad civil o con las relaciones sociales existentes⁴.

Fredi y *La boca...* comparten un punto de vista que rechaza con vehemencia las malas razones (reaccionarias) del antiperonismo, sin ser novelas cerradamente partidistas ni que su manera de mirar pierda el sentido crítico con respecto a una serie de costados sombríos del peronismo. Pero comparando ambas novelas en perspectiva, *La boca...* toma la novedad revulsiva que el peronismo significó para un país que se había modernizado parcialmente (en lo económico, a partir de los años 30, con los conservadores), y a una parte de su élite que se negaba cerrilmente a aceptar que los cambios en la estructura social se correspondían necesariamente con la vigencia de una serie de derechos colectivos para las clases populares. En *Fredi*, por el contrario, la narración halla su contexto en un momento histórico en que las tensiones políticas y sociales se desarrollan, mayormente, en el interior del peronismo, que se convierte en un campo de batalla que se expande hacia el resto de la sociedad civil. Cosa que no impide señalar que Perón y el grueso de la conducción de su movimiento sellaron una alianza con la elite, que lo desterró 18 años, en contra de los movimientos sociales emergentes después del llamado “Cordobazo”. Lumbrano le dice a Fredi, refiriéndose a uno de los “muchachos” del grupo: “el Oso trabaja para nosotros desde el Cordobazo”; fechando el momento en que hace su aparición, a nivel político y en las calles, el enemigo a destruir. La perspectiva que deja entrever una comparación entre las 2 novelas es el legado ambiguo del peronismo de Perón: de los derechos sociales a la “contrainsurgencia”, de desatar las iras de la Argentina conservadora a coaligarse con ella e iniciar las primeras escaramuzas de la guerra sucia.

Por supuesto que una evaluación general de cualquier momento o ciclo histórico no es una tarea de la literatura sino de otro tipo de saberes. Lo que sí involucra a la literatura es su entrecruzamiento con diferentes tipos de

saberes y discursos (científicos, políticos, etc). En las últimas dos décadas, en la literatura argentina, predominó un “sentido común” que postulaba, de hecho, una reducción drástica de los universos discursivos a los que podía recurrir la literatura. Lo social/político era de mal tono, se recusaba la “literatura dentro de la literatura”. Fue promovida una especie rara de fantasía desbocada y carente de imaginación que, en sus peores versiones parece un video clip mal compaginado. Una literatura como la de Lastra muestra que es posible hacer una novela que se relacione con lo social/político de una forma literariamente legítima y consistente.

Metafísica y costumbres

Fredi, pequeño delincuente de la Villa 31, preocupado por “ser alguien”. Ídolo que se derrite ante las miradas de los que un tiempo lo admiraron. Chorro, por lo tanto, uno que está “adentro y afuera” de la comunidad más inmediata en que vive. Este personaje encuentra un “claro” para salir de la realidad que lo limita y oprime. Pero esta salida de los costados más estrechos y alienantes de su condición social implican un verdadero pacto con el diablo. El rechazo de esa salida de la pobreza y la sordidez lo deja en los marcos de su mundo estrecho y signado por la escasez. Pero, indudablemente, después de su decisión, de ese acto subjetivo, ya no es el mismo que antes. Su negativa a acceder a esa forma de “ascenso social” lo reconstituye como sujeto. En la parte final de la novela la narración enumera las cosas a las que renuncia. Experimenta que ciertos placeres y la entrada en la abundancia, intercambiada por determinados “trabajos”, pueden ser indigestos, que ciertos olores se pegan a la piel y no salen con nada. “No, en la vida, en la puta vida. Nunca, ni loco... Torturador..., verdugo en frío” dice Fredi para sí mismo, reafirmando en su decisión. ¿En qué consiste su acto? En salvarse a sí mismo. Salvarse en tanto aquello que es y aquello que puede ser.

Fredi es, por lo tanto, una novela cristiana. Porque ¿qué es el cristianismo, por fuera de una respuesta ante el misterio de la muerte y lo sobrenatural, sino una ética de la elección paradójica? Saquemos afuera las preguntas más propiamente religiosas o determinaciones más histórico-sociales (por ejemplo

⁵ Escribo esta palabra con cierto pudor, ya que la misma ha devaluado brutalmente su contenido al ser repetida, salmodiada y banalizada al máximo por las propias imposturas de la sociedad civil y una serie variopinta de politicastros de los últimos 15 años (que aspiran a proveerse de un *modus vivendi* a partir de “vender ética”, aprovechando, según el caso, la credulidad o la duplicidad del mercado electoral).

los intereses más terrenales de las distintas iglesias, inquisiciones diversas, etc). Culturalmente, el cristianismo tiene, como uno de sus núcleos fuertes, el tópico de que después de atravesar las diferentes capas de ambigüedad presentes en la vida social, siempre se presenta a cada individuo una disyuntiva de elección entre el bien y el mal. Elección imposible de evitar, ya que normalmente cuando esta elección se elude, siempre se termina eligiendo algo, se quiera o no. La elección de Fredi es una elección de sujeto: se opone a la inercia de las cosas y el mundo. Implica el sitio de la palabra: verbo encarnado en uno. Una ética⁵ del obstáculo por la vía del acto. Singularidad.

Walter Benjamin, al analizar la literatura de Proust, describe a los habitués de los salones mundanos como “una banda de delincuentes, una banda de conjurados, incomparable con ninguna otra: la “camorra” de los consumidores”. De esa forma define al mundo de los snobs, agregando que allí se “excluye... todo lo que tenga que ver con la producción”. El snobismo proustiano es una acepción bastante específica de este término. Por ejemplo si lo comparamos con la definición de Thackeray en su “Book of the Snobs”, para quien es snob aquel que admira mediocrementemente lo mediocre. Para Thackeray el término snob sirve claramente para denostar a determinado individuo o grupo. Para Proust el snobismo es elevado a método de conocimiento y, según Benjamin, implica adoptar el punto de vista químicamente puro del consumidor.

La banda paraestatal que aparece en *Fredi* presenta elementos de ambas definiciones. Evidentemente carece de los aspectos más sofisticados del snobismo proustiano pero, sin embargo, si algo define su existencia social es su carácter de consumidores de tipo depredatorio. Además de mortífero, su “trabajo” es netamente improductivo y circula permanentemente alrededor de ciertos consumos (alcohol, prostitutas, cigarrillos, ropa, automóviles, etc). Borrar a determinados individuos de la superficie del mundo termina teniendo cierta correspondencia con “sacar del mundo” la mayor cantidad posible de objetos de placer. El consumidor puro es un depredador, un conquistador al estilo antiguo, cuya acción implica el saqueo, cuyo triunfo “verdadero” sucede al día siguiente de su acción, al repartir el botín. Consumidores y bandidos, asesinos financiados por el estado-nación, tienen armada una estricta jerarquía de gustos y estereotipos. La única nota de desprecio abierto que introduce Lumbrano en la noche que pasea con Fredi es cuando lo critica por fumar Particulares, al que define como un pasto que consumen los “zurdos”. Lo reprende por determinado gusto, por consumir “mal”. Antes, un poco más “paternalmente”, le hablaba de lo bueno que era

tomar whisky. Es clara la diferencia con los personajes de Proust. En la banda represiva el snobismo no es una forma de conocer el mundo (más bien aquí se acerca a la versión Thackeray). Para Lumbrano y sus amigos es un “método” clasificatorio (es decir algo muy distinto a un verdadero conocimiento, aunque sea uno de segunda mano como el de los snobs de Proust). Una clasificación que sirve para potenciar fálicamente a cada uno mediante una disyunción afuera-adentro. Si se consumen tales cosas, se es piola. En caso contrario, se está incluido en el conjunto de los boludos. Una forma tribal, publicitaria y colectivizante de aprehender el mundo. Esta faceta tiene que ver con lo que Adorno, continuando el análisis de Benjamin, denomina “la posesión erótica de los lugares sociales típicos”. El acto del consumo como práctica social se articula con los emblemas y los imaginarios de la seducción y con la fantasmática del deseo. La radicalidad del rechazo de Fredi se entiende más profundamente a partir de este plano específico. Baste recordar el desarrollo de la segunda parte en que aparece su preocupación por la apariencia exterior, que puede relacionarse más claramente con el mundo ofrecido por Lumbrano. Por otra parte, cuando analizamos el rasgo de consumidor depredatorio que tiene el grupo parapolicial, hay que diferenciar entre Lumbrano (y cualquier otro jefe) y los integrantes “de base” de la represión. Lumbrano ya encarna el “modelo” logrado mientras que los otros, simplemente, aspiran a ello. Son depredadores de las divisiones de ascenso. Aunque sea una carrera imposible de detener una vez que se inicia, Lumbrano ya pisa parte de la “posesión erótica de los lugares sociales típicos”, claro está que en una versión negra, negrísima; en el “off the record” de la sociedad.

Por último, y no menos importante, *Fredi* toca, a través de tres escenas, un elemento mítico-pulsional (“las pulsiones son nuestros mitos” decía Freud). Este es el continuo mítico-pulsional entre el órgano sexual masculino, la potencia fálica y la representación del poder. En la novela aparece claro que Fredi la tiene muy grande. Nunca se da ninguna referencia concreta al tamaño ni la narración hace descripción alguna. Cuestión lógica, dado que muchas de las escenas que vemos descriptas en otras novelas, apenas intentan abordar o presentificar el pene, suelen caer fácilmente en el kitsch.

En las dos primeras escenas, con dos mujeres distintas, hay una referencia. En una de ellas lo que se dice respecto al tamaño del órgano está en proporción inversa a su habilidad sexual o al escaso goce proporcionado al partenaire (que no tiene nada que ver con algún eventual dolor, sino que está referi-

do al elemento estrictamente mencionado).

La última escena es, demás está decirlo, con Lumbrano. Éste había atendido a lo que le habían contado los otros acerca de esa cualidad de Fredi. Incluso, esto es una inferencia quizás algo ilegítima, todo el trato excesivamente cortés y hasta demagógico que Lumbrano le da a Fredi se resignifica a partir de que el represor deja a la vista ese interés. Como si toda su atención hacia Fredi hubiera tenido ese móvil. Uno está tentado de verlo así, pero no hay que dejar de lado que Lumbrano es un cuadro armado del aparato de Estado que quiere ganar un elemento para las tareas represivas y hace jugar una serie de elementos para ello. Esto funciona con relativa independencia de lo anterior pero Lumbrano, cuando consigue ver lo que le interesa, comienza a hacerle a Fredi un pormenorizado relato de la forma en que empleaba sus "habilidades" otro elemento de la represión que estaba "algo menos dotado" que el protagonista. El caso en cuestión es con una militante de izquierda embarazada. Lo que cuenta Lumbrano y la narración en general adquiere un ritmo y un tono exasperantes, difíciles de soportar. Ese mismo carácter insoportable manifiesta otro aspecto de la ética del texto: una presentación "atractiva", o mediante las clásicas formas narrativas de intriga, transformarían la lectura en algo moralmente parecido a la tortura misma, se gozaría del relato del sufrimiento infligido por el sicario, con la ventaja de mantenerse "puro" y sin ensuciarse las manos.

