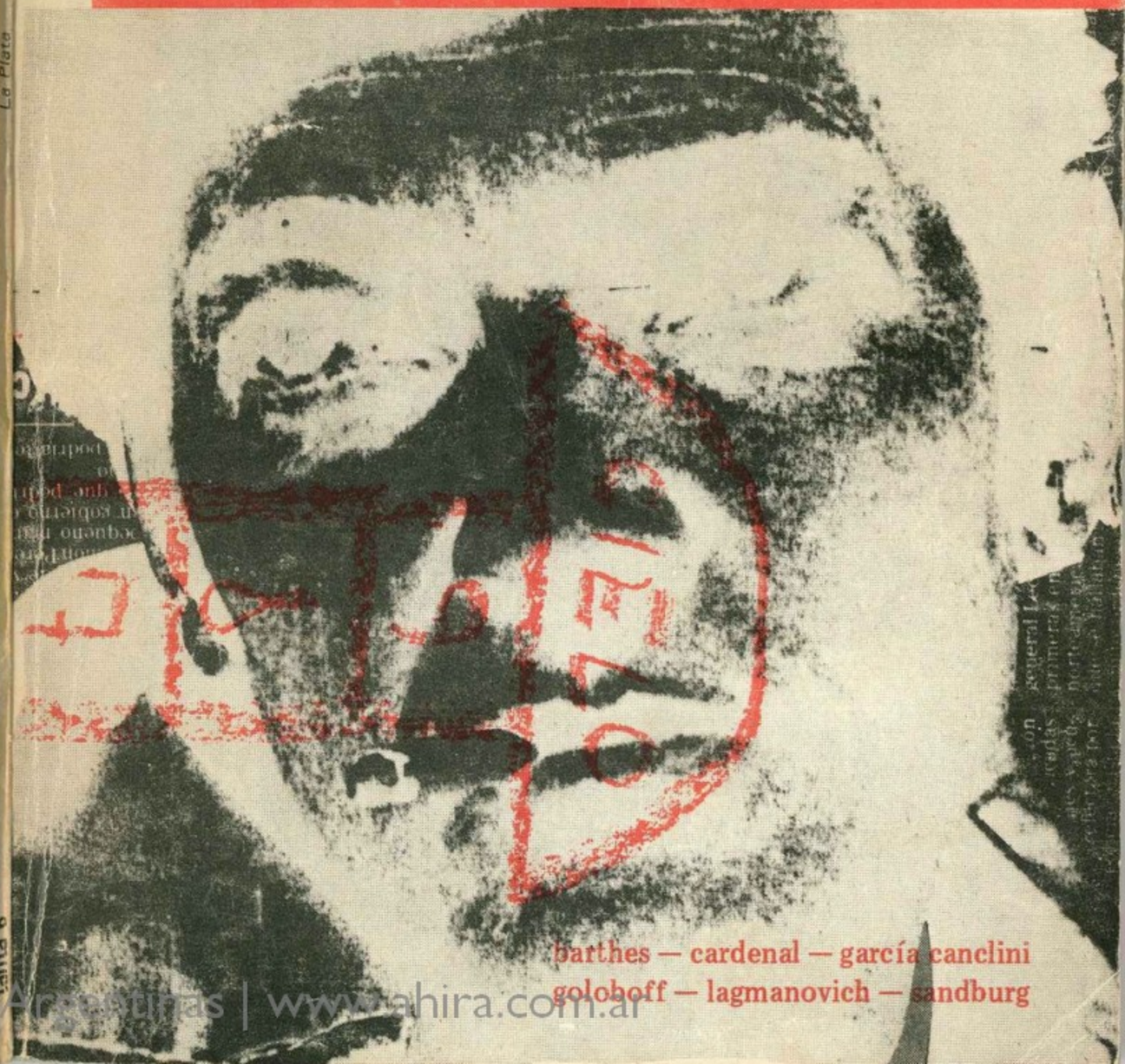
Somos de una blandura insoportable, Manú. Consentimos a cada instante que la realidad se nos huya entre los dedos como una agüita cualquiera. La teníamos ahí, casi perfecta, como un arcoiris saltando del pulgar al meñique. Y el trabajo para conseguirla, el tiempo que se necesita, los méritos que hay que hacer... Zás, la radio anuncia que el general Pisotelli hizo declaraciones. Kaputt. Todo kaputt. *Por fin algo serio*, piensa la chica de los mandados, o ésta, o a lo mejor vos mismo. Y yo, porque no te vayas a imaginar que me creo infalible. ¿Qué se yo dónde está la Verdad? Solamente que me gustaba tanto ese arcoiris como un sapito entre los dedos. Y esta tarde... Mirá, a pesar del frío, a mí me parece que estábamos empezando a hacer algo en serio. **Talita**, por ejemplo, cumpliendo esa proeza extraordinaria de no caerse a la calle, y vos ahí, y yo... Uno es sensible a ciertas cosas, qué demonios.

Rayuela, Capítulo 41
Julio Cortázar

La Plata setiembre - noviembre 1984

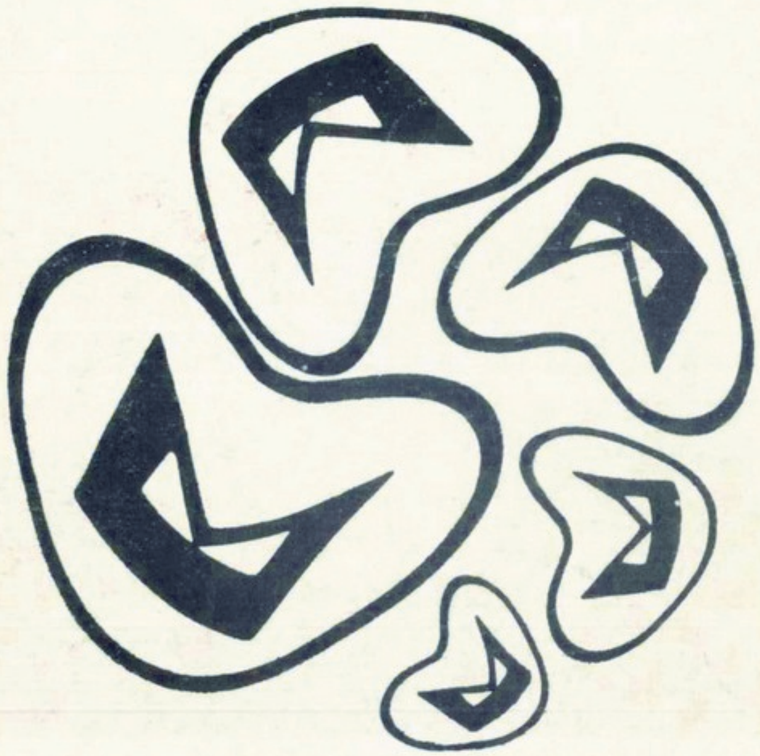
talita 6

revista cultural año 3



barthes — cardenal — garcía canclini
goloboff — lagmanovich — sandburg

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



macondo

EL LUGAR DE LA CIUDAD

45 n. 675 La Plata

TALITA

Revista Cultural
La Plata

Setiembre-noviembre 1984
Año III - Número 6

DIRECTORES

Guillermo Lombardía
Carlos Vallina

SECRETARIO DE REDACCION

Oscar Taffetani

COLABORADORES

Carlos Miguel Catuogno
Néstor García Canclini
Gerardo Mario Goloboff
Guillermo Kancepolsky
Christián Kupchik
David Lagmanovich
Abelardo Martínez
Mariana Miguens
Julio César Morán
Rosa Teichmann

DIAGRAMACION

El Rulo

DISEÑO DE TAPA

Roberto Badoza
Oscar Stancatti na
Pancho Luna

Los artículos firmados son de responsabilidad de sus autores.

Registro de la Propiedad Intelectual Nro. 242237.

SUMARIO:

Morelliana, siempre, por Guillermo Lombardía 2

Reportaje a Ernesto Cardenal, por Christián Kupchik . . 4

La Pasión según San Martín, por G. M. Goloboff . . . 11

Dialéctica del amo y el esclavo, por Julio C. Morán 15

El Placer del Texto, por Roland Barthes 18

Julio Cortázar en nosotros, por David Lagmanovich . 24

"Rayuela" y la imagen de la realidad, por Rosa Teichmann 30

Cortázar o el humor en los túneles, por Néstor García Canclini 32

Instrucciones para hacer un Cortázar, por Oscar Taffetani 35

Lo que llaman azar, por Guillermo Lombardía 36

El Adanbuenosayres, por Julio Cortázar 38

Carl Sandburg: Hablando de Pueblo, por Oscar Taffetani 45

El Rostro de la Sombra, por Jorge Fernández Gil . . . 51

No tema, lea, escriba, por Carlos M. Catuogno . . . 57

Escritura e Ideología, por Gerardo M. Goloboff 61

Blow-up y las ampliaciones, por Carlos Vallina 64

Producción gráfica: "HUR", Av. Juan B. Justo 3167, (1414) Buenos Aires, Rep. Argentina. Tel. 855-3472 / 854-9982.

Correspondencia a: Casilla de Correo 297, (1900) La Plata, Pcia. de Buenos Aires, República Argentina.

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

Morelliana, siempre

Para empezar unamunianamente: decíamos ayer...

Diez meses, un año, no son un tiempo demasiado grande para algunas cosas. Por ejemplo para editar un número de una revista cultural en la Argentina de hoy día. Pero lo que media entre el anterior y el presente número de **Talita** exige ser mirado de otro modo: ayer dictadura militar, hoy vigencia del estado de derecho. No es moco de pavo, por cierto.

Dijimos alguna vez que un título, un nombre, son una metáfora. Por ejemplo, la que aquí usamos. Es necesario aclarar que no nos pertenece, sino que la debemos a alguien con quien mantenemos una deuda que reíte de la externa. Pero claro, Julio no es el F.M.I. Más, es exactamente lo contrario.

Buena ocasión para hablar de otra metáfora. Muchas veces más de las que quisiéramos nos han preguntado: ¿por qué **Talita**? Y bien, porque sospechamos que Atalía Donosi de Traveler no era un nombre apropiado para una revista. Basta imaginarse la cara del kiosquero si a algún despistado se le ocurriera solicitarla de improviso.

Talita: una dependiente de farmacia, **diplomada, argentina, una uña encarnada, bonita de a ratos, grandes ojos oscuros.** Talita en el puerto de Buenos Aires llevando en la canasta el gato calculista. Talita: la **maestrita de los obreros**, la que lleva limonada a los sedientos en las madrugadas calurosas del loquero de la calle Trelles. Talita porque como el ave cisne gardeliano no llora sino que canta cuando muere. Talita porque es ella la que dice: **yo no soy el zombie de nadie, no quiero ser el zombie de nadie.**

Y ya que andamos entre metáforas, ¿qué habrá sido de Horacio Oliveira, a un cuarto de siglo vista? Lo habíamos dejado en su último refugio, protegido por densas telarañas de hilos de colores que iban de una parte a otra de su habitación, por varias líneas de defensa elaboradas con palanganas, escupideras y latas de dulce de batata llenas de agua, por rulemanes que —de cumplir su cometido—

Nota inconclusa de Morelli:
No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio. Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser.

Julio Cortázar

harían resbalar al atacante, sin Heftpistole, en camiseta, mirando por la ventana de la pieza hacia el patio del loquero donde Traveler en la casilla 6 y Talita en la casilla 3 de la rayuela, prolongaban ese instante terriblemente dulce.

¿Habrá por fin decidido **inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf, se acabó**? ¿Seguirá cerrada la falleba de ese cuarto? ¿Habrá aceptado que **la única manera de escapar del territorio era meterse en él hasta las cachas?**

No es sencillo imaginarlo. Después de más de veinte años, el país, el mundo, la vida, no presenta un aspecto mucho más alentador que digamos. Horacio empezó a enrrollar al picaporte un piolín negro recordando que **las horas del sueño y la vigilia no se habían fundido todavía en la unidad.** El mandala, el kibbutz del deseo, el cielo de la rayuela, no han reemplazado aún a esa pared esponjosa, de humo y de corcho, con la que trágicamente se enfrenta el hombre contemporáneo.

Pero algo sigue quedando en pie: la metáfora. Metáfora: del griego, llevar más allá. La metáfora es traslación. Por ella, como el vidente de Rimbaud, en instantáneas iluminaciones, podemos ver la tierra de la conciliación; el sitio donde el sueño y la vigilia dejan de ser los polos de una odiosa, mortífera, asfixiante dualidad.

Metáforas como esta de Morelli: **se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña.**

O la de Horacio a Talita, después de haber fallado con el intento de alcanzar el cielo: **pero no te preocupés, agarrá una piedrita y ensayá de nuevo, quién te dice que en una...**

Escrito por Guillermo Lombardía, inspirado en una charla con el Chino Vallina, entre las brumas de Casablanca, contritos ambos por la lamentable ausencia de Oscar, postrado en su cama de Adrogué, víctima de una hepatitis contumaz.

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

Reportaje a Ernesto Cardenal

CHRISTIAN KUPCHIK

...en las tardes de julio, después del aguacero
canta su canto dulce el zenzontle...

De "Canto Nacional" (Ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1973)

En un continente como América Latina, la violencia suele vestirse de diversos colores: no es sólo el rojo del fuego o el negro luctuoso lo que la define, sino también, en ocasiones, un verde selvático y virgen transportando una esperanza y aun, el blanco más puro o divinos hálitos celestiales. Quizás, uno de los representantes más genuinos de este arcoiris que identifica a Latinoamérica es Ernesto Cardenal, caminante de los cuatro elementos, monje de la orden trapense de Our Lady of Gethsemaní (donde Thomas Merton fue su mentor espiritual), miembro activo desde 1954 en el Frente Sandinista de Liberación Nacional, poeta relevante, fundador de la comunidad indígena de Solentiname (destruida posteriormente por las fuerzas somocistas), actual ministro de Cultura de Nicaragua y conocedor de secretos terrenos y eternos.

Con su ya mítica presencia de barba y cabellos blancos como la nieve que su país no conoce, palabras tímidas y sencillas, este nicaragüense nacido el 20 de enero de 1925 en Granada, a orillas del lago de Nicaragua, pasea por el mundo con la difícil misión de difundir acerca de los progresos y problemas que se le plantean a su gobierno en uno de los proyectos más hermosos y complicados de la historia: la construcción del Hombre Nuevo

De la Revolución, particularidades y conflictos

¿Qué decisión lo lleva a integrarse al FSLN?

–Paulatinamente nos fuimos dando cuenta, tanto nosotros como el pueblo de Nicaragua, que la única solución para salir de la dictadura, para acabar con la gran injusticia, la miseria del país y nuestros males, era la lucha armada. No había otro remedio. Y todo el pueblo llegó al convencimiento de eso. E incluso los obispos, quienes a través de una pastoral legitimizaron la asumisión de las armas.

¿Cuáles han sido las principales características de la revolución Sandinista?

–La revolución de Nicaragua ha significado una transformación profunda en nuestro pueblo, tanto en lo material como en lo espiritual. Enumeraré algunas características originales de ella: es una revolución con pluralismo político, ya que existen varios partidos gobernando en coalición junto con el Frente Sandinista, como también existe una economía mixta, habiendo a un tiempo propiedad socialista y propiedad privada. Ha sido también una revolución generosa, la primera en la historia que se realiza sin pena de muerte. Un lema del Frente Sandinista ha sido siempre "implacables en el combate y generosos en la victoria", y esto se ha cumplido. El comandante Tomás Borge, ministro del Interior, ha repetido unas palabras de Carlos Fonseca Amador, uno de los fundadores del FSLN, quien decía: "Si un soldado somocista cae prisionero, no sólo deberán respetar su vida y dignidad, sino que es preciso tratarlo como uno de nuestros hermanos. Es preferible pecar de generosos que de rigurosamente justos".

Cuando se hizo la campaña de alfabetización también los guardias somocistas fueron alfabetizados, y sus alfabetizadores fueron sus guardianes sandinistas. Por eso, como ha dicho el Comandante Borge, en Nicaragua sólo ha sido fusilado el pasado. También ha sido característico de la revolución el hecho de que fue eminentemente popular; toda revolución lo es, pero esta fue lograda por la población entera y, como producto de ello, fue masiva la participación de cristianos por ejemplo, ya que la mayoría de la población de Nicaragua es cristiana.

Recuerdo que un sacerdote canadiense que nos visitaba durante los días de la lucha le había preguntado a un pastor protestante en Managua si no temían cuando llegaran los sandinistas, a lo que el otro respondió: "pero si los sandinistas están aquí, y son todos los muchachos del barrio y son nuestros hijos". Otra característica especial de la revolución de Nicaragua es que tiene una dirección pluralista compuesta por nueve miembros, y toda autoridad es colectiva. El Poder Ejecutivo es una Junta de tres miembros, las ciudades no están regidas por un alcalde, sino que también es una junta de tres. Después de tantos años en que el poder estaba concentrado en un solo hombre, un Somoza, parece ser que el pueblo de Nicaragua se siente identificado con esta nueva forma colectiva de co-gobierno.

¿También fue decisiva la participación masiva de los jóvenes en la lucha y el rol de la mujer en la misma, no es verdad?