Una de las últimas frases que dice Fredi en la novela es "ma que pija". El tenía sus manos, agrega la narración, que en este caso no remiten a ninguna metáfora del trabajo humano sino al oficio de Fredi. Oficio al margen de la sociedad, pero que, en comparación con el destino que se le proponía para salir de la miseria, desde el "lado oscuro" del establishment, parece una tarea de samaritano. "Ma que pija" reubica a Fredi en un lugar propio y subjetivo, distinto de la mera biología, el lugar del verbo y la acción. Este aspecto de la novela, la irrisión desplegada en torno al pene, investido con la representación de lo fálico, la potencia y el poder, es de destacar ya que toca un elemento fuerte de la mitología nacional, tan saturada de obeliscos y pirámides de Mayo y lo coloca en el contexto del principal problema político de los últimos 30 años. Además, y en íntima relación con lo anterior, hace muy buena literatura. No es poco.✠

Traducir Meschonnic

por Hugo Savino

Henri Meschonnic no tiene respuestas. Con Meschonnic, le pido prestado al bello trabajo de Claude Vigée, uno entra "en un conciliábulo mudo, hecho de complicidades y de reconocimientos mutuos". Henri Meschonnic escribe poemas y lee poemas: habla un lenguaje de experiencia, de su experiencia. Traductor: "la Biblia se volvió fundamentalmente un texto cristiano. Por eso trabajo en rehebraicizarla, en descristianizarla, en deshelebrarla y en deslatinizarla." Henri Meschonnic da un golpe definitivo en esa ganga de todas las imposturas: *el genio de la lengua*. Esa ganga de toda la poesía organizada y celebrada en la fiesta de las poetizaciones. Henri Meschonnic piensa y trabaja en este presente odioso y que rechaza, por "ese rechazo se piensa y se trabaja". Traducir la *afinidad* Meschonnic, para que nuestra visión del poema se transforme, se ponga en la vida. Traducir y responder Meschonnic para leer las "historias santas", el diálogo entre René Char y Martin Heidegger, uno de los grandes capítulos de la historia santa de la poesía, y están también nuestras propias historias, siempre es la guerra". Y nos recuerda que Mandelstam tiene un artículo que se llama *El Estado y el ritmo*, es de 1920: "Hay que prestarle atención al individuo, si no vamos a tener el colectivismo sin colectividad." Algunos en Argentina no saben cómo terminó Mandelstam. Eso sí, saben cómo disimular su propia ignorancia y cómo alimentar polémicas para "buscar una posición de dominio en lo social". Traducir Meschonnic para salir de la poetización ambiente: "Pero es que se confunden las palabras que están en el poema con el poema. Y no son las palabras las que hacen el poema, es el poema el que hace las palabras". En esta guerra esta frase es capital, para que el poema pueda seguir pasando en la selva de la poesía. Traducir Meschonnic para que se puedan seguir leyendo poemas. Partir de Meschonnic como él parte de Gérard Manley Hopkins. Sin miedo. Para cambiar. Para situarse. Para hacer manifiesto: "Un manifiesto, porque para ser un sujeto, para vivir como un sujeto, es necesario hacerle al poema un lugar que el mundo no le hace. Un lugar. Por lo que vemos a nuestro alrededor lo que la inmensa mayoría llama la poesía tiende

extrañamente, insoportablemente, a negarle un lugar, su lugar, a lo que yo llamo un poema." Nada que celebrar, escribir para transformarse, para intervenir, "no sobre las cosas, sino sobre el sentimiento de las cosas". El rechazo: "Para un poema hay que aprender a rechazar, a trabajar en toda una lista de rechazos. La poesía no cambia si no se la rechaza. Como el mundo que sólo cambia por aquellos que lo rechazan." Corte de mangas a los métricos: el poema en la experiencia de la vida. La manera de traducir de Meschonnic le viene de sus poemas. Y no tiene miedo de decirlo: "traduje *El Canto de los cantos* como si fuera mío." Henri Meschonnic se atreve a mostrarnos lo que hasta nuevo aviso todavía nadie hizo: que "Heidegger no sabe leer un poema, no sabe ver un cuadro." Traducir Meschonnic para que esos "fetiches sin voz" que se arrogan la representación de la poesía, sacerdotes de "todas las poetizaciones", hasta la de los sin techo, se enteren de que sólo hacen "poemas de la poesía." Que se la pasan haciendo poemas del pasado que se dicen innovaciones extremas. "Pero justamente un poema no dice. Hace. Y un pensamiento interviene". Traducir Meschonnic para rescatarnos de la nefasta propaganda de la cultura de la identidad, para inventar otros problemas, para saber que la identidad sólo adviene por la alteridad.✱

Psicoanálisis y oralidad

Por Henri Meschonnic

Para un problema como el de la oralidad, sería extraño no tener nada que aprender del psicoanálisis. Pero aquí sólo haré una breve incursión, azarosa, fragmentaria.

Si miramos del lado de la teoría psicoanalítica del lenguaje, es notable que Freud se haya interesado en el lenguaje a partir de la histeria. Y quizás hasta ahora no se consideró de manera suficiente lo que esos trabajos sobre la histeria pueden continuar enseñándonos, no solamente sobre el lenguaje, sino particularmente sobre la oralidad.

Metafóricamente, y esta metáfora se convirtió en un clisé contemporáneo, el cuerpo es lenguaje, el lenguaje es cuerpo. Se habla del "anclaje corporal del discurso."¹ Roland Gori escribe que "el cuerpo puede ser un lenguaje" (p.33) y, más precisamente, que "la conversión somática sería un lenguaje y se organizaría según el modelo de simbolización del lenguaje. La palabra infiltra el cuerpo y éste la sustituye, la suple en su mensaje, es todo el problema de la histeria" (p.34). Pero ahí se trata de la palabra en "situación analítica" (p.7), no de la palabra del poema, y en lugar del cuerpo está "la estructura misma de las representaciones inconscientes, de los fantasmas de los cuales el cuerpo es el objeto." (p.7).

La "plasticidad del material verbal", de la que habla Freud en *Delirio y sueños en la "Gradiva" de Jensen*, que hace de las palabras "cosas sonoras"²; es inseparablemente que ellas se hacen como *palabras* y como *voz* (lo que el español, conservando el latín, dice con una sola palabra), tal como Aristóteles, en *De Interpretatione* (16 a), hablaba de "las cosas que están en la voz". Si las palabras están en la voz, se puede decir también que hay voz en ellas.

La histeria, tal como Freud la estudió, permite una mirada sobre el discurs-

¹ Roland Gori, *Le corps et le signe dans l'acte de parole*, Dunod, 1978, p.10. Relación abordada de múltiples maneras en la obra colectiva *Rêve de corps, corps du langage*, L'Harmattan, 1989.

² Roland Gori, libro citado, p.17

so que tiene importancia para la teoría del lenguaje y particularmente para la teoría de la literatura. porque pone en evidencia un efecto del lenguaje sobre el cuerpo, un aspecto de la relación entre el lenguaje y el cuerpo donde *ya no hay metáforas*: las metáforas se realizan.

La histeria muestra la potencia del lenguaje sobre el cuerpo, tanto como su carácter corporal. Entonces podríamos proponer que algo del cuerpo es necesario para que haya potencia del lenguaje. Actividad, *energeia*.

En la histeria, el síntoma reemplaza a la palabra cuando ésta se desmetaforiza. La palabra disuelve el síntoma por la puesta en evidencia del carácter metafórico. Quizás se podría decir que hay oralidad cuando es el lenguaje el que se vuelve histérico. No el locutor. Ya que la oralidad interviene como una contra-histeria, una forma de histeria que pondría *al cuerpo en el lenguaje*. Lo máximo posible del cuerpo, y de su energía. Como ritmo. El ritmo como forma-sujeto. Mientras que, la histeria, a la inversa, pone *al lenguaje en el cuerpo*. Y hace que lo imite.

La oralidad sería, no una descarga, sino una carga pulsional máxima. No una patología como la histeria, sino su inversa. La misma fuerza, pero dirigida del cuerpo hacia el lenguaje en lugar de estar dirigida del lenguaje hacia el cuerpo. Y de este modo la eficacia máxima del lenguaje.

Se comprende que el signo no entienda nada de ese continuo rítmico-subjetivo. De ahí la irracionalización del ritmo. La antigua metáfora de la magia, o alquimia del verbo. Del Verbo, esa teo-lingüística con mayúscula que todavía es una designación a partir del signo. Encarada a partir del poema, esta alquimia se desmetaforiza a su vez. Es para el signo que hay figuras, y una retórica. El poema es el momento en que las metáforas se realizan.

Así, las palabras ya no hacen las veces de las cosas, como en el signo. Es decir de los significados, portados por significantes sin relación con ellos. Concepción extraña, cuyo hábito enmascara su absurdidad. Materia y trabajo permanente, sin embargo, de un nacimiento y de una física del sentido. Es el discurso, límite de pertinencia de la doble articulación del lenguaje propio desde el punto de vista de la lengua.

Es lo que la oralidad comparte de manera sorprendente, con la histeria: no ser más un decir, ni un dicho, sino un hacer.

Aspecto, y fragmentario, de la oralidad. Puede parecer un poco loco. Porque la oralidad desborda nuestros conceptos, y nosotros venimos a ella a partir del signo. Situación paradójica, ya que nada es más banal que la oralidad, que es de la experiencia de todos, y de cada instante.

Estando primero en la voz, la oralidad parece ser un origen. Pero, como Saussure lo mostró respecto a eso que en el lenguaje pasa por origen, la

oralidad es, no un origen, sino un funcionamiento. Sólo se accede a ella a través de la crítica de las ideas establecidas.

El escribir, el traducir no se cumplen más que en una práctica de la oralidad. Y sin duda se es solamente una escritura si se es la invención de la propia oralidad.✠

Fragmento que pertenece al libro *La rime et la vie* (Verdier, 1989)

Traducción: Hugo Savino

Notas dispersas para un prólogo Clásico entre clásicos: El Romance de Genji. Una novela del siglo X, escrita por la dama de la Corte Murasaki Shikibu

Por Amalia Sato

*“Pero hay cosas que suceden en la vida que uno no se cansa
de ver y escuchar, cosas que no podemos dejar de contar y
que deben transmitirse a todas las generaciones”
(Genji monogatari, capítulo Luciérnagas)*

Murasaki Shikibu, mala en caligrafía, torpe con el pincel, asiste a las clases de chino que le imparten a su hermano, y aprende más rápido que él. El estudio de una lengua que se consideraba penoso para una mujer, pues exigía “arremeter contra cada frase callosa como un novillo indómito”, al decir de Waley, le permitiría años más tarde lucirse ante la Emperatriz Akiko, con una lectura secreta de los poemas de Po chu i. Aunque para ella la Corte ideal era otra, la de la princesa Senshi, vestal del templo de Kamo durante cinco reinados sucesivos, y una de las figuras centrales de esos tiempos. Una mujer de personalidad, con gustos propios, con fama de no dejarse intimidar, de ocuparse sólo de cosas hermosas, como emprender cacerías de luciérnagas al atardecer.

Hay un diario que se le atribuye a Murasaki y que se lee como la verdad cotidiana que la novela recrea: hombres vulgares, estúpidos y sin tacto, dados a la bebida, y mujeres serias. Por él se calcula que en 1001 inició la redacción de *Genji monogatari*, y que entre 1005 y 1013 lo continuó hasta completarlo. Fiesta para los interesados por las cuestiones de género, es junto con el *Libro de la almohada* (*Makura no soshi*) de Sei Shonagon, un coloso del género literario *onnade* (literalmente mano de mujer), escritura de mujeres con un silabario vernáculo - desarrollado al calor y variaciones caligráficas de la correspondencia amorosa intercambiada con los hombres, y en el ejercicio privado de los diarios personales que se escondían en las almohadas-.

Como Murasaki escribía bajo la protección de la emperatriz Akiko, la copia y también la lectura de su escrito estaban patronizados: a medida que escribía, la autora debía entregar sus borradores, que repartían entre copistas que se apresuraban a hacer su trabajo para que el círculo de lectores pudiera asistir a la lectura en voz alta. Destinar buen papel para disponer del relato era prueba del valor que se le concedía a su trabajo, y de la ansiedad con que se lo esperaba. Como los relatos (*monogatari*) – género que abarcaba todo lo narrado en tiempo pasado – no eran considerados en ese entonces un arte de categoría (como sí lo era la poesía *waka*), podían ser alterados en las copias, pues la autoría no se respetaba.

Entre el público de la época había un noble, Michinaga, experto en relaciones humanas que resultaba un autorizador. Los oyentes memorizaban partes, las repetían y las retransmitían oralmente difundiendo la buena fama del *monogatari*. Una lectura elegante se caracterizaba por bajar la voz antes de que la frase terminara, del mismo modo que se escribía con tinta disminuyendo su intensidad en el trazo final. Las ediciones modernas llegan a las 2.000 páginas, que en el siglo XI eran rollos y rollos desplegados horizontalmente en sesiones a las que asistían unos diez oyentes, lo que hace suponer que en su época conocieron este *monogatari* menos de cien personas.

Según la tradición, la Emperatriz le encomendó escribir una historia, por pedido de la Virgen del Templo de Ise que deseaba renovar el repertorio de relatos. Murasaki se encierra entonces en el templo de Ishiyama, con vista al lago Biwa, y se somete a un confinamiento nocturno, una solemne observancia religiosa destinada a obtener ayuda divina para el éxito de la empresa. El reflejo de la luna llena le inspira los capítulos del exilio (cuando, castigado, el protagonista debe pasar una temporada a orillas del mar), que escribe en el revés de un rollo de un Sutra budista, y que serán el núcleo al que se irá agregando el resto. Y todavía hoy en día en el templo se conserva una celda donde dicen que escribió la historia, y hasta un rollo con su supuesta caligrafía. La imagen de una mujer mirando la luna reflejada en un lago que se repite en lacas y otros objetos es desde entonces la de la escritora inspirada.

En unas pocas décadas el libro adquiere el status de clásico. Fujiwara no Shunzei (1114-1204) declara su estudio indispensable a todos los poetas. Del siglo XII se conserva un solo manuscrito, durante el siglo XIII circula-

ron malas copias, muy alteradas, que obligaron a la restauración del texto; así resultaron dos versiones que se consideran las dos más puras (la versión Kawachi y la versión Aobyoshi). El libro en esos años se lee junto con el Lotus Sutra, propuesto como una lección de las enseñanzas budistas.