–Sí, exactamente. Muchos de los combatientes eran muchachos de 17, de 15, de 13 años. Hubo un niño de nueve años que era líder infantil, agitaba a los niños en mucha escuelas y fue asesinado por la guardia. Hubo otro niño de doce años que durante un tiempo fue la persona más buscada por la guardia en toda Nicaragua. Lo encontraron escondido en un mercado y allí fue asesinado. La participación de niños y jovencitos en consecuencia de la participación de la mujer en la lucha. Muchas fueron torturadas, muchas estuvieron haciendo agitación en las calles, y muchas, muchas, fueron ellas mismas guerrilleras. Hubo el caso de una mujer comandante que dirigía una columna de cien o más hombres, entre los cuales se encontraba su propio hijo; hubo mujeres comandantes que fueron liberadoras de ciudades. La segunda ciudad de Nicaragua, León, fue liberada por una muchacha de 23 años, y la ciudad de Granada, que le sigue en imporancia, fue liberada también por una mujer comandante.

Mi hermano Fernando Cardenal, que también es sacerdote, una vez durante los días de la insurrección estaba en una reunión clandestina, y allí se levantó un niño como de unos nueve años preguntando cómo era que los niños de su edad podían participar, y mi hermano quedó sin respuesta. Entonces se levantó una mujer y pronunció un discurso muy bello que contestaba la pregunta del niño. Cuando la reunión finalizó, mi herma-

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

no supo que la mujer que había hablado era la madre del chico.

Dentro del momento crítico que se está viviendo en Nicaragua, con el peligro permanente de una intervención armada de EEUU, y el acoso constante de las fuerzas "contrarrevolucionarias", se propagan a diario informaciones a través de las agencias noticiosas que hablan de serias alteraciones en el campo de las libertades públicas y privadas, especialmente en el terreno de los derechos humanos y la libertad de expresión, con una censura cotidiana contra el diario "La Prensa". ¿Podría profundizar estos conceptos?

–Sí, cómo no... El diario "La Prensa" está con la política de Reagan y de acuerdo con la desestabilización de la revolución de Nicaragua y con la invasión a nuestro país: por estos motivos se censura "La Prensa". Ví un artículo hecho por un periodista sueco sobre casos de censura contra "La Prensa", en el que explicaba cómo se prohibió la publicación de una noticia sobre el encarcelamiento de un periodista de la UPI. En realidad fue que el periodista de la UPI cometió un delito en un bar, y estuvo detenido por ese motivo algunas horas, pero la detención no tenía nada que ver con su profesión de periodista, sino que estaba relacionado con un delito que cometió borracho. Entonces, lo que se le habría prohibido al periódico "La Prensa" es la publicación de la noticia: "Un periodista de la UPI prisionero", porque ese titular es engañoso.

Otra noticia que cuentan que se prohibió es que 24 conservadores estaban presos, y en Nicaragua seguramente quedarán muchos más presos que son conservadores, pero no por ser militantes del Partido Conservador, sino por cualquier delito común que pudieran haber cometido. En Nicaragua no se encarcela a nadie por su militancia ni por sus ideas políticas. También cita ese periodista que se prohibían siempre todos los artículos sobre la URSS, Cuba y aun de México. Cualquiera que lea los periódicos verá que todos los días se publican artículos contra la URSS, los países comunistas y también contra Cuba.

En cuanto a los derechos humanos, la Comisión de las Naciones Unidas que nos visitó ha declarado que el único país de América Latina donde se respetan los derechos humanos, es Nicaragua. Esto ha sido corroborado también por muchas otras organizaciones, y lo han podido comprobar muchísimas personas que han llegado de todas partes del mundo y han visto, por ejemplo, las cárceles: en ellas, los prisioneros comen la misma comida que sus guardianes sandinistas, se realizan actos culturales, se les lleva a sus esposas para que tengan relaciones, etc. En cuatro años de revolución, no se han usado ni una sol vez gases lacrimógenos por disturbios, y nunca se disparó al pueblo que estuviera haciendo alguna manifestación. Sólo hubo un caso de dos muertos y unos heridos, y las víctimas eran miembros de la Juventud Sandinista que fueron disparados por gente de la reacción. La Ministro de Cultura de Finlandia que estuvo de visita en nuestro país, quedó impresionada cuando vio una manifestación popular, y se puso un poco nerviosa cuando notó un helicóptero que sobrevolaba el público; luego comprobó que ese helicóptero estaba allí para bombardear a la gente... con flores.

Lo que ocurre ciertamente es que hay una campaña de difamación y de calumnia mundial contra Nicaragua, fomentada por EEUU. La nuestra fue una revolución que supo despertar una gran simpatía en todo el mundo y la reacción quiso desbaratarla con esa difamación primero, y luego, como no fuera suficiente, con la agresión armada que ahora están intentando. No hemos sabido de ningún caso de descontento de la población en ninguna parte del país, y la prueba de que el pueblo está con la revolución es que se le dan las armas ¿a ver si Pinochet o alguno de esos "gorilas" que andan por ahí pueden hacer esto? En Nicaragua los que están combatiendo las invasiones de los somocistas son obreros, campesinos, estudiantes, voluntarios que han pedido entrenamiento y han pedido armas. Si hubiera gente descontenta usaría esas armas contra el gobierno.

Un modo de aliviar las tensiones que agitan al país de cara a la agresión externa parece estar centrado en las elecciones de 1985, ¿se llevarán a cabo de acuerdo a lo prometido por el FSLN?

–Sí, por supuesto, queremos una revolución democrática y con elecciones, ya que así fue prometida desde un principio. Ahora se está elaborando la "Ley de Partidos Políticos", con la presencia de estos partidos que están discutiendo artículo por artículo. De los artículos que ya han sido aprobados, el más importante de todos es el que señala que las elecciones son para aspirar al poder político, y para que éste lo tenga quien las gane.

De Dios y los otros

¿Cuál es, a su juicio, la misión que le corresponde a la Iglesia en América Latina?

–La Iglesia tiene una misión importante en estos momentos en América Latina, y yo creo que a ella le toca, sobre todo, predicar el comunismo. Además, el comunismo es profundamente cristiano, es más, es la esencia del cristianismo: la palabra comunión es lo mismo que comunismo. San Pablo usa la palabra griega KOIKONIA para la comunión eucarística y para la comunión de bienes. Y usa la misma palabra para la unión de los hombres con Dios. Por cierto que para Pablo la puesta de bienes en común y la comunión con el Espíritu Santo son una misma cosa, y cuando en la Epístola a los Hebreos habla de la puesta en común de los bienes dice que éste es el sacrificio que agrada a Dios, como quien dice: la verdadera misa.

¿De esto puede desprenderse que no existe contradicción aparente entre marxismo y religión?

–No, Marx y la religión son incompatibles, pero no Marx y la Biblia. El mensaje de la Biblia es completamente marxista, aun en lo que se refiere a la religión. Hay que leer el libro que escribió el jesuíta mexicano Porfirio Miranda, "Marx y la Biblia". Como él lo hace ver muy bien, el Dios de la Biblia lo que quiere es que se rompan las cadenas de los oprimidos, que no se explote al débil, que no se despoje a las viudas... Y el mensaje que predicó Cristo está en la misma línea. Todavía en el siglo III Minucio Félix decía: "los cristianos no tenemos templos ni altares", y los romanos consideraron ateos a los primeros cristianos. Lo que ocurre es que el cristianismo no es una religión sino una fe, y el marxismo es una ciencia (y una práctica de esa ciencia); y no tiene por qué haber contradicción entre la ciencia y la fe –eso se ha sostenido tradicionalmente en el cristianismo. También puede hablarse del marxismo como filosofía, y podría haber contradicción o no haberla. Ahora algunos teólogos latinoamericanos están haciendo una teología con esa filosofía, que está más cerca de la Biblia que de Aristóteles.

De acuerdo a estas consideraciones, ¿cuál es el rol de la Iglesia en Nicaragua?

–Bueno, es difícil... Hay diferentes posiciones al respecto como hay diferentes partidos políticos. Un sector de la burguesía está contra la revolución y por lo tanto, está muy de acuerdo con la política del obispo de atacar la revolución. Otro sector está algo confundido o dudoso y es muy difícil de evaluar cuál es su posición. Pero la mayoría del pueblo está con la revolución y por lo tanto está con los cristianos que la defienden y eso se puede ver claramente por la forma en que saludan, aplauden y ovacionan a los sacerdotes conocidos como militantes de la revolución, cosa que no hacen con los otros sacerdotes.

¿Qué saldo dejó la visita del Papa a Nicaragua?

–Lamentablemente, muy negativo. El día

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

anterior a la llegada del Papa, 17 jóvenes de la Juventud Sandinista fueron asesinados por "contrarrevolucionarios". Los padres llevando los retratos de sus hijos muertos, le pidieron una oración durante la misa por ellos. Ciertamente, era de esperarse que el Papa dijera alguna palabra de consuelo para esas madres, pero no solamente no dijo nada, sino que comenzó a hostigar a la revolución, y el pueblo entero, 700.000 personas reunidas en la plaza, le reclamaron fuertemente esa actitud.

¿Cuál es, entonces, el trabajo que está desarrollando la Iglesia Popular, fundamentalmente en las comunidades especiales de base?

—No me gusta mucho ese nombre de "Iglesia Popular", porque así nos llaman los enemigos de los cristianos comprometidos con la revolución, queriendo reslaltar que nosotros estamos intentando una Iglesia diferente, una Iglesia aparte del catolicismo. Nosotrosmos estamos dentro de la Iglesia Católica, la única diferencia es que somos católicos revolucionarios. La celebración religiosa en las comunidades de base en Nicaragua, es como en todas partes donde hay comunidades de cristianos revolucionarios: una liturgia renovada y de acuerdo con las circunstancias y con la vida del pueblo, lo que implica una reivindicación clara a favor de la liberación y contra la opresión, la explotación.

De la cultura como patrimonio popular

Actualmente, Ud. ocupa la cartera del Ministerio de Cultura. ¿Cuál es la labor que desarrolla a través de ella y en qué medida afecta a la política cultural esta situación de "guerra latente" que se vive en Nicaragua?

—Definimos la cultura como popular, revolucionaria y anti-imperialista. La tarea del Ministerio de Cultura es la democratización de ella, que la cultura sea patrimonio de toda una población y no de una "elite". La labor del Ministerio de Cultura es darle acceso al pueblo a la pintura, a la música, al teatro, a la danza, a los museos, a las bibliotecas, a las publicaciones, al buen cine y a los deportes. Considero que al crearse una sociedad nueva, con un cultura nueva, una sociedad más justa, sin violencia, también estamos promoviendo una cultura distinta. que también es expresión de esa sociedad. En Nicaragua la llamamos la del Nuevo Hombre Nicaragüense, que esperamos surja de este proceso. El Hombre Nuevo, es el mismo hombre nuevo que habla el Evangelio: el hombre sin egoísmo, el hombre fraternal y que vive en función de los demás. Esta invasión del imperialismo afecta a la cultura como afecta a todo en Nicaragua, en el sentido de que se tienen que usar recursos para la defensa que se hubiesen utilizado en escuelas, hospitales y también para la cultura. Una de las razones por las que el imperialismo realiza estas agresiones, es para que la Revolución no pueda llevar a cabo todas las obras de bienestar para nuestro pueblo que se ha propuesto. Pese a todo, no hay ningún programa de la Revolución que se haya suspendido.

¿Cuáles han sido los resultados de la campaña de alfabetización?

—Fue una gesta que se hizo en cinco meses, en la cual se alfabetizó a la mitad del país, dado que el 52 por ciento de los nicaragüenses eran analfabetos. Se puede decir que la mitad de la población alfabetizó a la otra mitad. También se hizo en las lenguas indígenas, para la población que no es castellano-parlante, y también para la de habla inglesa asentada en el Caribe, con población mulata y negra de esa lengua. Fue, podemos decir, lo primero que hizo la Revolución, ya que había que crear ciudadanos libres, y no se puede ser totalmente libre si no se sabe leer y escribir.

Dentro de la campaña de alfabetización, se han inscripto los talleres populares de poesía. ¿Podría profundizar acerca de esta experiencia?

—Sí, cómo no. Los "talleres de poesía" los hemos desarrollado en gran cantidad de lugares y son sitios donde se enseñan las técnicas adecuadas para escribir la buena poesía moderna. Estos talleres los hemos hecho en barrios populares, en pequeños pueblos, en comunidades indígenas, con campesinos y también con soldados y miembros de la policía. Así es que nuestro pueblo está escribiendo muy buena poesía. Estos poemas se publican abundantemente por el Ministerio de Cultura, se han publicado en el exterior y se están traduciendo a varias lenguas. Un escritor venezolano dijo que era la primera vez que veía una revolución que socializaba la poesía, que el pueblo de Nicaragua era dueño de los medios de producción poéticos, y no porque leyera más poesía, sino porque la escribía. En un discurso de clausura que dí en la Universidad de Harvard, durante un Congreso sobre "La Paz Mundial y el Desarme", luego de hablar de la amenaza nuclear, de la paz mundial, y de otros temas referidos a la revolución de Nicaragua, leí poemas de nuestras fuerzas armadas, de soldados, de miembros de la fuerza aérea y de la policía. Terminé diciendo que el Ejército de Nicaragua podría dar asesoría técnica a otros ejércitos en materia de poesía.

De la literatura y sus funciones

¿Podríamos hablar ahora de su literatura?

—Mira, en realidad no me gusta mucho hablar de literatura: sólo me interesa la literatura al servicio de algo más grande que ella misma. Me interesa la poesía, sí, pero de la misma manera en que le interesaba a los profetas: como un medio de expresión, para denunciar las injusticias y anunciar que el Reino de Dios en la Tierra está cerca.

Este modo de entender la poesía como vehículo de mensaje religioso-ideológico le ha posibilitado llegar a ciertos sectores más o menos masivos, no sólo en Nicaragua, sino también en otros países de América Latina. Recuerdo que en una conversación que Ud. mantuvo con un grupo de poetas chilenos, indicaba como elementos fundamentales para lograr esa receptividad, la utilización de una temática común, compartida por grandes núcleos, y el uso de "un lenguaje claro, para que se entienda hoy y no para la posteridad".[1] Esos conceptos fueron vertidos hace prácticamente diez años. Hoy, la realidad histórica de su país es distinta, e incluso, han ocurrido muchas cosas, poética y políticamente hablando, durante estos últimos diez años en América Latina. ¿Continúa pensando de la misma forma?

—Bueno, yo no tengo ideas preconcebidas respecto a la poesía. Creo que toda poesía es válida siempre que cumpla con dos requisitos: la de ser buena y la de ser auténtica. Es cierto que uno tiene sus preferencias y su propia manera de escribir; yo mismo he tenido que pasar por infinitas influencias hasta encontrar mi modo de expresión. Yo aprecio otras tendencias y corrientes literarias que son bien distintas a la mía, y no se me ocurriría pensar que la clase de poesía que hago sea la única ni la definitiva. Por ejemplo, yo admiro mucho a un poeta como Jorge Luis Borges, pero jamás se me ocurriría escribir como él, ni pienso que su objeto poético sea ni remotamente parecido al mío. Ahora, como Ministro de Cultura, yo no puedo proponer mi propia tendencia literaria, sino dejar en libertad a cada uno para que elija y escriba la poesía que quiera. Y si alguien quiere escribir cosas surrealistas, herméticas y de sueños o disparates, bueno, que lo haga. Por otra parte, desde que estoy en la función pública, casi he dejado de escribir, lo que no

[1] "Conversación en una tarde chilena". Diario *La Opinión*, Buenos Aires, 14 de octubre, 1973.

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

considero de ningún modo una tragedia para mí, sino por el contrario, siento una enorme alegría, ya que mi tarea consiste en hacer que otros escriban, pinten, produzcan cultura. Y creo que eso es lo importante.

Nicaragua tiene una riquísima tradición literaria que arrancaría con Rubén Darío, a quien el somocismo trató de convertir en "poeta oficial". Esto llevó a decir que Darío "hizo genuflexiones ante el águila imperial" e incluso, que era "un desorientado político". Sin embargo, estas opiniones contrastan con lo que Rubén Darío escribiera en Buenos Aires, refiriéndose a los norteamericanos como "los estupendos gorilas colorados", o cuando decía "no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata". ¿Cómo se ha resuelto en la Nicaragua actual este dilema sobre la postura política de Darío?

—Yo no estoy de acuerdo en que hubiese habido ninguna genuflexión de Rubén Darío ante el imperialismo. Al contrario, fue el gran poeta anti-imperialista, a pesar de que en aquel tiempo en América latina no se tenían ideas muy claras con respecto a ese fenómeno. Sin embargo, por su intuición de poeta, Rubén Darío fue el cantor del antiimperialismo a través de poemas muy importantes como la "Oda a Roosevelt", "Interrogación de los cisnes" y también escritos en prosa, que se conocen poco pero que nosotros vamos a dar a conocer más, porque Darío vive en la memoria de nuestro pueblo. Lo que ocurrió fue que los Somoza trataron de convertirlo en el "poeta oficial" como tú decías, el "poeta de la familia", debido a que le había cantado a Margarita Debayle, una niña, que era hija de un amigo íntimo de él, y que después fue la cuñada de Somoza García, el primer Somoza. Y ésto le creó una mala imagen en todo aquel que no conocía su obra. Pero hoy, ha vuelto al pueblo.

Su temática poética fue un canto constante contra la opresión, por la justicia social, o como Ud. mismo señalaba, "la cercanía del Reino de Dios en la Tierra". ¿Hacia dónde está dirigido su canto en la actualidad?

—Los poemas que ahora escribo están referidos al tema de la Revolución, recordando a mártires caídos, a hazañas de nuestro pueblo durante la lucha de liberación, y a los logros que ahora nuestro pueblo realiza. Recuerdo el primer poema que escribí de regreso al país, en un vuelo clandestino, de noche, dos días antes que el somocismo cayera. Se llama "Luces", y son las luces de Nicaragua que se se ven desde el avión cuando atravesamos el país, a medianoche. Las ciudades que estaban ya liberadas y las que estaban en combate, todas bajo la luz de las estrellas y de la Vía Láctea. Esas luces son la parte central de ese primer poema. Pero te repito, ahora prácticamente no escribo.

Por último, Cardenal, ¿cuál es el objeto de la literatura?

—Principalmente, para mí, sirve para transformar la sociedad, para mejorar al hombre. Claro que también sirve para la diversión y el disfrute artístico, pero creo que conserva ese gran papel social que ha tenido siempre, desde que el hombre aprendió a hablar: fueron los poetas los inventores del lenguaje.

Stockholm, verano del '83.

La Pasión según San Martín

GERARDO MARIO GOLOBOFF

(A Oscar Terán)

"Hijitos, guardaos de los ídolos".

1a. Epístola de San Juan, 5-21.

Los cuadernos llevaban su nombre, y la cajas de lápices, las plumas de tinta, las gomas de borrar, los guardapolvos. Y además estaba toda la mañana frente a nosotros, arriba, ocupando el centro de la pared principal de un aula enorme con tres ventanas altas a la calle desde donde se alzaban los rumores del día, las voces de los vendedores de fruta, las de los paseantes.

Mis hojas eran desprolijas, llenas de ilevantables manchones en cada deber. Al comienzo, me proponía conservarlas casi intactas, pero a medida que avanzaba la semana veía cómo se malgastaban en borrones, en tachaduras, en correcciones ruinosas, dañándose arriba y abajo con esas orejas que torcían los ángulos y entristecían la página. También yo era un chico triste, y quizás fuera por eso que no podía evitar la lenta corrupción de mis prometedoras hojas blancas.

De todos modos, la figura del Gran Capitán adornaba la primera. En aquel sexto grado, el ritual disponía comenzar (y seguir y poblar y cubrir) todo con él: justamente 100 años atrás había muerto en un lugar de Francia cuyo nombre, de pronunciación extraña, parecía hablar del mar y del destierro. Yo me apropiaba de mi primera amada hoja, de mi lápiz de punta casi siempre egoísta, de mis mejores deseos, y comenzaba el desmesurado intento de reproducir en líneas y en contornos lo que indudablemente estaba más allá de mis patrióticos esfuerzos.

Sus virtudes eran tan grandiosas que escapaban a la improvisación de un niño; no obstante, una y otra vez yo insistía. Comenzaba por la erecta nariz, bajaba hacia la boca fina y a pesar de ello decidida y tenaz, tomaba el señero mentón donde el trazo no podía disimularse, recaía en el cuello, regresaba todavía indeciso sobre la sombra de la cara pugnando con las orejas torvas y las inacabables patillas, me entretenía con los arabescos de la mitad de uniforme visible, y dejaba los ojos, la frente, todo lo de arriba, para un postergadísimo aunque ineluctable final. Esos ojos constituían para mí la peor de las pruebas. No acertaba a ubicarlos en algún lugar preciso y tampoco daba con la medida exacta, con la forma adecuada, con el color, ni, muchísimo menos, con la tan elocuente y nítida expresión: un inalterable espíritu de independencia que lo llevaba a vencer.

Me sentía solo en ese combate desigual. No había nadie alrededor mío. Los otros chicos se alejaban como en un sueño de fiebre. Los ojos del Cóndor de los Andes me escrutaban desde lo alto. Yo los penetraba hasta tragarlos, pero cuando el lápiz arriesgaba el trazo, las líneas verdaderas se desvanecían.

Al fin, como fuera, terminaba. Me liberaría la campana del recreo, la salida, o la mueca de la maestra que, al acercarse a mi banco, iba a gritar "acabe de una vez, no se va a pasar la santa mañana haciendo ese desastre". Y en realidad, cuando en casa abría de nuevo el cuaderno, con-

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

templando con pena mi obra, porque la estampa era una caricatura, tan distante del cuadro que teníamos en el frente del aula como de cualquier figura humana.

¿No era yo suficientemente patriota? ¿No sentía lo mismo que todos, y por eso fracasaba? ¿O hace esas basuras porque es un judío y no quiere a la Argentina? Esta última pregunta la espetó la señora de Bileto a una clase enmudecida por lo estrambótico de la cuestión. Ana María (lo supe después, cuando repuesto de una corta enfermedad volví a la escuela) fue la única que respondió no, o la única que al menos contestó algo, argumentando vehementemente que yo dibujaba mal y eso era todo: ella sabía que amaba a mi patria más que a ninguna, y que nunca había hablado mal del Santo de la Espada ni de ningún otro prócer.

En aquellos años que nos tocó vivir, todas las cosas fueron haciéndose particularmente difíciles. Acaso cualquier generación de nuestro tan inhabitable mundo pueda decir lo mismo. Y muy probablemente tenga razón. Pero cada uno debe dar testimonio del conflicto que lo desgarró, y a lo mejor por la suma de esos desgarramientos pueda conocerse alguna verdad, y por la de esas esforzadas verdades (en un incierto futuro) la historia. La nuestra comenzó frente a las titánicas cejas de un Libertador, en una escuela de pueblo, cuando teníamos once o doce años, y terminó mucho después. O quizás termine recién ahora en que a los cuarenta y tantos de mi edad trato de dibujar, sin otros artificios que los de la palabra, un rostro que ya escapó de mí, aquél de Ana María.

Ella estaba entre los mejores del grado. Unica hija adoptiva (era un secreto a voces) de la portera de la escuela, guardaba con decoro su humilde condición, y prefería hacerse querer por su comportamiento y su compañerismo. "Conducta" contaba tanto o más que cualquier otra aptitud escolar, y si bien éstas no le faltaban, su poder en la clase venía de las pocas y oportunas ocasiones en que hablaba. Lo hacía suavemente, para hacerse oir; creaba un oasis en medio de nuestro bullicio interminable y nuestro interminable desorden. Naturalmente parca, naturalmente justa, naturalmente católica en un pueblo donde las excepciones eran pocas, la sobria defensa que ese día hizo de mí cerró para siempre el insidioso interrogante lanzado por la señora de Bileto. Y abrió a la vez entre nosotros un camino que jamás habíamos explorado: el de mi gratitud, el de una mutua solidaridad que no quebrantarían ni la edad ni el tiempo ni las tan duras cosas que suceden en el tiempo.

He escrito que aquella época fue difícil; sus avatares no alcanzaron a mellar empero nuestra creciente fraternidad. Debo calificarla así ya que no puedo sostener que hayamos sido amigos: las diferencias de sexo contaban mucho más que ahora por aquel entonces, y nuestra frecuentación era impensable. Tampoco conocíamos aún las posibilidades del amor: acaso nuestros sueños se hayan rozado alguna vez, pero temo que fueran sólo los míos los que la buscaban, y en ese caso me parece faltar a su recuerdo al dar cuenta de ellos. No estoy escribiendo para hablar de mí o de mis noches; lo hago para dibujar un sueño que no me pertenece, un inatrapable aliento, esa cara de niña contra la tempestad.

No, no nos amamos, ni nos tuvimos, ni nos perdimos: los ídolos se encargaron de todo ello por nosotros. Los ídolos y mi dificultad para adorarlos.

Terminado el sexto grado, comencé el Nacional y ella el Comercial; fui prefiriendo cada vez más la compañía de amigos callejeros y haraganes; creo haber deseado y obtenido algún éxito entre las muchachas. Afortunadamente, Ana María permaneció siempre apartada de mis relaciones y de esos farragosos contactos. Nos cruzábamos a veces en alguna de las limitadas esquinas, manteníamos un diálogo inocente sobre nuestros respectivos compañeros y estudios, nos separábamos sabiendo que allí vivíamos, cotidianos, presentes, en un universo todavía visible.

El año 52 la vi desfilar por las desnudas calles de nuestro pueblo con inmensas coronas; detrás y delante de Ana María iban hombres y mujeres tristes. Peones del campo, obreros de la

construcción y de la única refinería de aceite que había en las afueras, modestos empleados, sirvientas. Velaban la imagen de Eva (para ellos "Evita"), una reciente muerta a la que ya calificaban de eterna. Cuerpos anulados dentro de la multitud, volvían a cada paso a quebrarse bajo el silencio de los árboles sin hojas. Pensé que esa noche me perdería irremisiblemente la proyección del cine Rex: Sterling Hayden y Jean Hagen quedarían para siempre detrás de la pantalla sin mostrarme qué pasa cuando "la ciudad duerme", porque ésta, la mía, no dormiría jamás: vivía una pesadilla que recién empezaba, y lo hacía con todo el boato alcanzable. El espetáculo me pareció grotesco. amparado tras la ventana del living, sonreí. Al ver nuevamente a Ana María, esta vez junto a su madre, me dolió su dolor y quizás el haber sonreído. Desconocía la ilimitada maldad de que son capaces los seres humanos, y jugaba con el duelo de otros como un dios perverso.

En junio de 1955 se desató la esperada tormenta. Para ese entonces nos asfixiábamos hasta en nuestra propia casa, y ya ni delante de Francisca (que desde antes de mi nacimiento trabajaba para nosotros) podíamos alzar la voz. El levantamiento fracasó, pero aún durante esas cortas horas de esperanza papá me hizo seños para que no discutiera con ella. La buena mujer, con lenguaje elemental, se explayó sobre las desgracias del país y contra los "vendepatria", los mismos que, en su desordenado libreto, "habían matado a Moreno y a Belgrano, a San Martín y a Evita". La dejamos decir, por compasión, por afecto. También por prudencia: las radios oficiales no tardaron en atronar venganza, y en casa se apagaron las luces del comedor y del salón.

Sólo setiembre trajo la tan ansiada libertad. Cayó lo que acusábamos de tiranía, y con ella sus nombres y estatuas. La más grande y ridícula, la que afeaba el paseo de la plaza del Prócer, la derrumbamos nosotros, los de 5to. Nacional. Por aquel tiempo yo ya había empezado a escribir y descubría (u otros me hacían descubrir) una innata facilidad oratoria. A impulsos de esos desatinos adolescentes, dije encendidos discursos de victoria, y también abrí la fiesta de clausura de nuestro bachillerato con dos o tres frases que me había concedido la tentadora difusión de mi propia palabra. Ana María estaba allí, representando a su Colegio Comercial, y oyó, naturalmente, todos mis desvaríos. En ese instante me tuvo sin cuidado, y ni siquiera me acerqué; acaso hasta haya subido mi indignación patriótica y mi acaloramiento para señalarle tácitamente ciertas distancias.

Comenzó después un baile con dos orquestas. Yo, que nunca había superado los tímidos valses, salté desaforadamente desde las rancheras hasta los rocks sueltos. En un momento dado, fuera de mi procaz tembladeral (al que habían ayudado no pocas gotas de alcohol), reparé en ella. Creí que me observaba, junto a otras dos amigas, sin bailar. Desafiante, atravesé la pista, pero cuando me vi tan cerca de su mano, ostentoso, infiel, sin poder retroceder, sentí miedo al rechazo. Me saludó tibiamente, me presentó a sus compañeras, me invitó a compartir su mesa. Le dije que prefería bailar, y asintió. Entendí que no necesitaba testimonios del hombre porque ella sabía qué guardaban los hombres.

Bailamos. Una, dos, muchas piezas. El cantor equivocaba la letra de "Garúa" y se lo comenté. No se ve a nadie cruzar por la esquina. Sobre la calle, la hilera de focos lustra el asfalto con luz mortecina. Y yo voy como un descarte, siempre solo, siempre aparte, recordándote. Festejó mi memoria y mis ocurrencias; me dio una serenidad que no sé si ella misma tenía. Avergonzado, la miré a los ojos para oír: "No temas, algún día toda esta tristeza se convertirá en gozo". Olvidé que bailábamos, olvidé el lugar, olvidé mis fervores de hacía un rato; no olvidé en cambio que era la primera vez que la abrazaba.

Hablamos de cosas intrascendentes, y también de su horas y de las mías. Pero no aludimos, cumpliendo un ya tácito pacto, a nada de lo que podía separarnos. Nuestro entendimiento estaba ahí fresco, todavía intocado, jugando una apuesta contra la corrosión.

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

Los recuerdos que vienen después son los del despertar a una improbable madurez. Dejé el pueblo natal, y descendí en una ciudad fría donde las diagonales profundizaban el desconcierto: simulaban sueños de un déspota extraño y hermético que hubiera querido provocar continuos y falsos desciframientos. Caminé ansiosamente por esas diagonales buscando el contacto de antiguas paredes en mi mano niña, pero ni las casas ni mis manos eran ya las mismas y aprendí a reconocerme cambiante en un cambiante mundo.

Volvía de vez en cuando al pueblo para ver a mis padres; los encuentros eran duros y hasta agresivos. Yo estaba haciendo el examen de conciencia que toda nuestra generación inició entonces, y revisando el abismo que nos seperaba de lo que por aquellos días, aún algo pomposamente, llamábamos "las masas". Intelectuales a la deriva, procurábamos reencarnarnos históricamente, y para hacerlo había que ver el pasado con los ojos y el corazón de ellas. Papá concluía nuestras discusiones atribuyendo a la Universidad mis veleidades, "y vaya a saberse a qué otras compañías".

En esos viajes la busqué íntimamente.Perseguía algo más que un reencuentro y una reanudación de nuestro perdido diálogo; algo más que la recuperación de su mirada y de su rostro que nunca lograba recordar; algo más también que la concreción de una fantasía amorosa imposible. Frente a mis cambios, a mis nuevas maneras de ver la patria y sus inquietos destinos, necesitaba su acuerdo, ahora factible, y su incomensurable perdón.

No pude ya verla. También ella y su madre se habían marchado del pueblo, y nadie supo (o quiso) darme datos claros sobre el lugar donde habitaban ahora. Alguien me dijo que la madre había muerto en Buenos Aires; alguien deslizó insinuaciones sobre "peligrosas" actividades de Ana María en provincias del norte. Pero nada más. Los años han seguido pasando y corriendo sobre nuestras cabezas y nuestras sangres de manera salvaje. La patria es hoy, toda ella, un montón de cenizas, y los pocos leños que quedan no alimentan más que un fuego tiránico. Ana María seguramente ha caído; tenía sólo un cuerpo para difundir su mensaje, y así debe haberlo entregado: mezclándose al polen que vuela de las flores, al agua que nutre las plantas. Nunca lo he sabido con certeza y tal vez ni quiera saberlo. Busco su nombre aquí y allá, pero jamás lo he visto y eso alumbra una estúpida esperanza. Sé, en el fondo, que ella ya no está. Que ha pasado como una sombra o como un viento que agita los árboles. Que otros la han amado y la han seguido. En nuestro aterido sur, en nuestra pampa desierta, en nuestros salitrales inmensos, en los subterráneos de las villas o en el altiplano hambriento, ellos habrán recogido su comunión silenciosa, su sacrificio, su buena nueva. Yo, pequeño en mi interminable diáspora, la dibujo, extranjero. No acierto en los trazos, en el color ni en los hechos; presiento que sí en sus contornos. Ella cubre mi mano con dulzura de niña. y canta, para que no llore, sobre los movimientos del mar.

Lunel-Languedoc, 1978-1979.

Dialéctica del Amo y el Esclavo

en el Cine Contemporáneo

JULIO CESAR MORAN

La formulación cinematográfica clásica de la figura dialéctica del amo y del esclavo fue realizada por Joseph Losey en *El sirviente* (guión de Harold Pinter). Este filme pone en escena el conflicto y su desarrollo según la la concepción de Hegel en su *Fenomenología del Espíritu* (B. Autoconciencia. IV. La verdad de la certeza de sí mismo. A. Independencia y sujeción de la autoconciencia; señorío y servidumbre). Es decir, que se trata de una lucha de las conciencias por su reconocimiento e identidad. La victoria inicial es del amo, quien somete al esclavo, pero este triunfo es insatisfactorio porque no basta al amo el reconocimiento de una conciencia (la del esclavo) que él no reconoce. El esclavo, en cambio, sigue la lucha y su trabajo le permite hacerse necesario al amo, que pasa a depender de él. La victoria final es del esclavo que, en la experiencia de su conciencia, va de la angustia ante la muerte a la conciencia de sí independiente.

En su versión fílmica de *Don Giovanni*, la ópera de Mozart con libreto de Lorenzo da Ponte, Losey se permite la licencia de presentar en primer plano otra relación "amo-sirviente", con la invención de un lacayo que es también hijo ilegítimo del burlador, que no canta y casi no habla, y que es una conciencia histórica (pues impone la perspectiva de la revolución francesa) que se contrapone a la conciencia de Don Giovanni y del setecientos.

Para Hegel, según comenta Alexandre Kojeve en *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, la historia es "la historia de los deseos deseados". Y es el deseo, más que el amor, por ser vacío, destrucción, nada, negación, el que es "antropógeno", pues lleva a la génesis del hombre. Pero el deseo propiamente humano es el deseo de otro deseo, el deseo de reconocimiento. De aquí la lucha a muerte de las conciencias por su reconocimiento.

Debe señalarse que es un combate a muerte, pero sin muerte, pues la muerte inicial de uno de los dos contendientes, impide el desarrollo del conflicto, su "superación dialéctica" por la lucha transformadora del esclavo por autonomía y libertad.

El cine contemporáneo recurre con cierta frecuencia a la representación artística de relaciones de dominación y dependencia entre los personajes. Este esquema, que permite insistir en lo que el cine tiene de indagación artística más allá de la retórica, se aplica al análisis de los sentimientos y deseos (Fassbinder, Schllöndorf, Wenders, Cavani, Wertmüller, Ferreri) a la alienación del trabajo y el dinero (Fassbinder: *El frutero de las cuatro estaciones, El matrimonio de María Braun, Lola*); a la caracterización psicológico social del nazismo (Cavani: *Portero de noche*; Schllöndorf: *El joven Törless*); a la sumisión de la mujer y la relación social de los sexos (Wertmüller: *Insólito destino, Amor y anarquía*; Cavani: *Detrás de la puerta*; Ferreri: *La reina y su zángano, Liza*; Fassbinder: *Effi Briest*); y al extrañamiento, la enfermedad y la locura (Losey: *El señor Klein*; Fassbinder: *Desesperación*; Wenders: *El amigo americano*).