En el intrincado círculo de la Corte en Heian, una alusión era preferible a una aseveración y una insinuación a una explicación. Las personas se designaban con palabras que permitían adivinar su identidad por asociación: lugares de origen o residencia, atributos físicos o cualidades morales, objetos que les eran propios, rangos. La palabra sueño (*yume*) designaba la relación sexual, la palabra conversar (*katarau*) señalaba intimar, ver a través de una grieta (*kaimami*) es la expresión para un momento revelador, nuestro mundo (*yo no naka*) es el mundo. Lujo, pereza, afeminamiento, el poder del clan Fujiwara dominando la escena. Siglos X y XI cerrados a las embajadas extranjeras, un reino elaborando una cultura propia, dando los toques de japonización al Budismo y la escritura.

Algunos términos clave para acceder a las emociones de esa época. Predestinación (*enishi*): Genji nace bello rompiendo las reglas de la conveniencia social./ Mutación (*utsuroi*): lo fugaz, el traslado, particularmente la belleza efímera era algo apreciado; sentenciaban que incluso las enredaderas del templo se marchitan. /Estilo (*sama*): sólo si lo tenía, una relación amorosa se aceptaba. Una nota de sensualidad refinada, un intercambio de poemas con la elección exacta del tema, el tipo de papel y el objeto al cual la nota se ataba. Por ejemplo, si el tema era la nieve, una rama de pino era el soporte adecuado para trasladar el poema hasta las manos de criadas o pajes serviciales. El intercambio de regalos ingeniosos y los vestidos, accesorios y aromas apropiados en el momento del encuentro amoroso. /Variación alusiva (*honkadori*): la habilidad para saber emplear expresiones existentes y ya consagradas. El círculo compartía un repertorio de clásicos, y una expresión encontraba su reflejo en otra anterior; la ideología que acompañó el espíritu de la dinastía china Han de que la perfección ya se había cumplido en el pasado alimentaba la erudición literaria de los practicantes./ Aroma (*kaoru*): es el único atributo de uno de los personajes, el misterioso carisma de haber nacido con una fragancia natural, una identificación esencial en una sociedad altamente olfativa, que se manejaba en la penumbra.

/ Naturaleza libre y superior (*furyu*): brillar en la danza, el canto, el amor, como un cerezo florido; padecer la experiencia de eventos extraordinarios reservados a un ser superior. Conducirse públicamente con sabiduría y buenos resultados políticos, y en lo privado en una entrega sin fin a la perturbación del amor. / Relacionado con ésta. la majestad imperial (*hatsu*), una presencia derivada de una libertad innata propia de los más altos aristócratas, y también la elección por el amor (*irogonomi*) ejercida por almas bellas, para las que la sensualidad era una virtud (el modelo era Fujiwara no Michinaga)./ Karma (*sukuse*): la creencia en existencias previas que continúan influyendo en el presente estructuraba el concepto de tiempo, en una sucesión de causas y efectos expandida por generaciones. Concepción de tiempo que se basaba en los preceptos de la secta budista Tendai, que entendía que “la expansión de la vida del así vuelto Uno” se extendía por complejas ramificaciones./ Espíritus vengativos (*mononoke*): son de bajo rango y pueden penetrar en el espíritu para causar desgracias, el antecedente del tan actual fantasma.

La trama novelesca resultó un recurso para explicar la relación entre la decepción y la iluminación, el Dharma, entre los creyentes budistas, tal como lo hacían los *hoben* o relatos religiosos breves. También, asimilada a los registros históricos chinos, cada sección podía concluir con una reflexión crítica (*tsan*) sobre la vida, y con discusiones sobre el carácter de los personajes. La madre de Genji muere, envidiada por las demás mujeres de la Corte y demasiado expuesta por el amor imprudente del Emperador. Cuando éste se case con Fujitsubo, y le cuenten a Genji sobre el parecido con a su madre muerta, se inicia una obsesión que abarcará dos generaciones: Genji tiene relaciones con su madrastra y la dejará encinta. Años más tarde para recordarla tomará bajo su cuidado a una sobrina que se le parece, Murasaki, y la criará desde sus diez años hasta el momento en que se pueda casarse con ella. Las reminiscencias de una persona en otra se repiten en una hija que recuerda a su madre muerta, o una hermanastra que conduce a otra hermana. Así, la segunda parte, cuando ya ha muerto el protagonista y se sucedan los avatares amorosos de los descendientes, se lee como un descenso al sufrimiento, predeterminado por el karma. Un juego de espejos entre relaciones de personajes pertenecientes a linajes superiores con otros de linajes inferiores padeciendo vida, vejez, enfermedad y muerte, los cuatro ejes del sufrimiento, y sufriendo por deseos frustrados, separación del amado y odio. La creencia de la época de que se entraba en la fase Mappo (la de los últimos

días de la Ley) cargaba el recitado del Lotus Sutra con una aprehensión que oscurecía la visión del mundo. Para uno de los estudiosos contemporáneos más reconocidos, Jin'ichi Konishi, todavía las teorías medievales del período Kamakura, retraducidas a términos modernos, son las que mejor dan cuenta de las tres secciones del texto, dominadas respectivamente por realidad y perspicacia, karma y sufrimiento predeterminado, piedad y ceguera espiritual.

Cuatro escritores lo retradujeron a japonés moderno. Ellas: Yosano Akiko, Enchi Fumiko (1972) y Setouchi Hakucho (1996), él: Tanizaki (1939-1941). Ya en 1763, el erudito Motoori Norinaga, había recreado el episodio de los amores de Genji con la dama Rokujo, cuyos celos operaban como una fuerza maligna, en *Sobre mis propios brazos como almohada (Tamakura)*.

Hay tres traducciones canónicas al inglés, la de Arthur Waley (1926-1933), la de Edward Seidensticker (1976), la ultimísima de Royal Tiller (2002); la de René Sieffert (1978-1985) al francés, la de Oscar Benl (1966) al alemán.

Arthur Waley (1889-1966), inglés (su verdadero apellido era Schloss), egresado de Cambridge y extraordinario caso de un estudioso autodidacta de la lengua japonesa, se desempeñó como asistente en el British Museum, no quiso nunca ocupar un cargo académico y rechazó ofrecimientos para conocer Asia. Comparó Genji a las Memorias de Saint Simon (la Corte del siglo XIV), o *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Su traducción que amplía el texto con paráfrasis perfectas, muy criticadas por algunos eruditos puntillosos, es considerada un clásico en lengua inglesa.

Seidensticker nació en Colorado, estudió japonés en la Escuela de Idiomas de la Armada durante la II Guerra y, fascinado por la cultura del enemigo, se convirtió en académico y traductor. Enseñó en Columbia y Harvard, y establecido en Japón en 1948, permaneció allí durante diez años, los dos primeros como diplomático. Continuó dictando cursos en Stanford, Michigan, Columbia y Honolulu. Como dato curioso, paralelamente a su traducción de Genji, fue redactando un diario entre 1959 y 1974, que título *Días de Genji*.

Películas (la más famosa en 1952 de Kosaburo Yoshimura con guión de Kaneto Shindo), obras de teatro noh y kabuki, danzas, novelas, teatro, manga, inciensos, masitas, asociaciones de estudios, pinturas, estampados de telas. Las ramificaciones de intereses y realizaciones que parten de *Genji monogatari* lo convierten en un hecho central de la cultura japonesa, una suerte de artefacto cultural que condensa el ideal de refinamiento estético.

Como datos actuales de los más curiosos: una señora llamada Ryu Murayama estudió durante dieciocho años el texto, sus 54 capítulos, sus 300 personajes que ocupan la escena durante ochenta años, y diseñó más de doscientas masitas (*wagashi*) tanto secas como húmedas inspiradas en la historia; otro, hay grupos de aficionados que se reúnen para participar de ritos de salvación por el alma de una de las heroínas centrales del libro, la dama Murasaki.

La gran rebelión ante siete siglos de interpretaciones budistas la lleva adelante Motoori Norinaga (1730-1801) en el siglo XVIII. Escribe *El peine enjorado (Tama no Ogushi)*, un tratado donde desgrana la profunda comprensión de las emociones que Murasaki muestra, desde una aproximación filológica. Propone leer el Genji desde *mono no aware* (el pathos, la empática apreciación de las emociones humanas, la modificación sentimental que provoca la percepción de la realidad), con la experiencia de un connoisseur de las circunstancias de este mundo, de los corazones y acciones de personas tanto buenas como malas, tal como se muestran ante nuestros ojos, tal como suenan en nuestros oídos. Igual que Goethe un poco más tarde, este gran filólogo de la llamada Escuela de Estudios Nacionales (Kokugaku), que rechazaba las perspectivas budistas o confucianistas, reconocía la turbia necesidad de la pasión. Decía: "los impuros o lodosos amores descritos en Genji no tienen por propósito provocar admiración sino nutrir la flor de la conciencia con la pena por la existencia humana." En la posguerra del 45, otro estudioso, Origuchi Shinobu (1887-1953) buscó refugio en ideales shintoístas, y acentuó los aspectos de entrega sensual de Genji: el *irogonomi*, *iro* (modo de la mujer) / *gonomi* (elección de enamorarse de una mujer noble, no lujuriosa). La lógica afectiva y emocional que los meandros del lenguaje de la Corte expresaba, con sus auxiliares verbales multiplicados, la vaguedad de los sujetos oracionales, la imprecisión de tiempos amparó a Kawabata Yasunari, también durante la guerra, cuando se aferraba a la lectura de Genji para poder seguir viviendo, como confesó.☒

La *Ética* de Spinoza

por *Liliana Lukin*

III

Cada noche yo fabrico
 los deseos que tendré
 al día siguiente negros,
 los insomnios
 me proveen prácticos
 y apasionantes proyectos
 para anotar
 que se desvanecerán
 con la luz.
 Es un ejercicio:
 no sufro
 como si fueran deseos,
 ni como si les hubiera
 dedicado cada noche,
 no sufro como suelo
 sufrir por el amor de las gentes
 y su desaparición,
 sufro como sufre un animal
 por el hambre y la sed,
 como si me doliera
 todo el cuerpo
 después de practicar demasiado
 tiempo
 el vuelo de altura.

IV

Con una marca de tinta
 señalo las puertas
 de los sueños no cumplidos:
 años de tinta, tiza, carbón,

años de sueños señalados.

Cuando duerma
 otra vez, las ideas bailarán
 alrededor de una mesa
 la danza de los apenas
 satisfechos.

Al despertar abriré,
 apenas tocando, lo marcado
 y gritará: una rajadura
 basta para entrar
 al paisaje de lo incompleto.

Y estaré cansada,
 no como quien trabaja
 en un sueño,
 no como quien insiste
 dibujando detalles de un tapiz
 para no corromperse
 en lo quieto de haber visto,
 sino agobiada,
 como quien pone los platos
 que faltaban
 en una mesa interminable
 y no tiene platos
 ni pan,
 sólo puertas.

V

Si lograra dormir,
 profusas imágenes en movimiento
 darían plenitud
 a la cosa soñada.
 Como una mesa sucia
 donde han comido los amigos

la escena se expandirá
 hacia los bordes: todo mesa,
 todo sucio de haber saciado,
 todo mantel el mundo.
 Pero estoy despierta
 y los niños me miran
 porque canto, lloro
 bailo en círculos cada vez
 más grandes
 e inmersa en la pena
 dentro en la oscuridad.

VI

Sueño con voluntad:
 mis sueños como una maqueta
 de vidas por armar,
 diseñados con materias probables,
 equilibrios frágiles y torpes,
 razones intercambiables.
 Planos de planta,
 dibujitos habitables
 por los excesos y
 la precariedad: telas,
 vidrio, papel,
 generosidades, honestidad,
 obstinación.
 En mis sueños,
 toda vida así construida
 encuentra su arquitecto
 y su felicidad .

VII

Despierto y recibo
 como un golpe moral
 la totalidad de lo visible:
 hueso, mendrugo,
 piedra
 entre alguna floración
 risas:
 el mundo ardiendo
 sobre la calma del resto
 del mundo,
 pero nada que indique
 que el deseo se ha vuelto
 posible,
 ningún cartel que diga
 'prohibido el daño
 a terceros '.

En desesperación recibo
 como un golpe la desesperación:
 haber soñado y ahora estar
 despierto: muerdo el hueso,
 doy el mendrugo a roer,
 levanto la piedra y maldigo,
 no como quien ha soñado
 y cae en lo profundo de no poder,
 no como quien sabe qué hacer
 y no encuentra cómo ni dónde
 ni con qué,
 sino como probando fuerzas,
 preparando dientes,
 pesando los obstáculos,
 dejándolos caer
 por la ley
 de su propia gravedad.