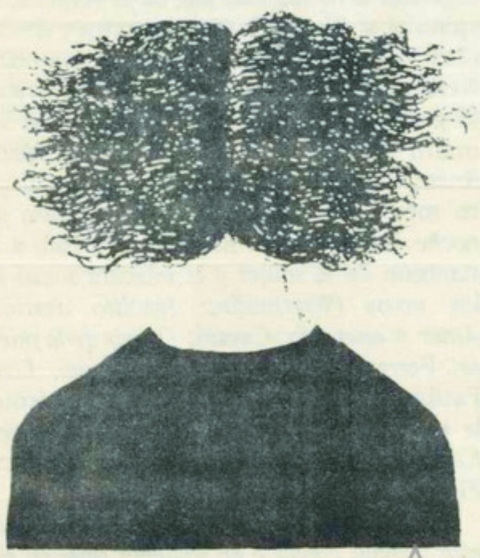
Sin embargo, la hipótesis fundamental de este trabajo consiste en sostener que, en ge-

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

neral, el tratamiento de las relaciones de dominación-dependencia por estos autores se aparta del desarrollo de la figura dialéctica hegeliana en lo que se refiere a la resolución del conflicto, puesto que la mayoría de los realizadores considerados presentan la relación amo y esclavo como una lucha insuperable para ambos.

Así, en *Desesperación* (guión de Tom Stoppard y el director sobre la novela de Nabokov) Fassbinder expone sin crítica el extrañamietnto y la locura del personaje central, la muerte del yo ficticio que trata de contraponerse y el absurdo como única opción. La futilidad de la existencia predomina sobre el marco político dado por el avance del nazismo, a pesar de la influencia de *La caída de los dioses* de Visconti. La locura, la enfermedad, el asesinato, el suicidio o la soledad más absoluta concluyen el drama con frecuencia en Fassbinder (*El porqué de la locura del señor R., Sólo quiero que me amen, La angustia corroe el alma, Effi Briest, Las lágrimas amargas de Petra von Kant, El matrimonio de María Braun*).

En *Detrás de la puerta* de Liliana Cavani, los papeles de amo y esclavo se necesitan mutuamente, se reiteran y fundamentalmente se intercambian sin salida alguna. En *El portero de noche* la víctima de nuevo recurre a su dominador erótico del campo de concentración, sin ser obligada a ello y ante la alternativa de una vida aparentemente normal.



En *Insólito destino* de Lina Wertmüller, una situación atípica, la soledad involuntaria de una pareja en una isla, hace que los personajes alteren la relación dominador-dominado en la lucha de los sexos y según sus prejuicios de clase. Mas la recuperación de la vida en sociedad los vuelve, a pesar de sus fantasías, a sus relaciones sociales habituales. En *Liza* de Marco Ferreri, también en una situación excepcional similar a la de *Insólito destino*, la lucha por la dominación entre un hombre y una mujer, que substituyen las convenciones por el culto a la naturaleza y la vida natural y libre, se inclina hacia los mecanismos psicológicamente patológicos y hacia la reaparición de estadios anteriores en la evolución de la especie humana y concluye con una severa crítica del "mito del buen salvaje".

En *El amigo americano* de Wim Wenders, la historia policial, que se apoya sobre la búsqueda de la identidad personal y cultural en relación con el otro y lo otro, se desenvuelve entre el deseo y la culpa y culmina en una dolorosa reflexión sobre la dificultad de los sentimientos.

En *El joven Törless*, Volker Schlöndorf, por detrás de la formación intelectual y moral de un grupo de jóvenes, estudia el origen de las relaciones de dominación y humillacion que se concretarían con el nazismo. Si bien el personaje central alcanza la liberación ética, debe recurrir al extrañamiento de la huída, lo que efectivamente aconteció con muchos intelectuales alemanes durante el nazismo, incluído el propio Robert Musil, autor en 1906 de la novela sobre la que se basa Schlöndorf. Por otra parte la denuncia de los juegos de dominación de que es particularmente víctima uno de los jóvenes termina con la culpabilidad y expulsión del mismo.

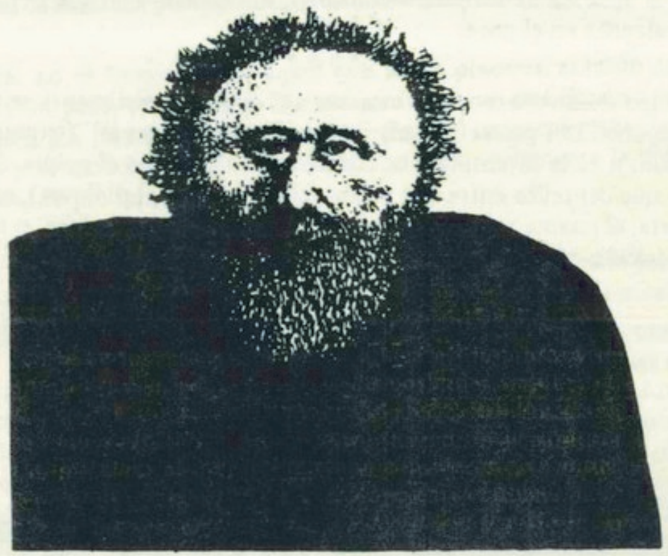
¿Qué razones permiten explicar este giro en la concepción del conflicto entre el amo y el esclavo?

En principio, los realizadores mencionados parecen poner énfasis en la crítica al contexto social represivo que impide la libertad y la dignidad humana. De este modo es el sistema social el que reproduce y perpetúa la relación dominación-dependencia y la torna insuperable. No es casual que estos directores sean alemanes o italianos, es decir, nacidos en países que han sido sometidos al totalitarismo político.

Pero en rigor podemos estar ante un desplazamiento filosófico del problema. Para Hegel el conflicto del amo y del esclavo es dialéctico y por lo tanto histórico; en cambio, en las formulaciones cinematográficas actuales a las que se ha hecho breve referencia en este trabajo, el conflicto es ontológico, es decir que corresponde a la esencia de la naturaleza humana y por lo tanto está presente en cualquiera de nosotros y las circunstancias históricas actúan como una lupa que nos permite verlo mejor.

En este sentido, las películas de Liliana Cavani parecen próximas a la antropología filosófica de comienzos de la época moderna, fundamentalmente al materialismo de Hobbes de quien procede la doctrina de los hombres como enemigos naturales y que tienen en su estado natural el deseo y la voluntad de agredir a los otros hombres y también el temor y el deseo del poder.

Subyace, por consiguiente, en las formulaciones estéticas examinadas una de definición (no necesariamente consciente) sobre la relevancia de la historia y la sociedad en la constitución de la condución humana.



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

El Placer del Texto

Selección de textos de ROLAND BARTHES

El texto que usted escribe debe probarme que me desea. Esa prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no hay más tratado que la escritura misma).

* * * *

En *Cobra* de Severo Sarduy, la alternancia es la de dos placeres en estado de competencia; el otro límite es la otra felicidad. ¡Más y más todavía! Otra palabra más, otra fiesta más. La lengua se reconstruye en otra parte por el flujo apresurado de todos los placeres del lenguaje. ¿En qué otra parte? En el paraíso de las palabras. Es verdaderamente un texto paradisíaco, utópico (sin lugar), una heterología por plenitud: todos los significantes están allí pero ninguno alcanza su finalidad; el autor (el lector), parece decirles: os amo a todos (palabras, giros, frases, adjetivos, rupturas, todos mezclados: los signos y los espejismos de los objetos que ellos representan); una especie de franciscanismo convoca a todas las palabras a hacerse presentes, darse prisa y volver a irse inmediatamente: texto jaspeado, coloreado; estamos colmados por el lenguaje como niños a quienes nada sería negado, reprochado, o peor todavía, "permitido". Es la apuesta de un júbilo continuo, el momento en que por su exceso el placer verbal sofoca y balancea en el goce.

* * * *

El lugar más erótico de un cuerpo, ¿no es acaso allí donde la vestimenta se abre? En la perversión (que es el régimen del placer sexual) no hay "zonas erógenas" (expresión por otra parte bastante inoportuna); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pullover), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición.

* * * *

El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas –pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo–.

Toda una mitología menor tiende a hacernos creer que el placer (y específicamente el placer del texto) es una idea de derecha. La derecha, con un mismo movimiento expide hacia la izquierda todo lo que es abstracto, incómodo, político, y se guarda el placer para sí: ¡Sed bienvenidos vosotros que venís al placer de la literatura! Y en la izquierda, por moralidad, todo residuo de hedonismo aparece como sospechoso y desdeñable. En la derecha el placer es reivindicado contra el intelectualismo, la "inteligentzia": es el viejo mito reaccionario del corazón contra la cabeza, de la sensación contra el raciocinio, de la vida (cálida) contra la "abstracción" (fría): ¿Debe entonces el artista seguir el siniestro precepto de Debussy "tratar humildemente de dar placer"? En la izquierda el conocimiento, el método, el compromiso, el combate, se opone al simple deleite (y sin embargo ¿si el conocimiento mismo fuese

delicioso?). En ambos lados encontramos la extravagante idea que el placer es una cosa simple, por lo que se lo reivindica o se lo desprecia. No obstante el placer no es un elemento del texto, no es un residuo inocente, no depende de una lógica del entendimiento y de la sensación, es una deriva, algo que es a la vez revolucionario y asocial y no puede ser asumido por ninguna colectividad, ninguna mentalidad, ningún idiolecto. ¿Algo neutro? Es evidente que el placer del texto es escandaloso no por inmoral sino porque es atópico.

* * * *

Caracter asocial del goce. Es la pérdida abrupta de la socialidad, y sin embargo no se produce subsecuentemente ninguna recaída sobre el sujeto (la subjetividad), la persona, la soledad: todo se pierde integralmente. Fondo extremo de la clandestinidad, negro cinematográfico.

* * * *

La frase es jerárquica: implica sujeciones, subordinaciones, reacciones internas. ¿De ahí proviene su forma acabada, pues como una jerarquía podría permanecer abierta? La frase está acabada, es precisamente ese lenguaje que está acabado. En esto la práctica difiere de la teoría. La teoría (Chomsky) dice que la frase es en derecho infinita (infinitamente catalizable) pero la práctica obliga siempre a terminar la frase. "Toda actividad ideológica se presenta bajo la forma de enunciados composicionalmente acabados". También podemos tomar esta proposición de Julia Kristeva en su reverso: todo enunciado acabado corre el riesgo de ser ideológico. En efecto es el poder de acabamiento el que define la maestría frásica y marca con una destreza suprema costosamente adquirida, conquistada a los agentes de la frase. El profesor es alguien que termina sus frases. El político entrevistado se preocupa visiblemente por imaginar un final a su frase: ¿Y si olvidara lo que tiene que decir? ¡Toda su política se vería perjudicada! ¿Y el escritor? Válery decía: "No se piensan palabras, solamente se piensan frases". Lo decía porque era escritor. Y precisamente se llama escritor no a quien expresa su pensamiento, su pasión o su imaginación mediante frases, sino a quien piensa frases: un piensa frases (es decir: ni totalmente pensador ni totalmente un fraseador).

* * * *

El texto de placer no es forzosamente aquel que relata placeres, el texto de goce no es nunca aquel que cuenta un goce. El placer de la representación no está ligado a su objeto: la pornografía no es segura. En términos zoológicos se dirá que el lugar del placer textual no es la relación de la copia y el modelo (relación de imitación), sino solamente la del engaño y la copia (relación de deseo, de producción).

* * * *

Si fuese posible imaginar una estética del placer textual sería necesario incliur en ella la escritura en alta voz. Esta escritura vocal (que no es la palabra) no es practicada pero es sin duda la que recomendaba Artaud y la que solicita Sollers.

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

LIBRERIAS

La Biblioteca

HACIENDO USO DE LA LIBERTAD DE EXPRESION

Cumplimos ocho años de "Librería y Editorial"
y todavía hoy, a ocho meses de la democracia formal,
seguimos en silencio,
pero tenemos esperanzas y adherimos con fervor al homenaje
a Julio Cortázar en este número de "Talita".

Librerías "LA BIBLIOTECA"
Av. 7 Nº 815 e/48 y 49
Tel.: 21 - 8306
1900 — La Plata

AVISO TELEVIDEO

Dice David Stivel:
" Es necesario superar los insoportables artificios de la vieja telenovela con problemáticas que le sean afines a un nuevo tipo de espectador. Temáticas hondas y populares a través de producciones independientes "

Dice Roberto Rosellini:
" Hoy ,Para la comunicación del conocimiento,poseemos todos los medios técnicos que se nos ocurran,pero debemos utilizarlos con métodos nuevos en el plano de la información y la educación ,preocuparnos por el documento con una función social. Observar sin mistificar,tratando de hacer un retrato de nosotros con la mayor honestidad posible y partiendo de la realidad "

Estas opiniones sobre la utlización de la visión directa que permite la televisión moderna,agil, livianos y grupos reducidos que abaratan costos,es lo quep propone el servicio integral de comunicación audiovisual que constituye

(logo ..... TELEVIDEO ..)

a)Unidad móvil de exteriores-capacidad operativa hasta cuatro cámaras y seis lineas de audio-graba y emite por circuito cerrado y micro-onda-

b) Estudio de 8 x 4 mts -Seis lineas de vidéo y audio ,tres cámaras. telecine múltiple, grabación en U-Matic,VHS,Beta.

c) Transcripciones y copiado en todos los sistemas.

d) y todo lo que Ud. desee consultar

TELEVIDEO

7 N 943 – 3 Piso La Plata

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

Librerías JUVENILIA S.A.

informa a sus clientes:
A partir del 1º de octubre trasladaremos todas nuestras instalaciones al local actualmente ocupado por el tradicional Bazar Las Novedades, con las siguientes direcciones:
49 – 540 (5 y 6),
donde funcionará nuestra Librería Universitaria y General, y:
Diagonal 80 – 1075 (49 y 50),
donde funcionará nuestro sector de Idiomas y Textos Primarios y Secundarios.

MARIO RADO

HOGARES – PARRILLAS
CHIMENEAS
CONSTRUCCION ARTESANAL
REPARACIONES

Calle 87 Nº 86, Barrio Jardín
La Plata

CAPITULO

6 Nº 768

"El hombre es un Libro.
En él, todas la cosas están
escritas, y sus opacidades
no le permiten ver lo
que él sabe."

(RUMI)

Mirando a
CORTAZAR

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

Julio Cortázar en nosotros

DAVID LAGMANOVICH

Hay escritores para visitar y escritores que nos visitan; a esa segunda especie, la de quienes se quedan con nosotros desde nuestro primer contacto con su obra, pertenece Julio Cortázar, más vivo que nunca después de su reciente desaparición física. Julio Cortázar no "nos deja", sino que "deja" en nosotros, después de cada lectura, una riqueza de significaciones que nos acompañará en lo sucesivo; el contacto con su literatura habrá enriquecido nuestra vida.

Curiosa carrera la de Cortázar, pensamos ahora, después de haberla observado a lo largo de muchos años, en un desarrollo que cubrió más de tres décadas. Primero, su carácter epigonal, limitado, para exquisitos podría decirse, en los años en que vivió en el país antes de su voluntario alejamiento; después, el crecimiento casi insospechado, el florecimiento allá lejos, en un París que, gracias a él, era cada vez más familiar a grupos de argentinos aficionados a las letras. Cortázar se iba haciendo más y más un "escritor argentino" cuanto más lejos estaba, físicamente se entiende, de nosotros; iba acentuando en su obra, en su conversación, en su correspondencia, los rasgos más específicamente argentinos de su personalidad. Se nos iba aporteñando, buscando en sus raíces, y los años de Banfield y los de Buenos Aires subían cada vez más por los tallos y articulaciones de su escritura; la infancia y los amigos, los cafés y las peleas del Luna Park, los conciertos de la Wagneriana y los discos de jazz, las tardes de la Facultad de Filosofía y Letras, los mordiscos de la política, la vida en las calles y en los rincones de la increíble Buenos Aires.

De ella al increíble París no había, en realidad, más que un paso que era fácil dar comenzando por el disimulado laberinto de la Galería Güemes (como se ve en "El otro cielo"). Y simultáneamente iba creciendo su reputación, especialmente entre los lectores jóvenes, y sus libros pasaban de mano en mano –inclusive los que un gobierno antiargentino intentó prohibir– y eran leídos, comentados y conversados con fervor por los muchachos y las chicas de estas nuevas generaciones, las mismas que leían y leen a Mario Benedetti, a Arguedas, a Vargas Llosa, a Rulfo y a García Márquez. Ese hombre que había escrito, entre sus primeras cosas, un largo ensayo sobre Keats; que había publicado sus primeros versos casi en secreto, y algunos tímidos ensayos en revistas para minorías tales como *Sur* y *Realidad*, era ahora un escritor difundido, casi un escritor de masas, en su propio país; sobre todo porque, al ser leído por los jóvenes, encontraría su nombre proyectado hacia el futuro, más allá de los límites de su existencia física.

Es lógico que nos preguntemos qué es lo que nos deja este hombre, cuáles son los elementos de su personalidad literaria que quedan "en nosotros", que hacen de nosotros –sus lectores– seres un tanto distintos a lo que éramos antes de leerlo, por la experiencia misma de haberlo leído. Creo que hay ciertas claves, ciertas líneas que van articulando su obra, y que esas líneas o claves son las que producen esa tan especial resonancia; resonancia que surge, habría que adelantarlo, en una especie de contrapunto entre sus páginas y nuestra realidad de argentinos.

Lo primero que, en ese sentido, nos llama la atención, es la frecuencia –en prácticamente todos sus libros– del tema de la *búsqueda*. "¿Encontraría a la Maga?" es lo primero que escuchamos en la voz de Horacio Oliveira apenas abrimos las páginas de *Rayuela*. No es novedad decir que este libro ("novela que no lo es pero no importa", la llamó uno de sus primeros críticos) es la historia de una búsqueda; como lo son también "El perseguidor", "La isla a mediodía", "El otro cielo", "Lejana" y tantos otros cuentos memorables. Martha Paley Francescato ha aseverado que el tema del viaje tiene especial relevancia en la obra de Cortázar; pero no es un viaje en el sentido convencional, sino un viaje de descubrimiento y de búsqueda.

Como si todos sus personajes fueran argentinos, las construcciones narrativas de Cortázar presentan hombres y mujeres que son incapaces de sentirse arraigados en su circunstancia inmediata porque padecen una fundamental *sehnsucht*, una inquietud metafísica y existencial que los desarraiga, los azota con los vientos del infortunio y la incomprensión, los hace volverse contra ellos mismos en inquietas y dolorosas parábolas. ¿Y acaso no somos así los argentinos? ¿Acaso no nos atacamos entre nosotros con sin igual rigor, simplemente porque nos desagrada nuestra circunstancia inmediata y, sin tener la aptitud ni la actitud necesarias para cambiarla, estamos permanentemente en la búsqueda de algo vago, que se nos escapa, de una "otra cosa" de huidizos perfiles, de ese "kibutz ideal" en cuya obsesión transcurren tantas páginas inolvidables de Cortázar?

Búsqueda del amor, búsqueda de la paz, búsqueda de un mundo ideal o irremediablemente idealizado, búsqueda de "lo otro" que subyace en la vida cotidiana y que permanentemente nos acecha, búsqueda del mundo ideal que quedó atrás –en los potreros de la infancia, el "reino perdido" de tantas ficciones argentinas– o del mundo ideal que habrán de instaurar las fuerzas populares según las utópicas fantasías políticas de nuestra época; todo eso rinde la producción literaria de Cortázar a nivel temático. Pero un escritor no es solamente sus temas sino también, y fundamentalmente, su *lenguaje*. Y ésta es la segunda de las grandes líneas de trabajo de Cortázar; tema grave y serio, que el propio escritor ha tratado ensayísticamente más de una vez, y que convendrá considerar siguiendo sus propias palabras, en algunos de los muchos textos en que se refie-

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

re a esto; por ejemplo, cuando trata el tema de "Escritores rioplatenses de ficción", artículo incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos:*

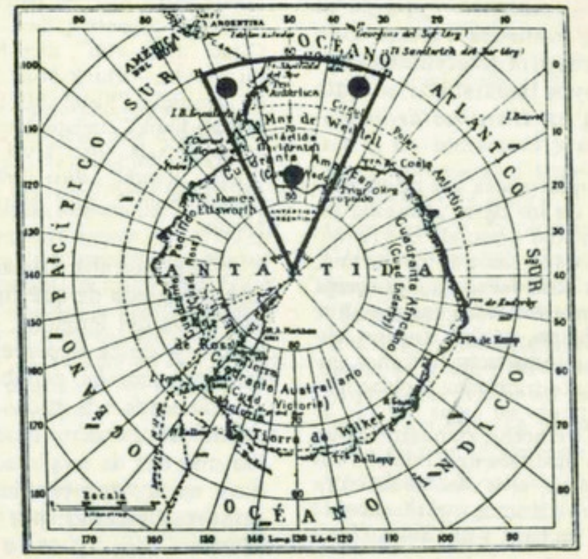
Apenas se escarba un poco, la sordera estilística asoma como síntoma de falencias concomitantes en el sentido al que apunta el viejo lugar comun de que el estilo es el hombre, en este caso el hombre argentino o uruguayo, derrochador indiscriminado de sus muchas y espléndidas cualidades. Quede así entendido que *también* se habla aquí de esos escritores que en su quinto o séptimo libro son capaces de escribir: "Se lo dije una mañana en la lechería, con nuestros codos apoyados sobre el mármol frío", como se pudiera apoyar en el mármol los codos de nuestra bisabuela o como si el mármol de las lecherías estuviera por lo común en estado de ebullición; de escritores que se permiten displicencias con Borges a la vez que producen cosas como "el tácito consentimiento del ancestral y perentorio llamado de su naturaleza indócil y conceptiva", o cursilerías donde un rostro se enciende con "el fuego indomable del sonrojo", sin hablar de los que explican cómo "tomándole la cara con las dos manos", etc., delimitación que permitiría deducir que hay otras personas capaces de tomársela con las tres o las ocho. Esto en cuanto a los mamarrachos más inmediatos de la escritura; de sus obras consideradas en su conjunto se deduce una mayor o menor sordera para los elementos eufónicos del idioma, el ritmo parcial y el general, y esta paradoja irritante: a pesar de estar escritas con un idioma siniestramente empobrecido por la incultura y la consiguiente parvedad del vocabulario, casi siempre sobran palabras en cada frase. *Decir poco con mucho* parece una constante de este tipo de escritor.

Y prosigue un poco más adelante en el mismo texto: "también cabe decir que para alcanzar el estado de la escritura que merece llamarse literario no basta con haber llenado resmas blancas o azules sin otro cuidado que la corrección sintáctica o, a lo sumo, un vago sentimiento de las exigencias eurítimas de la lengua"; y también: "porque decir como los reos, *che Toto emprestame mil mangos*, o como en los periódicos, *el planteo gubernativo impacta los sectores bursátiles*, o como en una novela, *la hidra del deseo se le aglutinaba en la psiquis convulsa*, no son ni conquistas ni pérdidas lingüísticas, no son rebelión o regresión o alteración, sino pasividad de lapa sometida sin remisión a la circunstancia". Y una última admonición, un último consejo del hermano mayor escritor a sus hermanos menores, que muestra la persistencia de su reflexión sobre el lenguaje y sobre el estilo, que son para Cortázar no sólo práctica permanente sino también nociones arduamente meditadas y claramente expuestas. Leamos las líneas finales del mismo texto que venimos citando y cuya lectura íntegra por todo escritor o estudioso de las letras es por cierto muy recomendable:

Dejemos de lado el seudo estilo de superficie que en gran parte nos viene de la España verbosa de tertulias (la otra duerme y espera), y que consiste en redondear la frase, engolar la voz, adjetivar lujoso y dale nomás con cosas como "indagaba el monto del dinero dilapidado", o "dos o tres señores de familia pareja, oronda, apetente, con sus adultos y sus impúberes" (sic): todo ese floripondio se irá muriendo solo y sus últimos ecos serán los discursos con que se despedirá a sus autores en el peristilo de la Chacarita. El peligro real es la sordera, no esas bandas municipales de la lengua; el mal está en el empobrecimiento deliberado de la expresión (simétricamente comparable a la hinchazón al cuete de los españoles de este tiempo) coincidente con la sobreestimación de la anécdota que motiva el texto. No parece advertirse que, al transmitir imperfectamente, la recepción oscila entre lo incompleto y lo falso; literariamente seguimos en los tiempos de las radios de galena. ¿Entenderemos por fin que en este oficio el mensaje y el mensajero no forman parte de la Unión Postal Universal, que no son dos como la carta y el cartero?

El mensaje y el mensajero, como dice Cortázar, las tan maltratadas forma y fondo (que todos sabemos, es decir entendemos racionalmente, que no debemos separar, aunque tal consideración unitaria y en místico bloque sea totalmente imposible en la práctica), forman el fenómeno literario; y éste (junto con la música, amor de toda la vida) es el elemento central en la realidad del escritor Julio Cortázar. Sigamos examinando este fenómeno. Hemos hablado del sentido de *búsqueda* en la obra cortazariana y de su atención especial al problema central del *lenguaje*; a esos dos caminos centrales de su obra agreguemos un tercero, que se va intensificando cada vez más como si fuera el indicio de un proceso de liberación personal. Me refiero al *humor*.

Así como la *búsqueda* cortazariana nos remite a una forma de ser raigalmente argentina; así como el tratamiento –teórico y práctico– del tema del *lenguaje* es incomprensible en todos sus matices fuera del contexto argentino (y así como, podría agregarse, sólo un escritor de este país podría haber escrito determinadas páginas de sentido musical que hay en su obra, desde la viñeta de Gardel que apareció en *Sur* hasta la transformación narrativa, en "Las menades", de un concierto en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires), de la misma manera, el tratamiento del *humor* en la obra de Cortázar es tan argentino que a veces considero con preocupación (pronto disipada, ante el auge de las traducciones) la posibilidad de que sea incomunicable.



Es, sobre todo, un humor verbal, basado en las rápidas asociaciones mentales, en las cadencias y el sentido del absurdo que campea en la obra oral de los grandes conversadores argentinos, desde Lucio Victorio Mansilla, Miguel Cané y sus amigos hasta Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández y *sus* amigos. Hay, desde luego, en la obra cortazariana pasajes increíblemente logrados de lo que podríamos llamar humor situacional; por ejemplo, el famosísimo concierto de Berthe Trépat en *Rayuela*, o bien la absurda posición de la mujer que firma las 'Cartas de una madre" en *Los autonautas de la cosmopista*; pero el humor cardinal de Cortázar, el que constantemente ronda sus páginas lo mismo que rondaba su conversación, es el que podemos llamar humor verbal: el que se apoya en el uso malicioso, deformante, irreverente, de las formas habituales del lenguaje.

Es tan arduo este trabajo de humor verbal, que cubre toda la gama de las posibles variantes. Miremos este punto con la ayuda de algunos ejemplos.

a) La primera posibilidad es la del mimetismo como generador de efectos humorísticos. "Cómo la comprendo, señora. La vida es una lucha", confía la señora de Gutusso a Talita, en *Rayuela*. Y también: "No se haga mala sangre, doña. Basta la salud y un pasar".

b) Un segundo grado de esta misma actitud lingüística: la deformación paródica y renovadora de la materia lingüística, a partir del lugar común o de la frase hecha. Por ejemplo, los compuestos castellanos de verbo en tercera persona más objeto directo (*posa-*

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

platos, borratinta, etc.) comienzan por generar, en la fantasía del escritor, un vocablo viable pero insólito –*posatigres*– y, a partir de esa nueva palabra, comienza a crecer todo un texto que no encuentra referentes externos sino tan sólo apoyos lingüísticos; se trata de "Los posatigres", en *Historias de cronopios y de famas:*

Mucho antes de llevar nuestra idea a la práctica sabíamos que el posado de los tigres planteaba un doble problema, sentimental y moral. El primero no se refería tanto al posado como al tigre mismo, en la medida en que a estos felinos no les agrada que los posen y acuden a todas sus energías, que son enormes, para resistirse. ¿Cabía en esas circunstancias arrostrar la idiosincracia de dichos animales? Pero la pregunta nos trasladaba al plano moral, donde toda acción puede ser causa o efecto de esplendor o de infamia. De noche, en nuestra casita de la calle Humboldt, meditábamos frente a los tazones de arroz con leche, olvidados de rociarlos con canela y azúcar. No estábamos verdaderamente seguros de poder posar un tigre, y nos dolía. (Etc.)

Ya se ve que los mecanismos fundamentales que está manejando aquí Cortázar son exclusivamente mecanismos de humor lingüístico, a través de los cuales se va desmadejando el discurso habitual –el *sermus quotidianus* de nuestra época– para convertirse en otra cosa. Y como ese movimiento es irrefrenable, no es de extrañar que termine en una suerte de parodia total, en el canibalismo lingüístico, en la búsqueda del sonido sin el sentido, o con un sentido (hubiera razonado Cortázar) distinto de lo que generalmente se llama así, pero indudablemente merecedor de tal nombre. Tenemos así:

c) El último grado de humor lingüístico (o, más exactamente, del trabajo humorístico con la materia del lenguaje), que es el que podemos llamar de la disgregación, y que ejemplificamos con el siguiente pasaje de *62 modelo para armar:*

Para gentes como la señora Cinamono es imposible comprender las sesiones de infantilismo que suelen desencadenar esas miradas. Casi siempre es mi paredro el que arranca a partir de Feuille Morte. "Guti guti guti", dice mi paredro. "Ostás ostás fetete", dice Tell. El más excitado es siempre Polanco. "Poschos toquetoque sapa", dice Polanco. Como esto suele suceder en una mesa del *Cluny*, no faltan parroquianos que se sobresaltan perceptiblemente. A Marrast le fastidia que la gente sea tan poco plástica, y levanta en seguida la voz. "Tete tete fafa remolino", dice Marrast con un dedo admonitorio. "Bisbis bisbis", dice Feuille Morte. "Guti guti", dice mi paredro. "Ptac", dice Calac. "Poschos toconto", dice Polanco. "Ptac", insiste Calac. "Pete sofo", dice Nicole. "Guti guti", dice mi paredro. "Honk honk honk", dice entusiasmado Marrast. "Bisbis bisbis", dice Feuille Morte. "Honk honk", insiste Marrast que tiende siempre a taparnos la voz. "Guti guti", dice mi paredro. "Ostás fetete", dice Tell. "Ptac", dice Calac. "Honk honk", dice Marrast. "Pete sofo", dice Nicole.

¿Qué buscaba Cortázar? ¿Adónde iba, en una búsqueda de qué tipo, a través de esa exploración del lenguaje, con ese uso desmesurado –y quizá desesperado– del humor: en qué persecución andaba este gran perseguidor, fatigador de todas las brújulas en la literatura de nuestro tiempo? Evidentemente, iba más allá de una búsqueda centrada, diríamos, en el "escribir bien", en las buenas costumbres literarias; por eso no lo leemos un día para luego pasar a otras lecturas, no lo identificamos con una temporada o un momento especial de nuestra vida, sino que lo llevamos con nosotros, *en* nosotros: a través de la lectura de Cortázar llegamos a ser cortazarianos. Sí, él iba más allá de una búsqueda, digamos inmediata, de la decente –y totalmente aceptable– literatura que conduce a los premios literarios y a los reconocimientos académicos. El intento puede parecer desmesurado: la literatura es para Julio Cortázar un instrumento de conocimiento que aspira a unir la realidad interior del ser humano con la realidad exterior, con la totalidad del universo.

Quisiera aducir aquí, en forma abreviada, un texto de Julio Cortázar de vastas significaciones, titulado "Morelliana, siempre", incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos:*

Como los eléatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado.

Novalis murió sin alcanzar la flor azul, Nerval y Rimbaud bajaron en su día a las Madres y nos condenaron a la terrible libertad de querernos dioses desde tanto barro. (...) Por mi parte, tengo la certeza de que apenas las circunstancias exteriores (una música, el amor, un extrañamiento cualquiera) me aíslan por un momento de la conciencia vigilante, aquello que aflora y asume una forma trae consigo la total certidumbre, un sentimiento de exaltante verdad. (...)

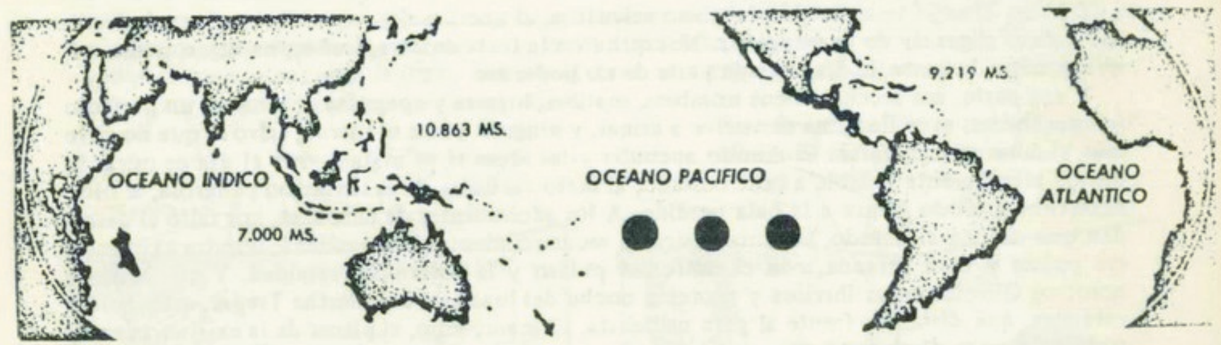
Y más adelante:

Esa reconciliación con un mundo del que nos ha separado y nos separa un aberrante dualismo de raíz occidental, y que el Oriente anula en sistemas y expresiones que sólo de lejos y deformadamente nos alcanzan, puede apenas sospecharse a través de vagas obras, de raros destinos ajenos, y más excepcionalmente en arrimos de nuestra propia búsqueda. Si no se puede decir hay que tratar de inventarle su palabra, puesto que en la insistencia se va cerniendo la forma y desde los agujeros se va tejiendo la red; como un silencio en una música de Webern, un acorde plástico en un óleo de Picasso, una broma de Marcel Duchamp, ese momento en que Charlie Parker echa a volar *Out of Nowhere*, estos versos de Attar:

Tras de beber los mares nos asombra
que nuestros labios sigan tan secos como las
playas,
y buscamos una vez más el mar para mojarnos
en él, sin ver
que nuestros labios son las playas y nosotros
el mar.

Allí y en tantos otros vestigios de encuentro están las pruebas de la reconciliación, allí la mano de Novalis corta la flor azul.