Shinshi Cut-up

Por Paolo Guerrieri

Traducción y adaptación: Rafael Cippolini

Lo que sigue yuxtapone y entremezcla (aunque también podríamos decir que simultaneiza) dos procedimientos de la segunda mitad del siglo XX: el biografema barthesiano y el cut-up burroughsiano. Y al ensamblarlos concluye por desfuncionalizarlos. No hay más que señalar que tal como se lo utiliza en esta oportunidad el cut-up multiplica sus efectos, ya que se trata de un cut-up de otro cut-up y la imperfecta suma de ambos es la que finalmente delimita la morfología del biografema. El ejecutor de este luminoso conjunto es un antropólogo y artista japonés de 34 años, nacido en Kyoto y frankfurtiano por elección llamado Natsume Shinshi. Residente en Alemania desde 1994, Shinshi manifestó en varias oportunidades su admiración por la banda de rock Can –liderada por Holger Czukay, activa con intermitencias entre 1968 y 1986– y la literatura de Borges. Motivado por sus preferencias, Shinshi viajó a Buenos Aires en mayo de 2005, dispuesto a llevar adelante una experiencia de alto cruce: promover en su sistema artístico las impresiones del concierto que Damo Suzuki, cantante japonés de la que seguramente fue la mejor formación de Can, daría en la ciudad con los integrantes de Reynols, agrupación experimental argentina liderada por Miguel Tomásín, un chico con síndrome de Down que además es su baterista. Unos meses antes, en el año 2004, Reynols se disolvió para aunarse con el nombre de Minecxio, otro proyecto ajustado a los mismos músicos.

interferencia biografemática. Cut-up de dos textos de los reputados críticos de rock NC y PK : “Cierta tarde de mayo de 1970, Holger Czukay y Jaki Liebezeit –la base rítmica de una banda alemana que el tiempo volvería legendaria– ven desde la ventana de un café de Munich a un músico callejero, un japonés que parecía estar gritando mientras adoraba al sol. Uno le comenta al otro: “Aquí está nuestro cantante”. El otro responde: “No puede ser verdad”. Acto seguido, Czukay sale a la calle y le pregunta al japonés: “Puedes venir esta noche a un concierto?” “Sí, no tengo nada mejor que

hacer”. Así, de esa forma repentina y despreocupada, Damo Suzuki se convierte en el nuevo vocalista de Can. Esa misma noche, Suzuki empieza el concierto en un tono muy tranquilo, casi zen, hasta que se larga a aullar como un samurai y a gritarle a la audiencia. Razón suficiente para que se desencadene una batahola y el público abandone la sala. Apenas un puñado de fans permanece hasta el final del show. Damo participa de la época dorada de Can, la que abarca discos como “Tago Mago” (1971), “Ege Bamyasi” (1972) y “Future Days” (1973), los puntos álgidos de sus fabulosos talentos. En mayo de 1970 este japonés tenía 20 años, un trabajo fijo en la compañía que representaba la obra teatral *Hair* en Munich (Alemania) y dos años de experiencia como músico callejero. “Había recorrido Europa y vivía improvisando. Sabía sólo un acorde y lo hacía con la voz: cuanto menos información tenés en tu cabeza, más libre sos. El resto de los Can tenían nociones musicales e incluso algunos eran académicos. Por ese contraste quizá me hayan tenido en cuenta”. Tal como se lo dijo a la revista inglesa Mojo, Suzuki ingresó a la excepcional banda alemana reemplazando al no menos extravagante Malcom Mooney, un cantante de color. Y tampoco es inexacta su suposición: el líder de Can, el bajista y productor Holger Czukay, le hizo lugar en la legendaria comuna musical gracias al magnetismo no-musical de Suzuki y su noción del lenguaje, un esperanto espontáneo que ha despertado acaloradas discusiones sobre el significado de lo que cantaba.”

Shinshi: “El cut-up es una suerte de antropología excluyentemente tipográfica (o mejor, una exploración antropológica hecha desde la tipografía). William Burroughs III, su máximo manipulador y divulgador –ya que este procedimiento fue creado por el artista Brion Gysin en 1957– creía que el resultado final de este pliegue a la vez físico y semántico provocaba un relato anticipatorio. Este último detalle me fascinó: si mi objetivo era concretar mi autobiografema (unidad mínima de biografía, la totalidad de mi obra como autor en tanto esfuerzo de mi recuerdo), la captura de un instante de mi vida plegado y vuelto a plegar desde un cut-up señalaría el mejor aspecto de las memorias de quien yo sería, unas memorias de mi puño y letra venidas del futuro a transformar mi percepción del presente como un eterno *dejà-vu*. El cut-up, tal como lo practico, no es nada distinto a una ética del sentido y del montaje”. Desde hace más de un lustro, a partir de las primeras semanas del siglo XXI, Shinshi fue realizando su diario muy minuciosamente, esmerándose en deta-

lladísimas descripciones de su cotidianeidad, en un formato bilingüe: en caracteres japoneses y en la caligrafía gótica de la tradición alemana, simultáneamente. Cuando sus páginas manuscritas alcanzan el centenar, las secciona quirúrgicamente con un bisturí y procede a su reensamblado en los lineamientos del cut-up (un fabuloso collage biografemático que conecta las grafías de sus dos idiomas). Cuando el corpus vitae de sus ensamblados cumple un año de existencia, expone las piezas obtenidas en galerías de Tokio, Colonia y Londres. Lo hace siguiendo una articulación muy similar a las utilizadas por el artista On Kawara, intercalando fotografías de su privacidad y los textos de sus diarios. Su trabajo se promociona como mixtura de muestra de arte y tesis antropológica.

Aun respetando la paternidad de los métodos que vehiculizan su obra, Shinshi no ahorra críticas hacia Burroughs y Barthes.

Shinshi: “Tanto el cut-up de Burroughs como el biografema de Roland Barthes se activan como prolongaciones de sus prácticas homosexuales por otros medios. Son expediciones gay, medios contranatura. Al aproximarlas las multiplico y también multiplico la naturaleza de lo gay que poseen en su núcleo. Lo que es decir: son prácticas que modifican la naturaleza del texto, incluso de la imagen –porque también lo hago con imágenes- pero que al multiplicarse en su encuentro van más allá de la dimensión moral de sus progenitores; ya que, al fin de cuentas, Burroughs y Barthes sin duda son los dos más grandes moralistas del siglo XX, junto a Genet y Gombrowicz”.

Ahora bien: si Brion Gysin pensó al cut-up como un método táctil (solía decir “*la escritura lleva cincuenta años de retraso respecto a la pintura*”, a lo que Burroughs agregaba “*este desfase es debido a que el pintor puede tocar y manipular sus materiales, cosa que el escritor no puede. El escritor no sabe qué son las palabras*”), Natsume Shinshi lo vuelve a complejizar, ya que la fuente primera de sus diarios son un pequeño grabador y un mini-disc. Shinshi arremete contra los fetiches del escritor, su lugar de escritura, su posición inmóvil y propagandiza el estudio móvil de la voz, el apunte vocal que luego será transcrito según el registro bilingüe al que hicimos referencia.

Shinshi fue así entremezclando sus comentarios a la grabación de la performance emitida por la garganta de Damo Suzuki el miércoles 11 de mayo en el teatro ND /ATENEO de Buenos Aires, ocasión en que se presentó junto a Moncho y Pacu Conlazo, Alan Curtis, Fernando Perales y Charly Zaragoza.

Gran parte del testimonio auditivo transcrito en las páginas luego seleccionadas para realizar el cut-up final no son otra cosa que la taquigrafía de los ejercicios guturales y glosolálicos de Damo Suzuki, dispuestos en cuadernillos trilingües, traducción libre en alemán y japonés más algunas fotografías segmentadas del concierto.

El ejercicio abstracto de Damo Suzuki –al que Natsume Shinshi comparó con pintores informalistas japoneses como Yoshishige Saito, Waichi Tsutaka, Kakuzo Tatehaya y Hiroshi Akana- libera a la semántica, según su criterio “de los procedimientos de la moral, reafirmando la potencia del gesto en el pliegue final del cut-up expositivo”.

La inspiración primera de estas experiencias, según nos confiesa Shinshi, fue sugerida por la lectura de los relatos “Homenaje a César Paladión” y “Un arte abstracto” de Borges y Bioy Casares, narraciones que forman parte de las *Crónicas de Bustos Domecq*.

Shinshi: “Los críticos han insistido en calificar de paródicas e irónicas a estas narraciones, pero yo no las considero de esa forma en absoluto. Es más: mi muestra de 2001 expuesta en mi galería de Tokio, se tituló *L'omelette surprise*, en homenaje a Borges y Bioy, ya que se trataba de un cut-up de este mismo texto –*Un arte abstracto*- en su versión alemana traducida por mí del inglés.”

Según averiguamos, Natsume Shinshi quedó fascinado por la presencia de Moncho Conlazo de Reynols y Minecxio, quien también lidera una banda denominada Cosmic Mostacholi. Parece ser que Shinshi siguió a Conlazo por las mismas calles que caminó Borges y lo grabó con un micrófono especialmente diseñado para realizar tomas a distancia, de factura similar al que aparece en la fotografía de tapa del disco “The Rythmatist” (1985) de Stewart Copeland, empuñado por el baterista.

Shinshi: “Si el autobiografema procesado por el cut-up provoca algo del orden del texto que desata un caos exterior en lo próximo (en lo aún no acontecido), también podríamos pensarlo como una suerte de cábala perversa: al cambiar el orden de las letras modificamos el orden del universo. En términos menos cósmicos, mi arte es una suerte de procedimiento leibniziano. Con las tomas que realicé en Buenos Aires, primero las de Damo Suzuki

en concierto y luego las de Moncho Conlazo en distintas circunstancias, estoy preparando un intenso cut-up que reensambla con muchos pasajes del I Ching. Cortar y mezclar los hexagramas me permite descubrir isotipos de elementos que no existen. Algo similar realicé en 2003 con el *Libro de la almohada* de Sei Shônagon. Es indispensable cortar, doblar, ensamblar (lo mismo que se convierte paulatinamente en lo diverso). Finalmente el resultado no es una forma de literatura, sino un método para eludir al Poder (incluso generando un pequeño contra-poder). No se trata de unir lo heterogéneo, sino de lograr lo heterogéneo a partir de una recomposición de lo mismo. En esta paradoja se encuentra su tautología suprema: una causalidad que se sobreimprime y resulta por completo diversa a la teoría del caos o efecto mariposa” ❧

El dragón y los peces¹

Por Luis Thonis

Los recitales en Escocia del Live 8, con estrellas internacionales de primera línea, fueron acompañados por prédicas que abogaban por la solución final del hambre en el mundo, acusando en un manifiesto a los líderes del G-8 como los mayores responsables de esta situación. Periodistas de diversos medios daban la noticia con un tono de voz conmovido: ¡cuánta solidaridad, amor y nobleza pese a estos inhumanos estadistas que viven en un mundo de fantasía! No se trata de pronunciarse en contra de la caridad o la recaudación de fondos. Lo que resulta irrisorio son las argumentaciones que contribuyen a reforzar lo mismo que se dice combatir: se pone el acento en el hambre y se pasan por alto los sistemas productores de pobreza y el tipo de instituciones que les son complementarias. El organizador, el empresario Bob Geldorf, parece haber olvidado las consecuencias de la ola de solidaridad que había propuesto para Etiopía dos décadas atrás, creyendo puntualmente la propaganda del régimen criminal de Mengistu Hailé Mariam. Éste se valió de la hambruna para eliminar etnias enteras, enmascarando las masacres con el estilo de un show americano y entonando con Michael Jackson el himno *We are the World*, de manera tal que los dirigentes del Kremlin, que ya habían ensayado el modelo de dictadura pro-soviética en Somalia se emocionaron ante otro desembarco del “progresismo” en el continente africano.

Lo cierto es que, cuando se calló el cantor y se levantó la orquesta, la peste volvió a chillar más fuerte que nunca. A Bob y las *stars* poco les interesó lo que ocurrió *después* en Etiopía, cuando las campanas del Amor dejaron de sonar y aparecieron las facciones humanoides de los jefes del Partido monopolizando la ayuda procedente de todas partes y emprendiendo la ritual guerra de exterminio estalinista contra el campesinado en nombre de una clase obrera inexistente. Abbis Adeba repitió el paradigma de las “luchas de liberación nacional” que -según el modelo vietnamita- hizo transitar a varios países africanos- Somalia, Mozambique, Angola, Zaire entre otros- del colonialismo europeo a una “independencia” que los convirtió en verdaderos campos de concentración, como el Zimbabue actual.

Mucha gente del espectáculo sólo aspira a dormir con la conciencia tran-

quila según la mejor tradición victoriana. Nial Ferguson la reconoce en novelas de Dickens como *Bleak House* donde la señora Jelliby, una dama de caridad, está “dedicada al tema de Africa, al menos hasta que otra cosa la atraiga”. Los mismos periodistas que dan las noticias del reciente genocidio de Darfur- entre 200 y 300 mil personas, y dos millones de refugiados - se emocionan ante el manifiesto de Sir Bono que, como hace dos décadas, tiende a aceptar la repetición compulsiva del progresismo planetario, que hace veinte años declaraba por boca de Geldorf que “los intentos de democracia en la mayoría de los países de África representan una pérdida de tiempo.”

Cuando los comentaristas y pensadores de la parroquia global sufren un ataque de filantropía se representan África como un *continente biológico* de buenos salvajes, explotado por las malvadas potencias centrales a las que se acusa de indiferencia si no hacen nada, y de imperialistas cuando intervienen. En uno de sus últimos reportajes en septiembre de 1980 en la revista *Playboy*, John Lennon- que había participado en recitales solidarios desde 1966- los calificó sin pelos en la lengua de *robo*².

Lennon, que nunca fue ajeno a las causas que consideraba humanitarias, no ignoraba que los préstamos y donaciones a América Latina reforzaban los hábitos de estados cleptocráticos como el argentino, que los colocan fuera del país para volver a pedir, ni desconocía que en África abundaban déspotas como Idi Amin o Robert Mugawe y pocos Nelson Mandela (que contribuyó a darle a Sudáfrica instituciones libres y un nivel de vida europeo, resolviendo civilizadamente la herencia racista del colonialismo). Si se pone el acento no en la África del buen salvaje sino *en la historia específica de los Estados nación*, no se tarda en comprobar que Uganda, Sierra Leona, Ruanda, Mozambique, Zimbabwe, Angola, El Congo, Tanzania, Etiopía, Somalía, no son ajenos a formas de poder estatistas y monopólicas europeas, sin la seguridad jurídica que alienta las inversiones y con una permanente violación de las garantías del individuo que van del fascismo al comunismo, en una situación de permanente masacre y guerras tribales.

Las *stars* globales saben que es más fácil despotricar contra Tony Blair, que no llegó al poder por un golpe de fuerza. Ni bien se fueron de Etiopía los extranjeros condenados por “imperialistas”, el llamado *negus rojo* de Mengistu, apoyado por las aplaudidas tesis de Fidel Castro³, con el progre-

sismo internacional justificó más de ocho mil consejeros cubano-soviéticos, la intervención militar en la región y ataque contra Eritrea. Todo ese romance duró hasta que Mengistu, el “carnicero rojo”, hizo honor a su apodo en 1985 cuando aparecieron las fotos de miles de niños entre once y trece años masacrados en las calles de Abbis Abeba, precedidos por el asesinato de los judíos etiopíes.

*Hoy nadie dice haber conocido ni apoyado el concierto de hace dos décadas*⁴. El marxismo-leninismo actual, ante los abrumadores desmentidos de la historia, profesa hoy el negacionismo más miserable⁵ y legitima las prácticas aberrantes de multimillonarios dictadores de pago chico⁶. Confluye con el discurso universitario global⁷, y la “media” cultural de la progresía que se olvida de la existencia de los decapitadores argelinos, de los cortadores de manos de Sierra Leona, de los gangsters del diamante en Liberia, de las muchachadas criminales de Luanda, del mismo modo que se inculpa a Colón de los desastres económicos de América Latina, o se nos quiere hacer creer que la desnutrición que

³ En una entrevista publicada en la revista *Africa-Asia*, n 135, mayo de 1977 y reproducida en el libro de Pierre Beaudet, *Angola, bilan d' un socialisme de guerre*, Paris, L' Harmattan, 1992, Fidel Castro argumenta que “Africa es el eslabón débil del imperialismo. Ahí existen perspectivas excelentes para pasar del casi tribalismo al socialismo sin tener que atravesar las diversas etapas que se han tenido que recorrer en otras regiones del mundo.” Es la misma teoría de los varios Vietnams que ensangrentó América Latina y fue derrotada por militares demasiado toscos para comprender la bendición que significaba para nuestros pueblos instaurar un régimen como el de La Habana. En Africa tuvo éxito y todavía se están contando los millones de muertos causados por el afrocomunismo que todavía predomina en el Congo o Zimbabwe donde el genocidio es una “institución” permanente. El paradigma vietnamita quiso aplicarse en América Latina vía el financiamiento de Moscú-La Habana pero los liberadores tropezaron con generales poco comprensivos de la utopía..

⁴ No obstante que André Gluksmann escribió *Silencio, se mata* (Alianza Editorial, 1986) donde examina en detalle la apropiación de la ayuda humanitaria, el genocidio de Mengistu y la lectura negacionista de la prensa internacional.

⁵ Entre esos ideólogos del descerebramiento se cuentan Eric Hobsbawn, Pierre Bordieu, Eduardo Galeano y todos los que en última instancia pretextando la pobreza atacan al estado liberal y al capitalismo no prebendario casi desconocido en América Latina, donde se destaca la excepción chilena. Como a los ideólogos hoy les resulta difícil ocultar como hace medio siglo que el marxismo leninismo causó casi cien millones de víctimas, tratan de igualar los estados de derecho y las democracias liberales- sin duda lejos de ser perfectas- a formas totalitarias, por ejemplo, haciendo pasar una ciudad veraniega casi como un campo de concentración, o denunciando que la falta de libertad de prensa es casi idéntica a la de los sistemas socialistas, etc.

² A la pregunta de la suma que podría recaudar para un país sudamericano, Lennon responde: “¿Y por qué la gente cree que los Beatles tendrían que darle 200 millones a Sudamérica? ¿Sabes? Estados Unidos ha tirado billones en lugares como esos. Y no significa nada. Después que se comieron la comida, ¿qué?” (Citado por Martín Krause, que plantea que el problema no es la cancelación sino la prevención de contraer deuda en *La Nación* 17/6/2005)

padece África es culpa de un tatarabuelo bretón.

Aristóteles definía la esclavitud como un instrumento del amo: también lo es el hambre, que reduce al sujeto a lo biológico hermanado a la pobreza y opresión y que se da en sociedades donde se carece de las mínimas garantías individuales. Se suele estetizar la pobreza y el hambre y, eludirlos como hechos fácticos. La miseria es buena y noble sobre todo si es la de los otros.

Así funciona la *máquina de hacer creer* que tuvo lugar en el siglo veinte. Si fue derrotada o por lo menos limitada en su funcionamiento letal, no se debe a los intelectuales o artistas que galvanizan Live 8 sino a cierto olfato de los pueblos y algunos individuos que, como el que habla en el libro de Kang-Chol-hwan, han llegado a su libertad en medio de la hambruna de un campo de concentración norcoreano, comiendo sapos y ratas:

Si alguien se hubiera propuesto narrar la vida en un campo de concentración para niños, sería sospechado de tener una imaginación macabra. *Los Acuarios de Pyongyang*, escrita en la forma de un reportaje novelado hace de esto una realidad única. Corea del Norte es algo que a un argentino le suena como un eco lejano, aunque aquí el Gulag nunca estuvo demasiado lejos. Auschwitz es el nombre propio del "campo de exterminio nazi", lo mismo que Dachau, Treblinka, signos que refieren a una localidad específica. Los gulags comunistas⁸, aunque tengan nombres propios, como el campo norcoreano de Yodoc, no son referidos como singulares: se habla de ellos en general. La forma difusa de exterminio y que no tengan nombre propio

⁶ Yasser Arafat y Fidel Castro aparecen entre los hombres más ricos del mundo. Arabia Saudita es un país más rico que todos los países europeos juntos y no ha dado un peso para la conformación de un Estado Palestino, a diferencia del diablo norteamericano que aportó cincuenta mil millones de dólares.

⁷ Es la "ideología" del progresismo planetario: discurso que por ejemplo aboga por los derechos humanos siempre que los perseguidos no sean hoy cubanos o norcoreanos, del mismo modo que ayer no podían ser polacos, checos, húngaros, tibetanos, etc., y que en lo económico al estar en contra de la libertad de mercado le hace el juego a los países que impiden la entrada de productos de las naciones emergentes, que padecen de una fobia nazi contra Estados Unidos pero que hacen fila para dar clases en las "estúpidas" universidades yanquis y son los primeros en obtener las becas. En todos los países, este discurso está en lugar limitado, acotado, pero en la Argentina, país de una involución vertiginosa *es nada menos que gobierno*. Un ejemplo patético de esta ideología es la increíble idea de Carlos Fuentes: piensa que no hay nada mejor para combatir el terrorismo global que el desarrollo, como si las organizaciones no fueran multinacionales superdesarrolladas y no fueran financiadas por los petrodólares de millonarios que se han "desarrollado" hambreado a sus respectivos pueblos del mismo modo que los intelectuales hacen moralismo con la miseria y estética con la pobreza ajena.

posibilita que un Eric Hobsbawm niegue la masacre soviética de Katin o que Chomsky haya atribuido el genocidio camboyano de 1975-1979 a Estados Unidos, que ya se había retirado. Hombres de la honestidad intelectual de Tzvetan Todorov hoy lo reconocen.⁹ Kang Chol-hwan con Pierre Rigoulot refieren que la familia coreana de Kang vivía en Kioto, donde el abuelo que era dueño de tres casinos se casa con la abuela que adhiere al partido comunista japonés. Todos sucumben a la propaganda nacionalista de Corea del Norte y lo impulsan a responder al "llamado de la patria". Cuando llegan se dan cuenta de que el Volvo, el auto del abuelo - símbolo de capitalismo sofisticado - es el único en toda Corea del Norte, y de que los interlocutores lejos de saludar fraternalmente a los que vienen a construir una sociedad nueva los rehúyen; aunque el abuelo criticaba las absurdas decisiones de los burócratas, dona el Volvo al Partido, pero igual desaparece acusado de alta traición, y toda la familia es arrestada y destinada a campos de reeducación. El autor lleva consigo el acuario que cultivaba en Pyongyang con los peces más bellos y exóticos, los cuales van muriendo a causa de la temperatura, y el niño se come el último de ellos acuciado por el hambre. A partir de los nueve años se lo confina a recoger arroz o cavar minas desde el alba hasta la noche, algo interrumpido sólo por las sesiones de "autocrítica" y el estudio de la vida y la obra del gran Líder Kim Il-sung. Aprende a cazar y cocinar

⁸ En *Manuel du Gulag* (le cherché midi editeur, 1997), el lingüista y traductor Jaques Rossi que pasó veinte años en campos stalinistas ha hecho un trabajo único en la historia- casi desconocido- empezando por la denominación: "campo de reeducación por el trabajo" cuyos dos primeros directores- Guenrikh Iagoda y Matvei Berman- fueron fusilados como "enemigos del pueblo" en la época de la gran purga.

⁹ Tzvetan Todorov en *Deberes y Placeres* escribe sobre los efectos de la guerra de Vietnam en el medio intelectual francés, que se niega a reconocer el carácter totalitario de los regímenes comunistas del Este, dando lugar a la paradoja de que los que luchan por los derechos civiles son los mismos que están en contra de la intervención norteamericana en Vietnam del Norte, que repitiendo la guerra de Corea invade sin aviso al Sur para imponer un sistema de tipo stalino-maoísta donde tiene lugar el silenciado genocidio de Ho-Chi Min. Todorov es de los pocos intelectuales que ante un público hostil, antinorteamericano, incita a los estudiantes a defender la democracia y recuerda que "los movimientos pacifistas, al servir a la causa de Vietnam del Norte, han contribuido a instaurar la dictadura en ese país, donde sigue reinando. Finalmente, Ho-Chi Min cometió males mayores que los dirigentes survietnamitas".

ratas como alternativa a morir de hambre. Kang se vuelve un especialista en leyes y cita una extensa bibliografía que hace referencia al tema de las ratas como alimento en los gulags. A través de muchas aventuras puede escapar a China, mediante regalos hechos a los controles que, educados en el dogmatismo y la crueldad ideológicos se corrompen ante un reloj Seiko. Todo el fracaso del comunismo se hace ostensible ahí: el “fetichismo de la mercancía” culmina en la idolatría de quienes se rinden ante objetos que no son capaces de producir.✠

Algas e ideogramas en el litoral del Japón

Por Mario Levin

“Y al final vemos a ese pescador desenredando una madeja de algas como si fueran ideogramas...” El comentario es de Amalia Sato y remite a la última imagen de “El Intendente Sansho” de Mizoguchi (1954)¹. Luego, reflexionando sobre la película, pensé que ese pescador al desenredar las algas creaba un orden y, tras ello (o sea al mismo tiempo), nació el Japón, no sé si como país o nación, pero sí como Cultura². De hecho, para los estudiosos, antes de la escritura el Japón se pierde entre mitos y leyendas, entre las cuales, una que se cuenta a los niños, es esta saga cruel del Intendente Sansho, de la que no hay ningún registro escrito antiguo. Tampoco, entonces, debe resultarnos azaroso que esta última escena (la del pescador: a partir de la cual todo será distinto), ocurra a orillas del mar, marcando el litoral que separa la tierra firme de lo malo, inseguro, desconocido y abismal, en un archipiélago donde el mar tenía para sus habitantes connotaciones infernales. El mar, de donde viene el *Tsunami*, como lo recuerda el mismo pescador a Zushio, momentos antes de que éste encuentre a su madre. La madona ciega, tullida y vacía, un espantapájaros que debe cuidar que las aves no coman las semillas de un pequeño sembradío de mijo. Su cuerpo seco tiene tan poco que ver con la madona occidental, que su espantosa tarea da escalofríos.