Allí queda escrito: esa reconciliación entre el ser individual y el mundo "puede apenas sospecharse a través de vagas obras, de raros destinos ajenos, y más excepcionalmenteen arrimos de nuestra propia búsqueda". Conviene subrayar esta última palabra, *búsqueda*. Y a continuación prosigue este texto: "Si no se puede decir hay que tratar de *inventarle su palabra*". Eso es lo que nos propone el Julio Cortázar que a través de su obra sigue viviendo en nosotros: inventar permanentemente la palabra que nos lleve a vivir más intensamente, a escribir con mayor profundidad y, en lo inmediato, a iniciar –con dolor y alegría– una nueva manera de leer.



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

Rayuela y la imagen de la realidad

ROSA TEICHMANN

El mundo narrativo de *Rayuela* se erige en una gran cosmovisión, una imagen de mundo y una idea de mundo fusionadas, que resultan de una inmersión profunda y conciente en las entrañas del Mundo, de la Realidad mutable, mutante, inmutable, intramutante.

No se accede a este mundo, no puede accederse a este Mundo a través de la mirada recta, confiada, sin vacilaciones o dudas, el análisis y desmenuzamiento como único y final recurso. Este mundo es una compleja red funcional que no tiene principio o fin definido, es un "aleph" desplegado en el tiempo narrativo pero concentrado en la unidad ideológica-conceptual.

Y este mundo es el Mundo.

Con sus contradicciones, desaciertos, traumas, con zonas intermedias y definiciones tajantes, con interrelaciones, debates, pasión y compasión...

Entonces, ¿cómo fue posible creer qùe la Realidad era sólo esa falsa, miserable y grotesca careta que fue impuesta a aquéllos, a ellos, a esos adolescentes plenos que estaban listos a desentrañar la trama, a verla, a palparla, a sentirla? ¿Cómo creer que ellos, que nosotros, los adolescentes de entonces en el preciso momento en que deberíamos habernos agigantado y derrotar el terror de la idea, sucumbidos, en cerebro y en alma la mayoría, y en la mismísima tierra, los otros, los que pudieron resistir y ver más allá de la máscara, y lucharon, y gritaron, y no están.

Esa realidad, nuestra realidad, aicanzaba un límite, del cual no teníamos conciencia plena y absoluta, el límite de lo ilimitado, la apertura al cielo y a la tierra. La rayuela del mundo nos fue vedada.

Tal vez, Morelli hubiera sido la mano salvadora, el nombre desconocido, o tal vez, la facilidad y la negligencia de la estupidez. Nos quitaron la torta de cumpleaños, no dejaron una mísera porción, la parte, la desgraciada parte de no poder ser.

Y esa parte, esa sección, tiene nombres, matices, lugares y apagados colores; es un perfecto rompecabezas, si se desarma se vuelve a armar, y ninguna pieza se pierde, salvo la que no sirve más y debe reemplazarse. El mundo apabulla y las ideas sí se matan, vivir el día es mirar lo menos atentamente posible a cada costado, al tacto vacilante de la tentación peligrosa, al oído desatento y mudo frente a la bala perdida. A los adolescentes de entonces, nos faltó el desorden que ordena el mundo, la pauta básica de reconocimiento de la realidad, nuestra existencia era pulcra y bien peinada, con el uniforme pulcro y la pulcra uniformidad. Y qué lejos de nosotros Oliveira en su lluviosa y grotesca noche del brazo de una Berthe Trepat, asfixiante y catártica, qué distancia frente al gato calculista, el manicomio, el placer de la existencia en su tragedia y en su nimiedad.

Rayela es la Maga desesperada por encontrar un pedazo de género rojo y la visita a un accidentado desconocido con la secreta intuición de encontrar a alguien muy conocido, es la pasión, es el asombro, la imaginación y la reflexión, es Oliveira buscando un terrón de azúcar entre las piernas de finas prostitutas y damas recatadas. Es la puerta de acceso, de acceso al Mundo real y al de la transfiguración estética, al mundo de las intuiciones y los signos poéticos Es una novela (¿novela? ¿supernovela? ¿macronovela?) que se hace, se piensa en el mismo momento en que se hace, se palpa, se siente, se piensa y se repiensa en una dialéctica fecunda que repercute con asombrosa perplejidad en el lector atento. La perplejidad es el primer estadio hacia la recomposición de la Realidad representada en la integridad del lector; éste reconstruye imágenes y constelaciones, interpreta, resuelve o abandona su tarea, la tarea que le atribuye Morelli-Cortázar al lector de su obra.

Y un lector que no quede perplejo frente a las frecuentes y provocativas asociaciones que es posible hacer a lo largo de la obra, no alcanza a percibir la complejidad de las relaciones del mundo y el carácter multívoco del discurso estético moderno.

La Realidad entonces, esta realidad, no es entendida sino en sus múltiples y complejas relaciones que no dan por resultado la presencia de un "cosmos" rimbombante con su conjunto de esferas armoniosas y musicales. El mundo se reconoce en su desorden, en la belleza de su caos permanente, en la mezcla, en la trama multicolor que mitifica y demitifica, que une lo sagrado a la más pequeña vivencia cotidiana, en síntesis, entender la "gran rosa policroma como una figura 'imago mundis' que por fuera se resolviera en un living-room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando el té con galletitas Bagley".

De esta manera se hace necesaria la alternancia de puntos de vista narrativo para marcar la necesidad de observar los fenómenos desde ángulos diferentes que reporten la mayor cantidad de relaciones que permitan ampliar y reconquistar la realidad representada, creada. Así, lo que se muestra no es un hilo de luz, fugaz, que atraviesa el cristal y sigue su camino, es el haz que penetra el prisma, refractando aquello que parece unívoco en una variedad de matices.

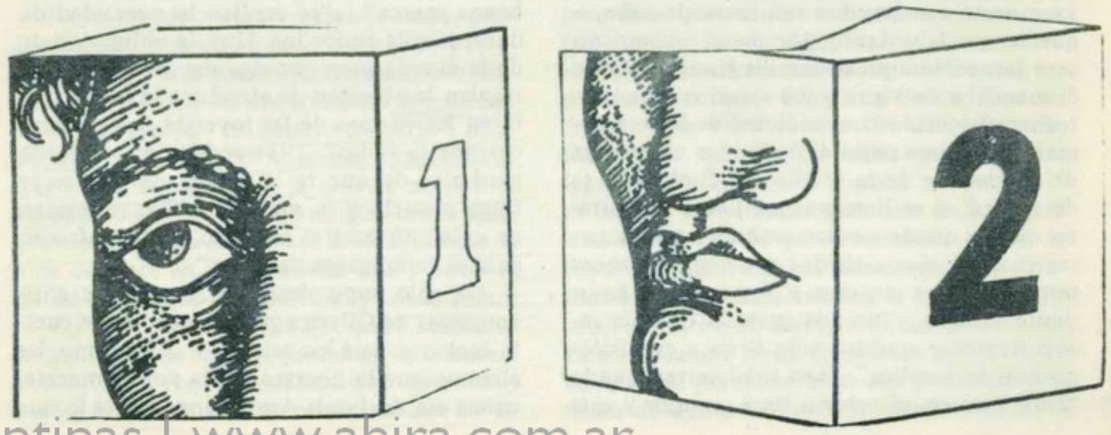
Rayuela es la elección de una configuración matizada de valores de la Realidad, es la vida desplegándose en su acontecer cotidiano y metafísico, superficial, absurdo o grotesco, es acontecer de lucha, de padecimiento y de pasión, de búsqueda; es movimiento, es París y Buenos Aires y una tabla tambaleante entre dos ventanas, que tienta al salto, al paso a la siguiente casilla de la rayuela, de la tierra al cielo, del cielo a la tierra.

"Morelliana

Una cita:

Esas pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas –conceptuando la obra como una partícula de la obra– y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y parte de alma –mientras la Humanidad entera la trato como a un mezclado de partes. Pero si alguien me hiciese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos. Y por Dios –no vacilo en confesarlo– yo deseo esquivarme tanto de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos, ¡pues no puedo soportaros junto con aquel Arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística y con todo vuestro medio artístico!

Gombrowicz, "Ferdydurke", Cap. IV
Prefacio al "Filidor forrado de niño"



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

Cortázar o el Humor en los Túneles

NESTOR GARCIA CANCLINI

Hay escritores clásicos y escritores románticos.

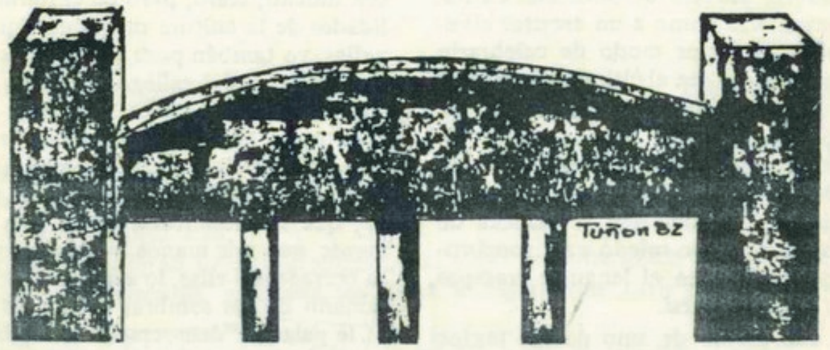
Los primeros son aquéllos que descubrieron, a veces con tanto esplendor como Borges, que en la escritura el drama puede sujetarse a las geometrías de la razón. Hay románticos que han aprendido a escribir con ellos, pero nunca serán clásicos porque la fascinación de las estructuras, de sus ruinas o sus cuentos siempre circulares, es debordada por la sensualidad del sentido. O por su crítica. Nada los fascina tanto como luchar y jugar con la pluralidad de significaciones del mundo. Más que la persecución metódica de un orden, hecho de modelos y deducciones, los mueve a narrar la pasión por seguir hilos que quizá no conducen a ninguna parte.

Porque Cortázar creyó que el sentido se conquista en los márgenes o en el subsuelo de la razón vigente, desconfió de todos los estereotipos, los homenajes, las consagraciones que establecen nítidamente la verdad de un hombre o una obra. En estos días en que centenares de reseñas se entusiasman con lugares comunes como lo increíble de que haya muerto ese hombre con cara de niño, o que le quedaba tanto por decir, ¿cómo no acordarnos de aquella familia Humboldt que él mandaba de visita a los velorios para trastornar el sentido convencional de la ceremonia? "Mi prima segunda la mayor se encarga de cerciorarse de la índole del duelo, y si es de verdad, si se llora porque llorar es lo único que les queda a esos hombres y esas mujeres entre el olor a nardos y a café, entonces nos quedamos en casa y los acompañamos desde lejos"... "no nos gusta interponer insolentemente nuestra vida ajena a ese diálogo con la sombra". Pero si advierten que la gente está en el velorio para cumplir y que finge sus condolencias, van todos implacables. Saludan a los deudos, "a quienes se reconoce fácilmente porque lloran apenas ven entrar a alguien", y luego se dedican a imitar las costumbres de esos casos, a desesperarse y elogiar al muerto. Hasta que por el énfasis con que lo hacen acaban apoderándose del velorio, reemplazan a los parientes en los discursos, los lamentos y la organización del entierro.

En ese mismo libro dedicado a los cronopios, en la parte que tituló "Manual de instrucciones", aconseja atenerse "a la manera correcta de llorar": "llegado el llanto, se tapará con decoro el rostro usando ambas manos con la palma hacia adentro. Los niños llorarán con la manga del saco contra la cara, y de preferencia en un rincón del cuarto. Duración media del llanto, tres minutos."

Sí, tres minutos, debemos ordenar cronológicamente la vida. El reloj pide que lo dejemos ser "un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente el reloj, que los cumplas felices y esperamos que te dure porque es de buena marca"..."te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio"..."Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa"..."No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj".

No sólo supo decir en las grandes antiepopeyas de Oliveira y de Johny lo que cuesta luchar contra los calabozos del tiempo, las alianzas que la libertad pacta con la muerte, como esa de Louis Armstrong, que es lo que



fue porque cuando tocaba estaba diciéndole "todo el tiempo adiós a esa música". Cortázar también logró hacer vibrar la tensión entre lo que es y lo que va dejando de ser en los relatos aparentemente menores de los cronopios o en relampagueantes cuentos de dos páginas. Supo que los textos mínimos tenían tantas posibilidades de atrapar el sentido de esta vida huidiza como las grandes construcciones narrativas, pero que todas son aproximaciones y nunca merecen los balances ni los homenajes.

No se puede cerrar y hacer la suma, porque como le gustaba decir a ese otro perseguidor que Julio amaba, Macedonio Fernández, más allá de las conclusiones la realidad sigue trabajando "en abierto misterio". Sólo podemos aludirla en imágenes exasperadas, que dirán siempre que la muerte no está al final, no es la quiebra de ningún orden imaginario que para algunos es la vida, porque la vida consiste en desprenderse una y otra vez de las reglas que la garantizan y la clausuran.

En *Los premios* dijo que para realizarse como hombres habría que tener una tercera mano, y en *Rayuela* leemos que "la vida es como el comentario de otra cosa que no alcanzamos". Lo menos que podemos recordar hoy es que para él la justificación de la existencia no estuvo en los reconocimientos, sino precisamente en no instalarse en ninguna justificación, no acomodarse en ninguna de las salas del laberinto, o como decía Oliveira, "abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar la ventana y nosotros con ella".

Sentimos necesario recordar estas cosas, y recordarlas con humor, cuando evocamos la muerte de alguien como Cortázar, que proponía que en las conmemoraciones patrióticas de las escuelas, en vez de asestar a los niños discursos enfáticos, el director les pasara películas de Chaplin y Buster Keaton. Alguien que escribió que "la risa, ella sola, ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra". Y quizá porque sabía de humor y de túneles pudo irse de la Argentina cuando sintió que lo asfixiaba, desde la distancia desarrolló esa alta forma de patriotismo que es hacer respirar a una lengua, y estuvo muy cerca, aun en el exilio, para solidarizarse cuando otras formas de asfixia sofocaban a su país. Por todo eso pudo también hacer de algo a menudo tan solemne como la

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

adhesión a las revoluciones actos libres y gozosos.

No podemos conmemorar a quien tuvo desde el comienzo este trato con el tiempo, la risa y el abierto misterio de la muerte como si la muerte acabara de ocurrirle. Es imposible consagrarlo como a un escritor clásico. ¿No sería el mejor modo de celebrarlo proponernos que no sea el último romántico?

A uno le dan ganas de terminar con esta pregunta para no incurrir, por buscar la respuesta, en esas cursilerías que tanto parodió en las historias de famas y en *Los premios*. Prefiero acabar con una cita, reveladora de que Cortázar no le tuvo miedo a ser romántico y supo que hay en el lenguaje trampas peores que la de ser cursi.

Quiero acordarme de uno de los textos que más me conmovieron en sus último años, ese *Diario para un cuento* en el que relata la imposibilidad de narrar el amor imposible con una prostituta de Buenos Aires, que es también la evocación de "un país que es hoy mi fantasma o yo el suyo". Al recordar las conversaciones de "tango barato" con esa mujer, dice que "Escritores que aprecio han sabido ironizar amablemente sobre el lenguaje de alguien como Anabel. Me divierten mucho, claro, pero en el fondo esas facilidades de la cultura me parecen un poco canallas, yo también podría repetir tantas frases de Anabel o del gallego portero y hasta por ahí me pasará hacerlo si al final escribo el cuento, no hay nada más fácil. Pero en esos tiempos me dedicaba más bien a comparar mentalmente el habla de Anabel y de Susana, que las desnudaba tanto más profundamente que mis manos, revelaba lo abierto y lo cerrado en ellas, lo estrecho y lo ancho, el tamaño de sus sombras en la vida. Nunca le oí la palabra "democracia" a Anabel, que sin embargo la escuchaba o leía veinte veces por día, y en cambio Susana la usaba con cualquier motivo y siempre con la misma cómoda buena conciencia de propietaria".

México, abril de 1984.

Instrucciones para hacer un Cortázar

OSCAR TAFFETANI

He ahí un encabezamiento "cortazariano". Podría ir acompañado de una irreverente parodia que el mismo don Julio –de estar aquí– aplaudiría entusiasmado. Pero no. Hoy el ánimo (las ánimas) solicita/n otra cosa.

Nos dirigimos al Reino de la Etimología, ese viejo cementerio de las palabras a donde suelen acudir conferencistas, escolares inquietos y alguno que otro prosista en busca de inspiración.

"Cadáver" viene del sánscrito y significa, en su acepción original, "semilla". "¿Aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín / Ha comenzado a florecer? ¿Florecerá este año?" *dejó escrito Eliot en versos que permanecieron oscuros para la crítica literaria anglosajona y que se vienen a iluminar justo hoy, en esta tarde de lluvia argentina (en esta lluvia de tarde argentina), justo hoy que intentamos hablar de Cortázar...*

Bueno, estábamos en que los cadáveres son semillas. Claro que no todas las semillas germinan. Hay semillas que no cumplen con su objeto, que se pierden para la especie y hay otras –como ésta de la que hablamos– que son "un lujo" para la tierra que las recibe.

"Sous cette pierre reste a jamais Jules Cortazar..." ¿Así dirá la lápida? "Ici, Abelardo et Eloise, la-bas Guillaume Apollinaire...", etc., etc. La Oficina de Turismo planificando la disposición del cementerio. ¡Cuánto nos puede enseñar aún la vieja Europa!