Pero si “El Intendente Sansho” termina así, la pregunta por lo que ocurrió antes resulta válida: ¿qué vimos, de qué trata la película? De acuerdo, es un cuento de hadas, un cuento negro que pone en escena eso que en Occidente pasó a ser el comienzo de muchas cosas, el inicio casi del mundo, la familia, pero agreguemos: Mizoguchi hace un film en el que la familia fracasa y donde triunfa la muerte, contando o mostrando la pedantería imbécil del padre (una especie de Rey Lear), el sacrificio silencioso de la hija (Anju), la ineptitud del hijo (Zushio) para comportarse en el mundo de los hombres,

¹ Durante una clase dictada en el ENERC, en el marco del seminario de cine que desarrollamos durante el año 2005 con el título de “Lo bello y el tiempo”.

² La entrada de la escritura instauro un corte, a partir del cual no hay retroceso. Impone sus obligaciones y exige obediencia.

en fin, el calvario de una madre bella que termina hueca, estéril.

Una leyenda que es una tragedia que, como lo quería Orson Welles, en manos de Mizoguchi prescinde del melodrama.

La película comienza con la madre y sus dos hijos pequeños, viajando hacia el sur (dirección asociada en el Japón con lo desconocido y lo malo), buscando al padre de quien, cuando accedemos a él (por medio de un generoso flash back), nos enteramos era un señor terrateniente de provincia, caído en desgracia ante el poder central debido a su benevolencia con sus súbditos a los que consideraba debía tratar con piedad y compasión.

Antes de partir al exilio, confía a su hijo varón una estatuilla de una diosa protectora y lo hace portador de un precepto de alto valor moral: "Debo ser piadoso y caritativo con los otros seres humanos", frase que el niño debe repetir aunque su sentido se le escape por su corta edad. La hermana, aunque a un costado, también participa de la ceremonia del adiós.

Cuando volvemos a los viajeros vemos que ha llegado la noche, la fatídica noche. Luego de intentar armar un campamento improvisado, son finalmente recibidos en la casa de una vieja bruja (una sacerdotisa de algún culto pagano, comenta Amalia Sato), que luego los entrega a dos vendedores de esclavos. La madre, en compañía de su criada, es separada de los niños que irán en otra barca con rumbo desconocido. El barquero, mientras zamarrea a su carga para que se calme y acepte la nueva situación, comenta: "Dejen de preguntar a dónde los llevo. Siempre se llega a destino". Un filósofo.

Los hermanos (de siete y diez años) son vendidos al Intendente Sansho, rico terrateniente, que al contrario del padre de los niños, cree y ejerce la esclavitud con mano dura. No obstante algo se produce: el joven hijo de Sansho, no soporta la crueldad del padre y abandona el lugar una noche, señalando que ningún juego de simetrías resuelve el espinoso asunto de la paternidad.

La nueva situación no dura demasiado, un salto en el tiempo los muestra ya jóvenes: ella esbelta y hermosa, él un paisano patizambo y tosco (*esta diferencia en cuanto a la belleza no es ociosa, marca una diferencia moral*), perfectamente adaptado a su condición de esclavo, colaborando con su amo cuando se trata de marcar a fuego a quien intente escapar. Cuando su inseparable hermana le reprocha su manera de actuar que reniega de las palabras del padre, él le responde con desprecio aclarando que todo eso es inútil en el mundo de Sansho. En esta escena se deshace de la estatuilla que le diera el padre (y que milagrosamente se conserva a través del tiempo y las desgracias, pues no olvidemos que estamos en un cuento de hadas), en tanto ignora que

eso es él: o sea aquél que es hijo de su padre. Anju guarda el despreciado objeto, como si supiera que eso es lo único que los podrá redimir.

Dos cosas ocurren para que las cosas tomen su rumbo. La aparición de una nueva esclava en el taller donde trabaja Anju que trae –sin saberlo, como buena mensajera- noticias de la madre. La recién llegada, que proviene de una provincia (Sado) donde presumiblemente habrían llevado a la madre, entona una cantinela en la que se nombra a Anju y Sanshio. Curiosamente su voz recuerda a la voz de la madre llamando a sus hijos. Anju interroga a la joven pero es muy poco lo que ésta puede decirle, salvo que la letanía es una tonada popular de Sado (El tiempo en el film es de goma, lo que vuelve posible que se creen mitos cantados o hablados).

Segundo. Una vieja del campo de Sansho Dayu está por morir y encargan a Zushio que se deshaga de ella, abandonándola en el bosque para que las fieras terminen el asunto. Zushio –inmediatamente- la carga en sus espaldas y –aunque no se diga porqué- el capataz le ordena a Anju que lo acompañe.

Cuando Zushio quiere dejar a la vieja en campo santo, Anju le pide que la lleven al osario (¿un cementerio?) del lugar. (Mizoguchi, monta en paralelo el intento de la Madre de los jóvenes de escapar de la colonia de prostitutas donde vive. Cuando la descubren le cortan el tendón en ambos tobillos).

Ya en el osario, cuando Zushio quiere abandonar a la vieja como una bolsa pesada, Anju lo convence para que juntos dejen una marca que señale la tumba. Anju quiere cortar una rama para que cubra el cuerpo de la moribunda, pero no puede. Cuando Zushio la ayuda, tropiezan y se caen. Esto les recuerda una escena infantil de la fatídica noche (al comienzo) cuando juntos intentaban cortar una rama para improvisar un refugio.

Este recuerdo corporal lleva a otro: la voz de la madre llamándolos esa noche, entonada según la canción que acaba de cantar la nueva esclava. Anju aprovecha esta serie de circunstancias y convence a su hermano de que escape, encuentre al padre y vuelva a liberarla. El joven se niega porque sabe que eso significa la tortura e incluso la muerte para su hermana. Pero finalmente, con la estatuilla nuevamente en su poder, Zushio escapa.

Anju, como una Ofelia inmortal se suicida en las aguas calmas de un río. Este sacrificio que nos recuerda a Antígona –quien se inmola por su hermano-, no es acompañado de ninguna explicación. (En Japón, la relación entre hermanos de sexos diferentes está altamente calificada, como un vínculo que excede al que conocemos en Occidente; este sacrificio queda al margen de todo comentario pero quizá como algo necesario a la tragedia).

Zushio –tal como le aconsejó su hermana- se refugia en un monasterio. Allí un monje, en una escena cuyo decorado abstracto descontextualiza el lugar que sólo es marcado por luces y sombras, le explica a Zushio que lo único que amortigua la maldad de los hombres es la religión. (3)

Rehusando una posible vida monástica, Zushio continúa su loca carrera hasta caer en manos de un poderoso señor feudal que reconoce la estatuilla y acepta la historia del joven. Le devuelve los fueros y le entrega algo así como un municipio para que lo administre.

Apenas asumido el cargo, Zushio decreta el fin de la esclavitud: los nombres son libres y nadie debe preocuparse por el beneficio económico, pues ahora los ex esclavos podrán asociarse y formar cooperativas agrarias que producirán más y mejor que bajo la esclavitud. No hay como equivocarse dos veces para anudar una descendencia, pareciera decir el film. Aunque para Mizoguchi está claro: la paternidad es otra cosa.

Sansho debe escapar ante el motín de sus antiguos esclavos que ahora, campesinos y futuros cooperativistas, prefieren el aquelarre y alcohol hasta que en justa venganza incendian las edificaciones del maldito Intendente.

Zushio tiene tiempo de enterarse de la muerte de su hermana y de la de su padre (*"Hace un mes"* dice el señor feudal, como si eso indicara algo), y algo desencantado, mirando cómo arde el predio de Sansho desde la veranda de su palacio, decide abandonar su puesto y salir en busca de su madre, a quien encuentra abandonada en una playa mientras un pescador, no lejos de allí, desenreda las algas y teje ideogramas.

Ya dijimos que la madre ciega reconoce al hijo a través de la estatuilla (lo único que se conservó tal cual a lo largo del relato), ambos se abrazan: *"La mujer se dio cuenta de que algo más grande que un gorrión se había apoderado*

*del espacio que cuidaba... como los secos caracoles que se expanden al abrirse dentro del agua, se humedecieron y abrieron sus ojos".*⁴

La diferencia entre Mori Ogai y Mizoguchi no podía ser más fuerte. Mientras que para el primero el "instinto maternal" gana a pesar de todo y la madre reconoce al hijo, para el viejo maestro el reconocimiento nunca es definitivo, y se produce no gracias al amor materno sino por el peso de un objeto de alto valor simbólico, que alcanza para anudar suavemente en el espectador, a través de la letanía de la madre, una leyenda del nacimiento del Japón.✠

³ Ya es hora que citemos la versión literaria de de Mori Ogai, escrita en 1915 -publicada en Tokonoma 8- que el guionista del film califica como algo abstracto y por lo tanto no muy favorable para un film. Esta escena con el monje no figura en ese relato. Allí un hombre, nada menos que el Consejero del Emperador, logra salvar a su hija de la muerte gracias a la estatuilla de Zushio que, al mismo tiempo, le acredita su procedencia: "La posesión de esta estatua revela tu alta alcurnia." Mizoguchi, acorta camino y no se detiene en las huellas de la bondad que tachonan la leyenda según Mori Ogai. Comparando, uno tiene la sensación que lo que en el relato funciona como fantástico en el film hubiera sido una impostura. Esta no es la única diferencia: el lector-espectador diestro en comparaciones, puede encontrar otras diferencias, cuyo comentario exceden esta nota.

⁴ Tokonoma 8 pag. 85.

Teoría de los colores*

Por Mercedes Roffé

Allégorie

(O. Redon)

ojos
 niños
 piedras (o un laurel)
 un arco y un
 bajorrelieve
 de un lado, al pie,
 un ángel azorado
 mirando
 una bola de cristal (como si no creyera)
 del otro,
 la rosa de Magritte
 redonda y grande y roja
 y una calavera con su traje de plumas
 de sol
 de sangre
 margaritas
 células
 capallos
 moradas

caracolas

algodón (o humo o nubes)

babushka (o niña y parasol)

y un limón

un pez

un antifaz

y un ala de luciérnaga

leer un pórtico

como leer un altar

un cristal o el agua

o un espejo

puerta o puerto de luz

u n a

a s c e n s i ó n

Marine Bleue

(G. Lacombe)

como si hubieran caído
al mar los ojos de Argos
la cola de un pavo real

y sin embargo
el tramado de la tela
al través

lluvia

sonora
verticalidad

contra el dócil mudo
curvarse de las olas

El encuentro

(R. Varo)

si me esperas

te diré

quién eres

ábreme

no estoy del todo

muerta

soy tú

Rompiendo el círculo vicioso

(R. Varo)

Mi sino

llevar en el alma un bosque

blanco, estéril

en los ojos, la nada

y en las manos, el aro que me ahorque

un nido en la cabeza me conmina

a nacer de mí

un cuervo, mientras tanto

espera que amanezca

que se rompa el hechizo que conjugan

su mirada y la mía

La nave de los locos

(A. Prior)

En el azul de la tela

lo que hay no es fuego

sino juegos

de luz

venida del vacío.

De ese absoluto

perfecto y prístino

vacío

del que venimos todos

cada tanto

como chispas de fuego

y juego

cada tanto

Almohada de hierbas (Kusamakura)

Por Amalia Sato

Natsume Soseki (1867-1916) sigue concitando el cariño de los japoneses. Sensible, depresivo, crítico de la europeización a toda marcha que arrasaba con un modo de vida y valores feudales, sus ensayos, sus *haiku*, sus novelas, son clásicos que se leen con fervor ético. Su infancia desdichada, hijo de padres mayores que lo entregaron en adopción y a los que creyó sus abuelos cuando retornó al hogar; su carrera como especialista en literatura inglesa; su estadía de dos años y un mes en Inglaterra que lo postró en la desilusión y acentuó su neurosis; su trabajo como profesor en remotos lugares y sus críticas y la publicación por entregas de sus trabajos en el diario Asahi, son un recorrido conocido teñido de melancolía que hasta el *manga* ha vuelto popular, tanto como lo es su figura que ilustra el billete de mil yen.

Almohada de hierbas (Kusamakura) fue escrita en dos semanas en 1906, en plena guerra con Rusia (1905-6). Según el autor era una novela *haiku* (*haikuteki shosetsu*) – una novela con un propósito ante todo estético –, una modalidad en la que no volvió a incursionar. En cierta forma reflejaba su experiencia en las aguas termales de Kumamoto, provincia donde se había desempeñado como profesor, feliz estadía recreada en días donde la sensación de vacío se acentuaba. Como dirá en su ensayo “La Civilización del Japón contemporáneo”: “Ya no se escucha la voz que pregona a los extranjeros esa tontería de ‘en mi país está el Monte Fuji’, sino la voz altanera que afirma que, luego de la guerra, seremos un país de primera. Un modo hartamente cándido de enfocar las cosas”

El título es metafórico y alude al viaje, a la búsqueda, en un ambiente propio de los estudiosos *bunjinga*, los literati y pintores calígrafos de los siglos XVIII y XIX. Un marco natural de observación, caminatas y ejercicios literarios casuales. En efecto, las escenas se van sucediendo como cuadros, contenidos por la mirada de este pintor que huye de una Tokio infernal y se dirige al interior, en la región del sur. Como lo harán más adelante otros

novelistas, Kawabata o Tanizaki, también Soseki romantiza un Japón recóndito. La utopía artística que responde a la identidad perdida, por sobre la masificación urbana, a la que los términos Occidente y occidental (*seiyo* y *seiyojin*), acentuados desde la suspicacia descalifican. La prosa, muy labrada, en el estilo *haibun* (el marco narrativo que acompaña la presentación del poema *haiku*), intenta sostenerse en una objetividad de emociones distantes.

Quizás lo más atractivo sea la creación de O Nami, una heroína nueva, capaz de la amistad con los hombres, dotada de curiosidad intelectual, con la experiencia de un matrimonio deshecho, consciente de los juegos de seducción y coqueteo donde es capaz de tomar la iniciativa. Calificada de loca por los del pueblo, sigue adelante con su conducta original e imprevisible, tan personal que no resulta un estereotipo de esa modernidad que angustiaba a Soseki. Es más bien una expresión espontánea de una fuerza que sabe convivir con el marco natural de su aldea. O Nami, con su frescura para decir lo que piensa y siente, con su conducta que puede leerse como extravagante, es una posible respuesta a esa aspiración al individualismo que preocupaba a los intelectuales de Meiji. El vuelo vertiginoso de su cabellera en la escena del baño repite el mismo movimiento que la poeta contemporánea Yosano Akiko exalta en su canto a la liberación, el poema “Dulce desorden de la cabellera” (*Midaregami*, 1901).

El protagonista, un pintor, transcurre sus días con una calma recepción psicológica de los acontecimientos, impregnado por *aware* – conciencia de alegría y pena – en una abstención que retrotrae a ideales contemplativos de otros tiempos. La paranoia por resultar controlado, la obsesión por los detectives que lo aquejaban son los síntomas de neurosis de un sujeto urbano de una capital en construcción y destrucción permanentes. El humor que sostiene los diálogos es el propio de Tokio, lleno de réplicas y juegos de palabras. El episodio de la ceremonia del té y el también desopilante diálogo con el barbero marcan con ironía el conflicto entre la civilización – que arrasa con su dinamismo – y la cultura, de bases inmóviles, en la concepción de Soseki.

La intención del autor de provocar respuestas estéticas puras genera un clima especial en este experimento donde el protagonista se mantiene inmóvil mientras los acontecimientos se van sucediendo a su alrededor, con una oscilación entre el ejercicio del comentario artístico y la historia de misterio.

Este intento de una novela sin pasiones, *un tour de force* que para algunos resultó en el texto más bello de Soseki, se demora en el elogio de un Japón tradicional con sus melodías de *samisen*, sus charlas con té exquisito, las posadas en medio de la magnificencia de las montañas, su repostería de cromatismo y texturas insuperables, la caligrafía a pincel, o una anciana que se conserva bella. Pero también la admiración de este pintor que trabaja al óleo en el estilo occidental se vuelca al arte del desnudo occidental, en su devoción por la Ofelia de John Millais. Aunque lo que sobresale es la descripción de la perfecta indiferencia de la Naturaleza, materializada en ese estanque donde nuestro autor no hace saltar ninguna rana. Ante el agobio de la Historia, sea la belleza de la Naturaleza, parece rezar.

El final abierto de la novela es vertiginoso, con un tren que parte, en una tensión sin solución, con esa maldita serpiente que contamina la atmósfera llevando más jóvenes hacia una guerra, cuyo triunfo se promete como el ingreso al Olimpo de las potencias. ¿Inutilidad del repliegue, irrealidad del apartamiento? ¿Qué anuncia O Nami, la heroína, con su mirada final impregnada de *aware*? Antes del sombrío buceo psicológico de sus novelas posteriores, en este derroche de diálogos intrascendentes y frívolos, en un mundo bello pero acechado, un interludio que no volverá a repetirse. La maestría del novelista que se demora deleitada sobre la efímera almohada del viajero. ❧

Almohada de hierbas (Kusamakura)

Por Natsue Soseki

Capítulo 7

Hacía mucho frío. Toalla en mano, me dirigí a tomar un baño caliente. Me desvestí en una pequeña habitación, y luego bajé los cuatro escalones del baño que tenía unos doce pies de superficie. No parecían faltar las piedras por estos lares, pues tanto el piso como el revestimiento de la pileta bajo nivel que estaba en el centro eran de guijarros incrustados en el cemento. La pileta tenía aproximadamente el tamaño de los tanques que se emplean para preparar queso de soja, con más de un metro de profundidad. El lugar era conocido por sus aguas termales, de modo que seguramente el agua tenía muchos ingredientes minerales. Pero, a pesar de esto, era clara y transparente, y la encontré muy agradable para tomar un baño. Cada tanto un poco me entraba por la boca, pero no tenía ni sabor ni olor particulares. Decían que estas termas tenían propiedades medicinales, pero no me había tomado el trabajo de averiguar qué tipo de males se suponía que curaban. Como no sufría de ninguna enfermedad, la idea de que las aguas pudieran cumplir algún cometido práctico no entraba en mis planes. Mientras descendía al tanque lo único en que ocupaba mi mente era un poema del poeta chino Pai Le-tien que expresa el sentimiento de placer que la mera mención de las palabras “aguas termales” me provoca.

Caricia de las aguas termales;

Suavizadas todas las asperezas de mi piel.

Sólo eso les demando a las aguas termales: que me produzcan ese placentero sentimiento, y si no son capaces de esto, en mi opinión pierden su valor.

El agua me llegaba al pecho, y me dejaba empapar. Ignoraba de dónde manaba, pero se escurría sin cesar de los costados formando una placentera corriente. Estaba feliz y muy a gusto en medio de esa primavera sintiendo bajo mis pies la calidez de esas piedras nunca secas. Tan gentil y calma era la lluvia que podía humedecer el manantial sin que la noche lo percibiera, mientras ramilletes de gotas se habían formado en los aleros, y ahora su

rítmico ruido al caer a tierra me llegaba a los oídos. El vapor que colmaba la habitación del piso al techo era tan denso que escapaba por donde podía, ya fuera una grieta o el minúsculo orificio de un nudo en la madera.

La fría niebla otoñal; la calma neblina que se descortina sobre el mundo en primavera; el humo azulado que se levanta de las fogatas a la noche; todo podía delinear mi efímera forma en la expansión sin límite de los cielos. Sí, hay muchas cosas que pueden encantarme y provocar una respuesta en eco dentro de mí; pero sólo en una noche de primavera, con mi cuerpo suavemente envuelto en las nubes de vapor de un baño caliente, puedo sentir que pertenezco a un tiempo pasado. El vapor que me envolvía no era tan denso para impedirme ver. Ni tan fino como una capa de seda diáfana que debiera hacerse a un lado para revelar la figura de un común mortal. Me encontraba aislado en un cálido arco iris: cercado por todos lados por un vapor del cual no podía emerger, por más capas que fuera apartando. Se dice "emborracharse con vino", pero nunca había escuchado la frase "emborracharse con vapor". Y si esta frase existiera, no podría aplicarse a la neblina, y hasta resultaría demasiado fuerte para la niebla. Y, sin embargo, resultaba adecuada para describir el vapor que se alza de un baño caliente, en el exclusivo contexto de una noche de primavera.

Reclinando mi cabeza contra el borde de la pileta, dejé que mi cuerpo sin peso flotara en el agua caliente hasta su punto de menor resistencia. Al hacerlo sentí boyar mi alma como una medusa. El mundo es un lugar grato para vivir si puedes sentirte así. Te liberas de los grilletes del sentido común, y atraviesas las barreras del deseo y las ataduras físicas. Yaciendo en el agua caliente, permites que haga contigo lo que sea y te dejas absorber en eso. Cuanto más libre puedas flotar, tanto más libre resulta la vida, hasta que tu alma se desprende, y te ves en un estado más bendito que el de alguien convertido en discípulo de Cristo. Siguiendo el hilo de este pensamiento, incluso la idea de ahogarse no carece de cierto refinamiento y elegancia. Creo que fue Swinburne quien, en uno de sus poemas, describió el sentimiento de alegría de una mujer ahogada por haber alcanzado la paz eterna. Con este criterio, la Ofelia de Millais, que siempre ejerció un efecto perturbador en mí, resultaría algo de notable belleza. Siempre quise adivinar el porqué de la elección de una escena triste como ésa, pero me daba cuenta en ese preciso momento de que era buen tema para una pintura. Hay por cierto algo estético en la visión de una figura llevada por la corriente, libre de toda pena, ya flotando un poco sumergida, ya hundiéndose o reapareciendo

por momentos. Por otra parte, indudablemente se convertiría en una excelente pintura, con ambas orillas cubiertas con muchos tipos de flores, cuyos colores armonizaran recatadamente con los tonos del agua, la ropa y el cutis. Con la expresión de la cara perfectamente pacífica, la pintura resultaría casi mítica o alegórica. La representación de una agonía convulsiva destruiría todo el clima, en tanto serena y despreñida de toda pasión fallaría en transmitir las emociones de la muchacha. ¿Con qué expresión retratarla para que surta efecto? Tal vez la Ofelia de Millais sea famosa, pero dudo que su autor y yo pensemos del mismo modo. Millais es Millais, y yo soy yo; y lo que quiero es expresar la calidad estética del ahogarse según mis propias convicciones. Parece, sin embargo, que será un difícil desafío encontrar el rostro que quiero.

Todavía flotando en el baño, compuse el siguiente encomio sobre el ahogarse.

*Bajo la tierra donde todo es negro como la noche,
Se escurre la lluvia que todo lo moja
Y la escarcha produce escalofrío;
Pero en el agua primaveral,
Acunado por las olas o yaciendo en lo profundo,
No hay dolor.*

Mientras ausente allí estaba murmurándome estos versos a mí mismo, escuché el sonido de un *samisen*. Aunque me consideran un artista, me avergüenza admitir mi escaso conocimiento sobre este instrumento. Mi oído nunca percibiría nada inusual, incluso si la segunda cuerda fuera aguda y la tercera estuviera desafinada. Pero en la diminuta aldea de montaña esa noche de primavera, a la que hasta la lluvia prestaba un toque placentero, era delicioso oír las lejanas cuerdas de un *samisen*, mientras ociosamente me dejaba flotar en cuerpo y alma en el agua caliente. Venía de muy lejos como para reconocer las palabras o la melodía, y esto le aportaba a la música cierto encanto. A juzgar por el tono suave, me pareció que el instrumento debía de ser uno de mango delgado como los que, creo, los ejecutantes ciegos del área de Kioto emplean para acompañar canciones populares.

Cuando era niño había una vinería llamada Yorozyu justo enfrente de nuestra casa, y en la calma de la tarde la joven hija del propietario, O-Kura, practicaba el canto y la ejecución de largas baladas épicas. Apenas empezaba, salía a escucharla. Delante del jardín de nuestra casa de té, que tenía poco más de treinta metros, había tres pinos en hilera sobre el lado del este de los

cuartos para huéspedes. Eran árboles altos cuyos troncos tenían unos treinta centímetros de circunferencia, pero lo curioso era que sólo se veían elegantes en conjunto. Recuerdo que de pequeño me producía un enorme placer observarlos. A su sombra había una losa de algún tipo de roca rojiza, sobre la cual se apoyaba una linterna de metal ennegrecido y herrumbrado por el tiempo. Siempre allí, como un avinagrado y obstinado viejo que se rehusara a moverse, y me encantaba quedarme sentado contemplándola. A su alrededor flores silvestres y hierbas altas, cuyos nombres desconozco, se elevaban sobre el suelo cubierto con espeso musgo. Parecían no prestar atención al cambiante mundo, ni temer al viento que podría destruirlas. Solas daban toda su fragancia, y solas eran felices. Buscaba un lugarcito donde arrodillarme sin aplastarlas, y allí permanecía quieto y encogido. Contemplar la linterna entre los pinos, aspirar el perfume de las flores y escuchar a la distancia el sonido del canto y la melodía de las baladas de O-kura se habían convertido en mi rutina.