Volvamos al tema. "¡Zorzal, cuando vos te fuiste vinieron los mistos!" se leía en la caja de un camión del Abasto. Reflexión: Difícil de hallar alguien más "cosmopolita" que Gardel, referencia obligada, sin embargo, a la hora de buscar la esencia del porteño, esa variedad tan extendida de argentino.

David Viñas dijo en un reportaje que estaba orgulloso de que a él lo conocieran en otros países como compatriota de Julio Cortázar y Ernesto Che Guevara. ¿Decíamos que hay semillas que son un lujo para la tierra que las recibe? Corregimos, hay semillas que fecundan un territorio más vasto que ese exiguo que las recibe.

César Vallejo dijo que no serán poemas de nuestro tiempo los que incluyan la palabra telégrafo, *sino aquellos que estén escritos con ritmo telegráfico. Esa brillante metáfora, expresada también, en otros términos, por don Julio, permitiría rastrear en la historia de la literatura argentina y en la literatura de la historia argentina lo más genuino, lo más auténticamente argentino.*

¿Son acaso el exilio, el silencio oficial impuesto por los mandamases, la literatura como forma de acción política, la emancipación latinoamericana, etc., situaciones y temas nuevos en nuestra literatura? ¿Es un "raro", Cortázar? ¿Raro porque desde la "patria chica" de la niñez, desde el barrio suburbano, desde lo excelsamente cotidiano se permitió y nos *permitió espiar el mundo? ¿Es raro porque no quiso arraigar definitivamente en ninguna patria que no fuera la grande, la de la liberación de los pueblos?*

Bienvenidos los Cortázar que tuvimos, y más los que van a venir, semillas para una tierra que sólo podrá contar y cantar con la voz de sus hijos.

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

Lo que llaman azar

GUILLERMO LOMBARDIA

¿Encontraría por fin?
Ahora camina por los arrabales de la selva oscura
con las solapas del abrigo levantadas
acompañado por sombras fraternales
El leopardo del *Bird* tiembla en el aire

¿Encontraría?
Ciertas preguntas no son más que soberbia
miedo trucado en ciencia
perfiles de bisontes
bosquejados en niebla para ahuyentar las parcas

Quién sabe
Lo que llaman azar es un complejo mecanismo celeste
una red de simetrías acabadas
con sus leyes secretas y sus ferocidades
Frente a tales molinos
rompió lanzas casi toda la vida

¿Encontraría qué?
Es cada vez más vasta la infinitud del mundo
y nosotros cada vez más ineptos
Para estas luchas
sólo nos quedan
la infancia y el coraje

Pueril por elección
por sospechar que sólo de ese modo nos es dado
esperar que las aguas
nos acerquen las botellas que Percy Bysahe Shelley
dejó caer al mar
Ser niño es preguntar lo que es debido
en el momento justo
al oráculo exacto

Valor para quemar las naves
para decir adiós si es necesario

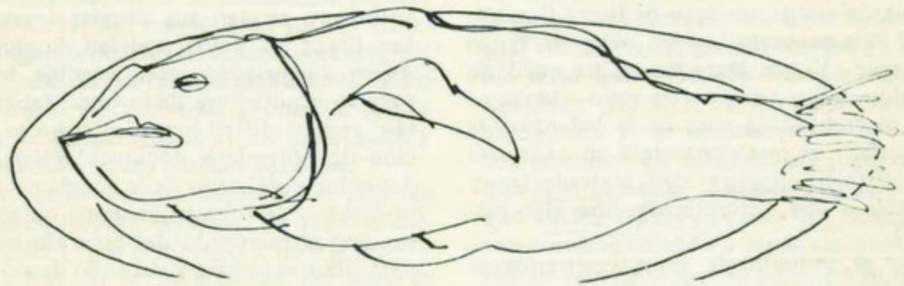
a todo lo que amamos
si una canción soñada se escucha a la distancia
Sin brújulas
a través de las arenas movedizas
sabiendo de antemano que jamás llegaremos

No importa cuán rentables sigan siendo
las poltronas lujosas de las viejas palabras
el chantajismo de los sentimientos
los oficios tranquilos del hipnotizador

Cuando toda la suerte está jugada a ese vuelo suicida
tal vez
en ciertas circunstancias
la vida nos regala el *rayo verde* de la infancia
dibujado en la luz del horizonte

Encontrar es un lujo
lotería insensata como todas
y además para qué
si al final dejaremos las joyas a los deudos

Mejor jugar
escoger nuestras máscaras honesta y libremente
Si todos somos dobles
Si Horacio y Traveler asisten esta noche
al velorio del pisador de barro
Si Talita y la Maga matean junto a un primus
en la violentamente dulce Nicaragua



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

Cortázar y Adán Buenosayres

Artículo publicado por Cortázar en la revista **Realidad**, *en 1949.*

LEOPOLDO MARECHAL: *Adán Buenosayres*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1948.

La aparición de este libro me parece un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas, y su diversa desmesura un signo merecedor de atención y expectatica. Las notas que siguen –atentas sobre todo al libro como tal, y no a sus concomitancias históricas que tanto han irritado o divertido a las *coteries* locales– buscan ordenar la múltiple materia que este libro precipita en un desencadenado aluvión, verificar sus capas geológicas a veces artificiosas y proponer las que parecen verdaderas y sostenibles. Por cierto que algo de cataclismo signa el entero decurso de *Adán Buenosayres*; pocas veces se ha visto un libro menos coherente, y la cura en salud que adelanta sagaz el prólogo no basta para anular su contradicción más honda: la existente entre las normas espirituales que rigen el universo poético de Marechal y los caóticos productos visibles que constituyen la obra. Se tiene constantemente la impresión de que el autor, apoyando un compás en la página en blanco, lo hace girar de manera tan desacompasada que el resultado es un reno rupestre, un dibujo de paranoico, una guarda griega, un arco de fiesta florentina del "cinquecento", o un ocho de tango canyengue. Y que Marechal se ha quedado mirando eso que también era suyo –tan suyo como el compás, la rosa en la balanza y la regla áurea– y que contempla su obra con una satisfecha tristeza algo malvada (muy preferible a una triste satisfacción algo mediocre).

Bajo el imperio de estos contrarios se imbrican y alternan las instancias, los planos, las intenciones, las perversiones y los sueños de esta novela; materias tan próximas al hombre –Marechal o cualquiera– que su lluvia de setecientos espejos ha aterrado a muchos de los que sólo aceptan espejo cuando tienen compuesto el rostro y atildada la ropa, o se escandalizan ante una buena puteada cuando es otro el que la suelta, o hay señoras, o está escrita en vez de dicha -como si los ojos tuvieran más pudor que los oídos.

Veamos de poner un poco de orden en tanta confusión primera. *Adán Buenosayres* consiste en una autobiografía, mucho más recatada que las corrientes en el género (aunque no más narcisista), cuyas proyecciones envuelven a la generación martinfierrista y la caracterizan a través de personajes que alcanzan en el libro igual importancia que la del protagonista. Este propósito general se articula confusamente en siete libros, de los cuales los cinco primeros constituyen *novela* y los dos restantes amplificación, apéndice, notas y glosario. En el prólogo se dice exactamente lo contrario, o sea que los primeros libros valen ante todo como introducción a los dos finales –"El Cuaderno de Tapas Azules" y "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia"–. Pero una vez más cabe comprobar cómo las obras evaden la intención de sus autores y se dan sus propias leyes finales Los libros VI y VII podrían desglosarse de *Adán Buenosayres* con sensible beneficio para la arquitectura de la obra; tal como están, resulta difícil juzgarlos si no es en función de *addenda* y documentación; carecen del color y del calor de la novela propiamente dicha, y se ofrecen un poco como las notas que el escrúpulo del biógrafo incorpora para librarse por fin y del todo de su fichero.

Tras el esquema del libro, su armazón interna. Una gran angustia signa el andar de Adán Buenosayres, y su desconsuelo amoroso es proyección del otro desconsuelo que viene de los orígenes y mira a los destinos.

Arraigado a fondo en esta Buenos Aires, después de su Maipú de infancia y su Europa de hombre joven, Adán es desde siempre el desarraigado de la perfección, de la unidad, de eso que llaman cielo. Está en una realidad dada, pero no se ajusta a ella más que por el lado de fuera, y aun así se resiste a los órdenes que inciden por la vía del cariño y las debilidades. Su angustia, que nace del desajuste, es en suma la que caracteriza –en todos los planos mentales, morales y del sentimiento– al argentino, y sobre todo al porteño azotado de vientos inconciliables. La generación martinfierrista traduce sus varios desajustes en el duro esfuerzo que es su obra; más que combatirlos, los asume y los completa. ¿Por qué combatirlos si de ellos nacen la fuerza y el impulso para un Borges, un Güiraldes, un Mallea? El ajuste final sólo puede sobrevenir cuando lo válido nuestro –imprevisible salvo para los eufóricos folkloristas, que no han hecho nada importante aquí– se imponga desde adentro, como en lo mejor de *Don Segundo*, la poesía de Ricardo Molinari, el cateo de *Historia de una Pasión Argentina*. Por eso el desajuste que angustia a Adán Buenoayres da el tono del libro, y vale biográficamente más que la galería parcial, arbitraria o "genre nature" que puebla el infierno concebido por el astrólogo Schultze.

De muy honda raíz es ese desasosiego; más hondo en verdad que el aparato alegórico con que lo manifiesta Marechal; no hay duda que el ápice del itinerario del protagonista lo da la noche frente a la iglesia de San Bernardo, y la crisis de Adán solitario en su angustia, su sed unitiva. Es por ahí (no en las vías metódicas, no en la simbología superficial y gastada) por donde Adán toca el fondo de la angustia occidental contemporánea. Mal que le pese, su horrible náusea ante el Cristo de la Mano Rota se toca y concilia con la náusea de Roquentin en el jardín botánico y la de Mathieu en los muelles del Sena.

Por debajo de esta estructura se ordenan los planos sociales del libro. Ya que el número 2 existe ("con el número 2 nace la pena"), ya que hay un *tú*, la ansiedad del autor se vuelca a lo plural y busca explorarlo, fijarlo, comprenderlo. Entonces nace la novela, y *Adán Buenosayres* entra en su dimensión que me parece más importante. Muy pocas veces entre nosotros se había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras, a los hechos que mi propia vida me da y me corrobora diariamente, a las voces y las ideas y los sentires que chocan conmigo y son yo en la calle, en los círculos, en el travía y en la cama. Para alzanzar esa inmediatez, Marechal entra resuelto por un camino ya ineludible si se quiere escribir novelas argentinas; vale decir que no se esfuerza por resolver sus antinomias y sus contrarios en un estilo de compromiso, un término aséptico entre lo que aquí se habla, se siente y se piensa, sino que vuelca rapsódicamente las maneras que van correspondiendo a las situaciones sucesivas, la expresión que se adecúa a su contenido. Siguen las pruebas: si el "Cuaderno de Tapas Azules" dice con lenguaje petrarquista y giros del siglo de oro un laberinto de amor en el que sólo faltan unicornios para completar la alegoría y la simbólica, el velorio del

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

pisador de barro de Saavedra está contado con un idioma de velorio nuestro, de velorio en Saavedra allá por el veintitantos. Si el deseo de jugar con la amplificación literaria de una pelea de barrio determina la zumbona reiteración de los tropos homéricos (pág. 114 ss.), la llegada de la Beba para ver al padre muerto y la traducción de este suceso barato y conmovedor halla un lenguaje que nace preciso de las letras de "Flor de Fango" y "Mano a mano" (pág. 275 ss.). Más tarde Marechal hablará de una visita a un monasterio romano, y una extraña insinceridad lo hará componer un trozo de bravura (págs. 385-6), que se vuelve clara verdad y directa adhesión cuando Adán retorna en su recuerdo a la infancia rural de Maipú, a su abuelo Sebastián el campesino. En ningún momento –aparte de las caídas inevitables en quien no profesa de continuo la prosa, y de toda obra extensa– cabe advertir la inadecuación fondo-forma que, tan señaladamente, malogra casi toda la novelística nacional. Marechal ha comprendido que la plural dispersión en que lucharon él y sus amigos de "Martín Fierro" no podía subsumirse a un denominador común, a un *estilo*. Las materias se dan en este libro con la fresca afirmación de sus polaridades. Y el único gran fracaso de la obra es la ambición no cumplida de darle una *superunidad* que amalgamara las disímiles sustancias allí yuxtapuestas. No fue conseguido, y en verdad no importa demasiado. Ya es mucho que Marechal no se haya traicionado con una mediocre nivelación de desajustes. El buscaba más que eso, y tal vez le toque encontrarlo.

Hacer buena prosa de un buen relato es empresa no infrecuente entre nosotros; hacer ciertos relatos con *su* prosa era prueba mayor, y en ella alcanza *Adán Buenosayres* su más alto logro. Aludo a la noche de Saavedra, a la cocina donde se topan los malevos (pág. 266 ss.), al encuentro de los exploradores con el linyera (230 ss.); eso, sumándose al diálogo de Adán y sus amigos en la glorieta de Ciro (289 ss.), y muchos momentos del libro final, son para mí avances memorables en la novelística argentina. *Estamos haciendo un idioma*, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa "literaria" y fusionar cada vez mejor con ella –pero para irla liquidando secretamente y en buena hora. El idioma de *Adán Buenosayres* vacila todavía, retrocede cauteloso y no siempre da el salto; a veces las napas se escalonan visiblemente y malogran muchos pasajes que requerían la unificación decisiva. Pero lo que Marechal ha logrado en los pasajes citados es la aportación idiomática más importante que conozcan nuestras letras desde los experimentos (¡tan en otra dimensión y en otra ambición!) de su tocayo cordobés.

Ignoro si se ha señalado cómo tropiezan nuestros novelistas cuando, a mitad de un relato, plantean discusiones de carácter filosófico o literario entre sus personajes.[1] Lo que un Huxley o un Gide resuelven sin esfuerzo, suena duro e ingrato en nuestras novelas; por eso cabe llamar la atención sobre el "ars poética" que, disperso y revuelto, dialogan aquí y allá los protagonistas de *Adán Buenosayres*, y la limpieza con que los debates se insertan en la acción misma. La gran discusión en la glorieta de Ciro es buen ejemplo (pág 299 ss.); y la teoría del no-disparate, que me parece digna de aquella que, en torno a *Jabberwocky*, pronunciara el grave Humpty Dumpty para ilustración de la pequeña Alicia.

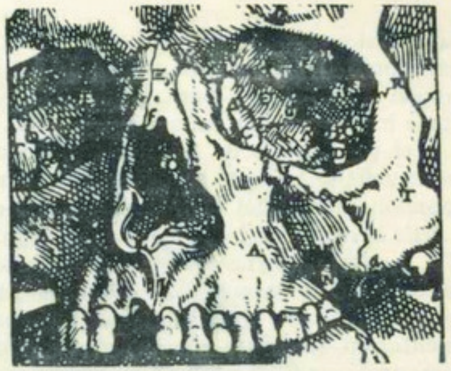
La progresiva pérdida de unidad que resiente la novela a medida que avanza, ha permitido brillantes relatos independientes que alzan el nivel sensiblemente inferior del viaje al infierno porteño; la historia del Personaje (pág. 584 ss.) –con agradecida deuda a Payró– toca a fondo la picaresca burocrática que desoladamente padecemos. Luego Marechal poeta se vuelve hacia la imagen de Walker (pág. 656) y compone un drama de rápida y fría belleza; o se inclina sobre la sombra de Belona (pág. 675 ss.) y la agrega –por el tipo de cuento, su técnica y aún su debilidad– a la galería donde perviven Ligeia, Berenice,

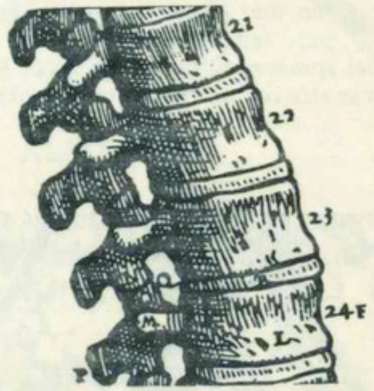
1 El ensayo más feliz me parece con mucho el de Mallea en *La Bahía de Silencio*; pero aun ahí se advierte a veces que las discusiones son otra cosa que la novela, fragmentos insertados en el acaecer, y no derivados de ellos o coexistentes.

y la dama de la casa de los Usher. En cambio es visible y rotundo su fracaso toda vez que se propone actualizar algún resentimiento partidista, alguna oposición que bien cabe calificar de reaccionaria. Su Mr. Chisholm, que figura lo imperial inglés, le ha salido de sainete, y todavía más barato y pueril su Rosenbaum, que parece arrancado de una editorial de hojista nacionalista. Contra el parecer de los muchos escandalizados, Marechal retrata harto mejor a los que quiere que a los que detesta. Es significativo que, al ocuparse de estos últimos, alcance apenas a darnos un desagradable atisbo de su propia ubicación infernal en el círculo de los resentidos y los malignos, ubicación que conviene denunciar aunque los textos respectivos lo hagan ya –certeros *boomerangs*– y lo dejen justicieramente malparado. Es seguro que Samuel Tesler, Schultze, Pereda, sobrevivirán al rápido olvido en que dejamos caer a los zaheridos; sólo éstos, si viven, se acordarán de su presencia en el libro.

Quiero cerrar este pasaje de *Adán Buenosayres* con dos observaciones. Por un mecanismo frecuente en la literatura, nace ésta de un rechazo o una nostalgia. A la hora de la crisis –en la extrema tensión de su alma y de su libro– Marechal dice ante el Cristo de la Mano Rota: *Sólo me fue dado rastrearte por las huellas peligrosas de la hermosura; y extravié los caminos y en ellos me demoré; hasta olvidar que sólo eran caminos, y yo sólo un viajero, y tú el fin de mi viaje* (pág. 423). Muchas otras veces, este alfarero de objetos bellos se reprochará su vocación demorada en lo estético. Qué entrañable ha de ser esta demora, esta búsqueda por las "huellas peligrosas", cuando su producto es una de las obras poéticas más claras de nuestra tierra y una novela cuya sola factura material liquida –ya lo había probado Mallea– la creencia en una flojera de trabajo como explicación de nuestra falta de novelas.