Seguramente hace ya mucho O-Kura ha de haber dejado la etapa de llevar lazos de seda roja en el cabello, y ahora probablemente tenga un aspecto desaliñadamente doméstico si es que atiende el mostrador de la tienda. Me pregunto si se habrá casado y si es feliz, y si las golondrinas todavía se mueven tan diligentes como siempre, llevando en sus picos barro para sus nidos. De alguna manera no me las puedo borrar de la memoria y tampoco el aroma del vino de arroz.

¿Seguirán los tres pinos todavía de pie tan elegantes como otrora? Sin duda que la linterna de metal se ha roto. ¿Se acordarán las flores de primavera de aquel niño que se arrodillaba entre ellas? Si entonces ya cumplían su destino sin decir palabra, no hay razón para que recuerden ahora. Y tampoco para que retuvieran la voz de Okura cuando cada día cantaba: "El empapado abrigo del monje mendicante..."

Con el sonido del *samisen*, esta inesperada visión se desplegó ante mí, y me encontré en el misterioso y fantástico mundo del pasado. Otra vez era yo ese pequeño que había vivido hace veinte años. De pronto se abrió la puerta del baño. "Alguien ha ingresado", me dije, y sin cambiar de posición dirigí mis ojos a la entrada. Como estaba recostado con la cabeza descansando sobre el lado opuesto a la puerta, podía ver los escalones que conducían al baño, enfrentados a mí en diagonal a unos seis metros de distancia. Pero nadie se hacía visible. Durante unos instantes el único sonido era el de las gotas de lluvia cayendo de los aleros. Pues el del *samisen* se había interrumpido en un algún momento.

Por fin algo apareció en la culminación de los escalones. Si bien era amplia, la habitación sólo estaba iluminada por una pequeña linterna colgante, de modo que aun si el aire del ambiente hubiera estado completamente despejado, habría costado mucho distinguir algo con nitidez a esa distancia. Para peor, esa noche el vapor que ascendía no tenía por dónde salir, porque la llovizna lo encerraba desde afuera, de modo que era imposible adivinar quién estaba allí.

Quienquiera que fuera puso un pie sobre el segundo escalón, pero como en ese momento la luz no daba directamente en ese lugar, no podía yo asegurar si se trataba de un hombre o una mujer, y nada podía arriesgar.

La forma difusa descendió al siguiente escalón sin hacer ruido, como si la piedra se hubiera convertido en mullido terciopelo. De hecho, a juzgar por la falta de sonido se disculparía a cualquiera creer que no había tenido lugar ningún movimiento. La desvaída silueta se discernía ahora un poco más. Como artista, poseo un sentido especialmente desarrollado para percibir la estructura del cuerpo humano, y apenas esta persona desconocida bajó otro escalón, me di cuenta de que estaba solo en el baño con una mujer.

Allí estaba mecido por el agua, sin saber si dar o no señal de haberla visto, cuando súbitamente y sin ninguna reserva ella se plantó ante mí. Estaba de pie rodeada por los turbulentos remolinos de vapor que la suave luz teñía con una calidez rojiza, y la visión de su esbelta y enhiesta figura, coronada con ondulantes nubes de cabello negro azabache, expulsó de mi mente cualquier pensamiento referido a modales, civilidad y decoro. Todo mi ser estaba saciado con la convicción de haber descubierto un hermoso modelo artístico.

No tengo nada que reclamarle a la escultura clásica griega, pero cada vez que veo una de esas pinturas de desnudos que se han vuelto el alma del arte contemporáneo francés, siento que carecen de refinamiento, pues es obvio que el artista ha tocado ciertos extremos para expresar la belleza de la carne desvestida. No digo que tales pinturas me hayan perturbado inapropiadamente, pero cada tanto me fastidia mi incapacidad para definir por qué las juzgo indecorosas. Sé que al cubrir el cuerpo humano uno está ocultando algo bello, y sin embargo dejarlo al descubierto lo vulgariza. Los modernos pintores de desnudos no sólo se complacen en reproducir tal cual es el cuerpo que han privado de vestidos, sino que lo exponen a un extremo nauseabundo ante el mundo vestido que está a su alrededor. Olvidan que lo natural para el hombre es estar vestido, e intentan otorgarle a la desnudez todos los derechos. En lugar de ocultar, procuran por todos los medios vociferar

la desnudez desde la tela. Cuando el arte llega a eso se degrada pues obliga a la gente a observar. Si estás empeñado en hacer que algo de perfecta belleza se vea más bello, sólo lograrás desmerecerlo. Esta idea queda expresada, también respecto de la vida cotidiana, en este proverbio: "La perfección sólo tiene un camino: en descenso".

La placidez y la simplicidad señalan la presencia de la profundidad subyacente que es un ingrediente indispensable del arte y la literatura. Las fallas del arte moderno podrían atribuirse al modo en que la así llamada corriente de la civilización pasa al lado de la 'vieja guardia' en su impaciente prisa por avanzar. Las pinturas de desnudos son un buen ejemplo de esto. En las ciudades están las *geisha*, mujeres que comercian con sus encantos físicos y en quienes el arte del coqueteo es un medio para ganarse la vida. Cuando están con un cliente, su única expresión es de ansiedad por impresionar con su apariencia. Las bellezas desnudas que colman los catálogos de los salones se parecen a las *geisha*. No sólo son incapaces de olvidar su propia desnudez, sino que se valen de todos los músculos de su cuerpo para que el observador sea consciente de ellas.

Pero en la exquisita forma que estaba ante mí, no había ningún rasgo de esa vulgaridad. En cuanto uno emplea la expresión "desprovista de ropas", ya ha bajado al nivel de los comunes mortales; pero esta mujer se veía tan natural como una evocación sobre una nube en la edad de los dioses, antes de que existieran los vestidos para cubrir los cuerpos o las mangas por donde pasar los brazos.

Las oleadas de vapor se sucedían refractando y difundiendo la luz de la primavera tardía, que formaba un centelleante arco iris que iba de una punta a otra de la habitación. Allí, de las opalescentes profundidades emergía su pura forma blanca, paulatinamente oculta por su cabellera nebulosamente visible, cuyo color negro había que adivinar. Una figura soberbia.

La línea se dibujaba con ligereza de su cuello hacia el interior, y luego descendía graciosamente hacia los suaves hombros y los brazos separándose para formar los dedos. Bajo los bien conformados pechos la curva se serenaba para reaparecer en la firme plenitud del abdomen. Entonces se contenía y se difuminaba en la ingle. A partir de aquí los muslos se destacaban delicados y tensos para sostenerla en equilibrio. La ondulación de la pierna se desviaba en la rodilla y continuaba hasta los tobillos. Aquí lo intrincado de la línea se resolvía finalmente en la base de su ahusado pie. Tal complejidad en la unidad de estructura era única. Imposible hallar una forma tan natu-

ral, tan pulida, tan carente de resistencia y sin embargo tan recatada.

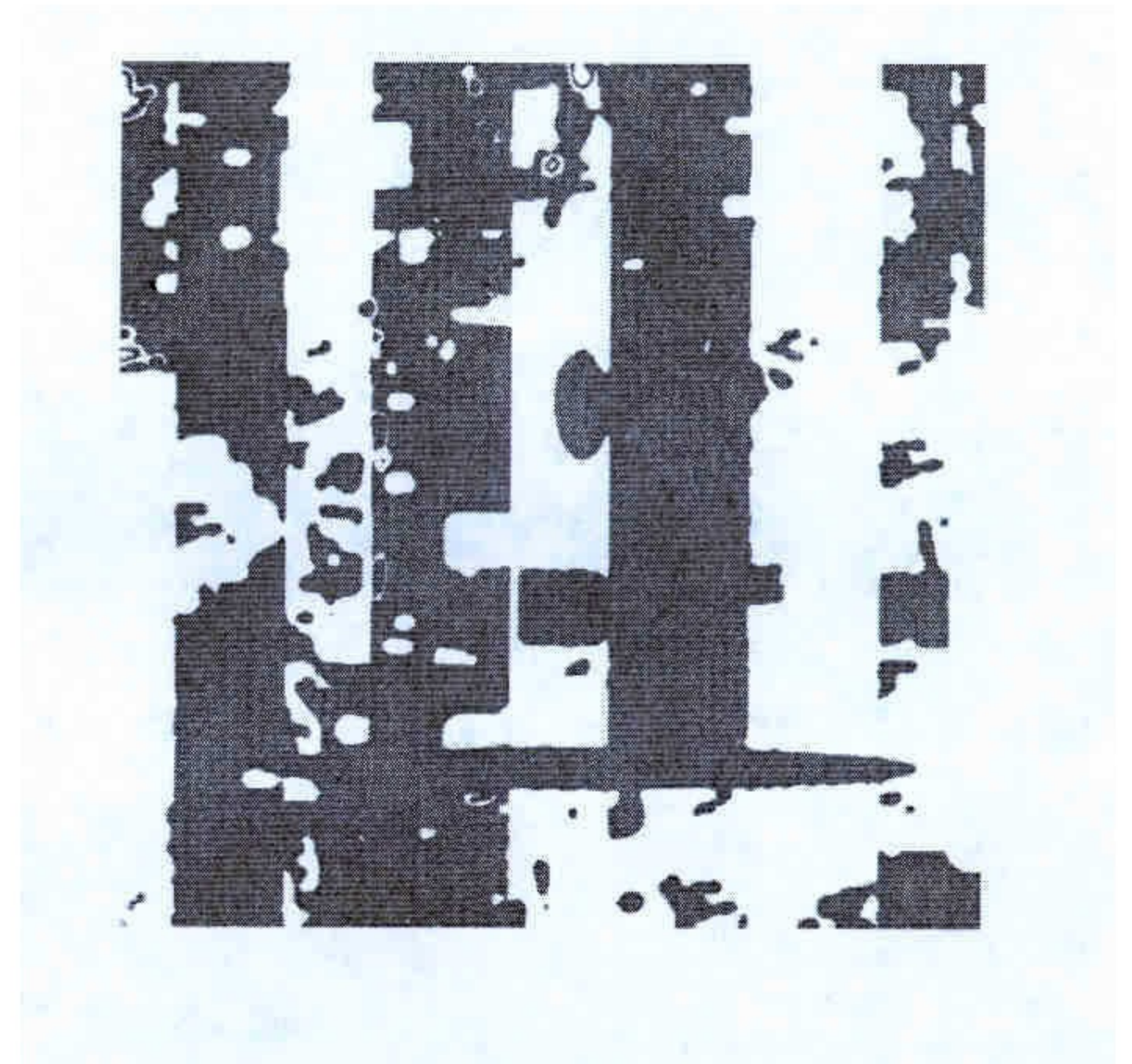
No se había impuesto a la vista descaradamente como el común de los desnudos, sino que era a medias visible en el vapor con una extraña aura de encantamiento que le prestaba misterio, y que no permitía más que una sutil insinuación de toda su belleza. Había en todo la misma combinación perfecta de atmósfera, calidez y sentido de lo etéreo de una pintura en la que el autor sugiriera la presencia de un dragón con astas, simplemente aplicando unas pocas escalas aquí y allí con neblinosa tinta negra. Y si es cierto que un dragón pintado según una escala rigurosa resulta risible, a la inversa, el cuerpo humano desnudo observado con detenimiento conserva su sublime encanto. Al encontrarme con esta figura creí que se trataba de alguna hermosa doncella que había descendido a la tierra del reino de la luna, y que ahora estaba allí de pie, vacilante, nimbada por el arco iris que la había perseguido.

La blancura de su pie me alcanzaba en ondulaciones, y temía que con el ascenso de otro escalón mi doncella lunar se convirtiera en un ser de este mundo vulgar. Precisamente entonces, agitó su espesa cabellera negro azulada con un silbido semejante al de la cola de alguna tortuga gigantesca y legendaria que se abriera camino entre las olas. Y luego su blanca figura subió volando los escalones desgarrando a su paso los velos de vapor. El repiqueteo cristalino de una risa femenina inundó el corredor e hizo eco a la distancia, y el baño volvió otra vez a la calma. El agua me golpeó en la cara, y me incorporé. Al hacerlo, sobresaltadas ondas chocaron con mi pecho, y se estrellaron ruidosamente en los costados del tanque. ❧

Dafnis sin Cloé

Por Alfredo Prior

La noche que
Vi llover arroz
Sobre el río Yang Tze
Amanecí en Giverny



Se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2005 en:

Artes Gráficas Negri S.R.L.
Chacabuco 1038, Buenos Aires, Argentina.