Este mismo desconcierto interno de Marechal se traduce en otro resultado insólito. Creo sensato sospechar que su esquema novelesco reposaba en la historia de amor de Adán Buenosayres, ordenadora de los episodios preliminares y concretándose al fin en el Cuaderno del libro VI. La concepción dantesca de ese amor, exigiendo una expresión laberíntica y preciosista, lo escamotea a



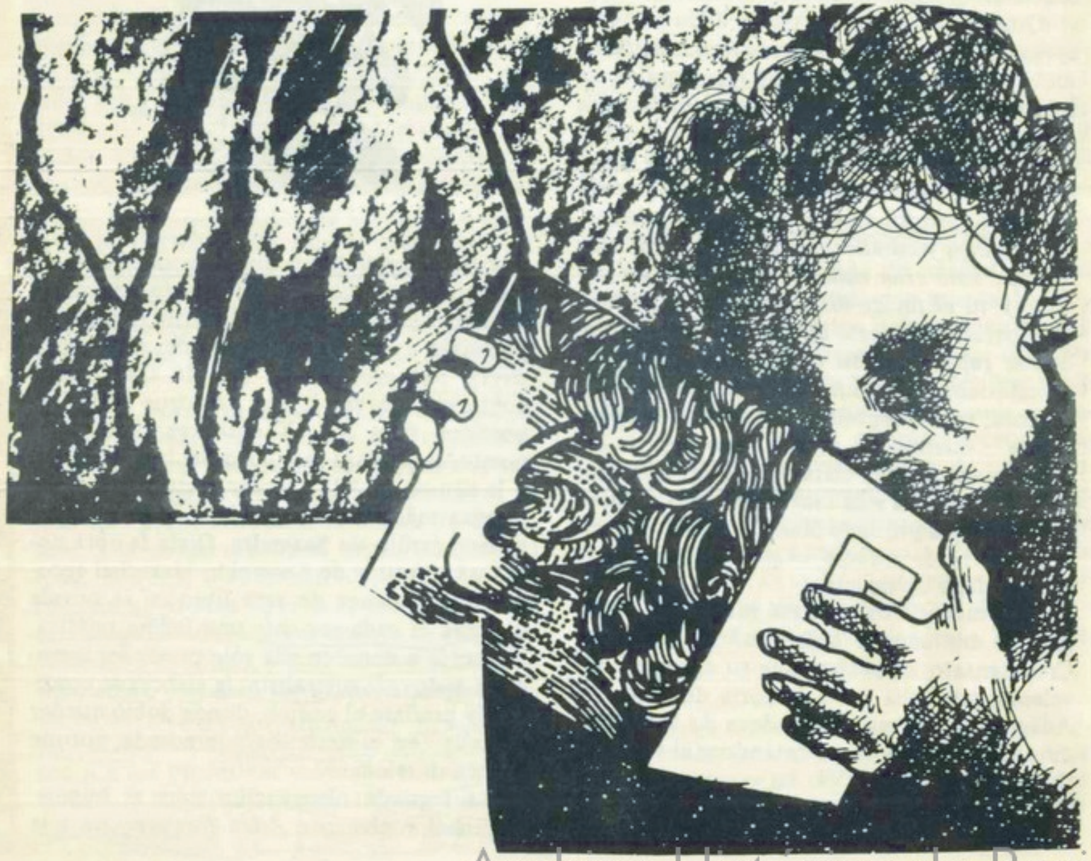


nuestra sensibilidad y nos deja una teoría de intuiciones poéticas en alto grado de enrarecimiento intelectual. Si nada de esto es reprensible en sí, lo es dentro de una novela cuyos restantes planos son de tan directo contacto con el *tú*, con nosotros como argentinos siglo XX. Y entonces, inevitablemente, la balanza se inclina del lado nuestro, y la náusea de Adán al oler la curtiembre nos alcanza más a fondo que Aquella en su spenseriano jardín de Saavedra. Ojalá la obra novelística futura de Leopoldo Marechal reconozca el balance de este libro; si la novela modena es cada vez más una forma poética, la poesía a darse en ella sólo puede ser inmediata y de raíz surrealista; la elaborada continúa y prefiere el poema, donde debió quedar Aquella con su simbología taraceada, porque ése era su reino.

La segunda observación toca al humor. Marechal vuelve con *Adán Buenosayres* a la

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

línea caudalosa de Mansilla y Payró, al relato incesantemente sobrevolado por la presencia zumbona de lo literario puro, que es juego y ajuste e ironía. No hay humor sin inteligencia, y el predominio de la sentimentalidad sobre aquélla se advierte en los novelistas en proporción inversa del humor en sus libros; esta feliz herencia de los ensayistas del siglo XVIII, que salta a la novela por vía de Inglaterra, da un *tono* narrativo que Marechal ha escogido y aplicado con pleno acierto en los momentos en que hacía falta. Sobre todo en las descripciones y las réplicas, y cuando no lo enfatiza; así, el episodio de los *homoplumas* (pág. 608 ss.) comienza del mejor modo –el retrato en diez líneas del malevo es un hallazgo–, pero temina alicaído con los discursos del *speaker*. El humor en *Adán Buenosayres* se alía con un frecuente afán objetivo, casi de historiador, y acaba de dar a esta novela su tono documental que, si la aleja de nosotros en cuanto a adhesión entrañable, nos la ofrece panorámicamente y con amplia perspectiva intelectual. No sé, por razones de edad, si *Adán Buenosayres* testimonia con validez sobre la etapa martinfierrista, y ya se habrá notado que mi intento era más filológico que histórico. Su resonancia sobre el futuro argentino me interesa mucho más que su documentación del pasado. Tal como lo veo, *Adán Buenosayres* constituye un momento importante en nuestras desconcertadas letras. Para Marechal quizá sea un arribo y una suma; a los más jóvenes toca ver si actúa como fuerza viva, como enérgico empujón hacia lo de veras nuestro. Estoy entre los que creen esto último, y se obligan a no desconocerlo.



TENEMOS
LA EXPERIENCIA Y LOS MATERIALES
NECESARIOS PARA DECORAR
SU PROYECTO

PISOS

Pintados
Vinílicos
y de Goma

ALFOMBRAS

Atlántida
Meller – El Espartano
Karavell – Saionara

PAPELES

Pintados
Vinílicos

CIELORRASOS

Aluminio
Spanacustic
Acustidom

CORLOK

Tx – Decorplay

CORTINAS

Giraband

7 esquina 40
Tel. 24-4549 y 40-921
Tarjetas de Crédito

decor'art s.r.l.

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

Xilografía (1968), de HELIOS GAGLIARDI

Adhesión Municipalidad de La Plata

Carl Sandburg: hablando del Pueblo

OSCAR TAFFETANI

Estados Unidos de Norteamérica es un país al que los latinoamericanos conocemos hoy como la patria del gran capital monopolista, el lugar desde donde parten expediciones depredadoras o punitivas "en defensa del Mundo Libre", para algunos el último bastión de una sospechosamente elástica "Civilización Occidental".

Pues bien, además de los monopolios y del Pentágono, además de la CIA y de los **marines**, *EEUU tiene un pueblo, un pueblo compuesto por hombres y mujeres de la ciudad y del campo, un pueblo de obreros, capataces y patrones, de "integrados" y "marginales", de héroes anónimos y cobardes con historia, de físico-culturistas y mutilados de la guerra, para no enumerar al infinito.*

¿Es un pueblo bueno el norteamericano? ¿Es un pueblo malo? Contestar a estas preguntas resultaría tan ingenuo como plantearlas seriamente. Los pueblos no son ni buenos ni malos, simplemente **son**. *Era necesario hacer esta salvedad antes de hablar sobre la vida y la obra de Carl Sandburg, uno de los mejores traductores (los poetas son traductores) que ha tenido el pueblo norteamericano, una voz que nos pertenece más allá de circunstanciales fronteras que –como él habría dicho– "los enemigos del pueblo han dibujado".*

CHICAGO, 1913

Un desconocido se acerca a la redacción de la revista literaria *Poetry* y deja en manos de su directora, Harriet Monroe, un grupo de poemas mecanografiados que dice pertenecen a un tal Carl Sandburg. Al año siguiente *Poetry* publica nueve de esos poemas y la ciudad de Chicago saluda tardíamente la aparición de *su* poeta. Sandburg tiene entonces 36 años y un currículo literario que no es de los mejores: Escuela elemental abandonada a los 13, conductor de carro de leche, mozo de barbería, tramoyista, descargador de ladrillos, alfarero, lavaplatos de hotel, segador de trigo (Kansas), soldado (1898, Puerto Rico) y aprendiz de pintor. Además, miembro del Club de Escritores Pobres, con quienes había editado su primer libro en 1904.

Si nos detenemos un poco, esta historia folletinesca es bastante creíble. La Chicago que "produce" a Carl Sandburg es aquella de las fábricas humeando día y noche, la de inmigrantes hacinados en barracas y capataces de revólver al cinto, la de los mártires obreros del 1ro. de mayo de 1886. Sin duda, "malos tiempos para la lírica". De la multitud de poetas cuyo sueño quedó sepultado bajo el humo y el acero del *American Dream*, nos ocupamos hoy de uno que pudo alzar su voz sobre el fragor de yunques y martillos, uno que pudo cantar su canción.

Chicago Poems es publicado en 1916 y ya contiene la totalidad de los temas que serán recurrentes en la obra de Sandburg, en especial su *leit motiv*: El Pueblo.[1]

El tono general así como el estilo reconocen la influencia de Walt Whitman, poeta que signó la literatura norteamericana de este siglo y de quien se perciben ecos en futuristas como Maiacovski y hasta en poetas beat como Allen Ginsberg. Sin embargo, Sandburg tiene desde su comienzo el desencanto del último Whitman, descree profundamente de un progreso medido por la altura de los rascacielos, ve la otra cara de esa máquina que pretende ser "el rostro de la felicidad universal".

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

Por momentos se limita a describir –de un modo que habría resultado difícil de objetar o desmentir por parte de los entusiastas industrialistas de la época–:

"Las obreras van a su trabajo por la mañana –largas columnas desparramándose por las fábricas y negocios del bajo, miles con su pequeño almuerzo envuelto en diarios, como un ladrillo, bajo el brazo. (...)" (Working girls)

Tomando un poco de distancia, nos ofrece una primera visión del pueblo en "Masses":

"Y un día tuve una verdadera visión de los Pobres, millones de Pobres,
pacientes y laboriosos; más pacientes que las rocas, las mareas y las estrellas; innumerables,
pacientes como la oscuridad de la noche –y abatidos, humilde desecho de las naciones. (...)"

Pero, no obstante la distancia para observar, Sandburg toma una posición clara frente a esos hechos:

"Llénense de íntimo remordimiento y perfumada tristeza
por el niño muerto del millonario (...)
Muy bien, ustedes con su pena y yo con la mía.
Sólo déjenme tener mi propia tristeza, si quiero.
Lloraré por el niño muerto del cuidador de ganado. (...)"

(The Right to Grief)

O nos relata:

"Estuve comiendo bife con cebolla en un bar alemán con un dinamitero.
Se reía y me contaba historias de su mujer, de sus hijos, de la causa del Trabajo y de la clase obrera (...)
Su nombre salía en los diarios como "enemigo de la nación" y muy pocos porteros de iglesia o de escuela lo habrían dejado pasar (...)
Yo siempre lo recuerdo como a un amante de la vida, un amante de los niños, un amante de la libertad." (Dynamiter)

Y previniendo a los que pudieran observarle que lo suyo "no era poesía":

"Sigan hablando. / Pero no me quiten el estilo. / Es mi cara,
tal vez no bella, / pero mi cara al fin." (Style)

También nos hace oír su opinión sobre los militares, señalando que pondría la estatua de un famoso general sólo después de la de un granjero, un minero, un dependiente de tienda, un peón de fábrica, un bombero, un camionero, *"y mostraría a los verdaderos forzudos que hacen el trabajo del mundo, alimentando a la gente en lugar de mutilarla"*. (Ready to kill)

Y sobre el Gobierno: *"Vi a un policía arrastrando a un hombre bebido al calabozo. Eso era el Gobierno en acción (...) Vi conscriptos apuntando sus rifles contra una concentración de obreros que intentaba impedir la entrada de otros obreros al establecimiento en huelga. El Gobierno en acción."* (Goverment)

Concluyendo, un poema que sintetiza la concepción del pueblo que subyace en todo el libro: **"I am the people, the mob"**:

"(...)Soy el obrero, el inventor, el que fabrica los alimentos y los vestidos del mundo.
Soy el público de la Historia. Los Napoleones y los Lincolns han salido de mí. Ellos mueren y entonces yo mando a buscar más Napoleones y Lincolns.
Soy la semilla de la tierra. Soy una pradera que soportará muchas labranzas. Terribles tempestades pasan sobre mí. Yo olvido. Lo mejor de mí es chupado y consumido. (...)
A veces gruño, sacudo mi cuerpo y esparzo algunas gotas rojas para que la historia recuerde. Luego me olvido.
Cuando yo, el Pueblo, aprenda a recordar; cuando yo, el Pueblo, aproveche las lecciones de ayer y no me olvide de quién me robó el año pasado o me tomó por tonto –no habrá entonces en el mundo orador que diga: "El Pueblo" con acento de burla en su voz o sonriendo despectivamente. (...)"[2]

"EL PUEBLO QUIERE SABER DE QUE SE TRATA"

Alguien dice haberlo visto escrito con aerosol en las paredes del Cabildo durante las históricas jornadas de Mayo de 1810. No importa si fue así, el caso es que se ha convertido en lugar común. Y a fuerza de repetirlo caemos en la tentación de hacer otras lecturas, por ejemplo: "El pueblo quiere saber de qué se trata, quiere saber en qué consiste eso de *el pueblo*".

Desde lejanos tiempos vastos pensadores elaboraron respuestas para ese interrogante. Lamentablemente el río de Heráclito no perdona y casi todo lo que era considerado "la totalidad" terminaba siendo pequeña parte de una totalidad mayor. Como conclusión queda que nadie, por más traspiración que haya dedicado a la metafísica, ha podido sustraerse de su cultura, de su tiempo y lugar, de su axiología, de su ideología.

Luego, quienes más se han acercado a la comprensión global del concepto de *pueblo* han sido los artistas, siguiendo –aun sin conocerlo– ese viejo consejo atribuido a Tolstoi: "Pinta tu aldea y serás universal..."

Carl Sandburg, sin proponérselo en un principio y deliberadamente después, captó un instante del mundo, uno de los rostros con que se ofreció la realidad; y más que eso, advirtió que sólo era *un momento*, informó que estaba encaramado en un andamio pintando un rascacielos en una ciudad llamada Chicago, existente en 1914 en un país llamado U.S.A.

"Cornhuskers" (1918); "Smoke and steel" (1920); "Slabs of the sunburnt West" (1922); "Good Morning, America" (1928); "The people, yes" (1936) registran la etapa más prolífica de Sandburg, ya dedicado completamente a la literatura y al periodismo. Algunas citas extraídas de esas obras nos permitirían observar la constante referencia a *el pueblo* y las correcciones efectuadas al optimismo original, fruto de la amarga comprobación de que los pueblos pueden ser empujados a la guerra, a la destrucción de sí mismos por los poderosos, a quienes definitivamente identifica como los *enemigos del pueblo*.

"¿Canales y compuertas en Panamá? ¿La Unión Pacific cruzando el desierto, horadando montañas? ¿La Woolworth en tierra y el Titanic en el mar?
–La muchedumbre (...)
La muchedumbre destruye o construye... La muchedumbre es Atila o Genghis Khan(...)"

(Always the Mob)

"Los reyes sonríen, el kaiser y el Zar –y cabalgan airosos en automóviles con asientos de cuero, y tienen mujeres y rosas para deleitarse, y comen huevos frescos y tostadas con manteca, cómodos en sus confortables mansiones leyendo las noticias de la guerra.
Soñé que un millón de fantasmas de jóvenes obreros se alzaban en sus camisas empapadas de sangre... aullando:
¡Dios condene a los reyes sonrientes, Dios condene al kaiser y al zar!"[3]

(A million young workmen)(1915)

"¿No veo ya la Tierra del Hombre en tus ojos,
no veo sino rostros borrados, amores perdidos
y a ti entre las ruinas, llorando?

(Crimson changes people)

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

"Dos Cristos hubo en el Gólgota.
Uno bebió el vinagre, el otro lo miraba.
Uno estaba en la cruz, el otro en la muchedumbre.
Uno tenía las manos clavadas, el otros dedos rígidos
sosteniendo el martillo que clavaba.
Había muchos otros Cristos en el Gólgota, muchos
cómplices, muchos más, gritando el
equivalente judío de "¡Mátenlo, mátenlo!"
El Cristo que mataron y el Cristo que no mataron,
ésos fueron los dos en el Gólgota. (...)"

(Early Lynching)

"The people, yes" constituye, sin duda, el mejor aporte de Sandburg a la literatura norteamericana y universal. Posee –como habíamos dichos– el espíritu del último Whitman, pero es también una instancia superadora. Ya hay desinterés por el acero y los rascacielos. Nada quedará, todo está condenado a la destrucción o el olvido. ¿Qué es lo que queda? ¿Qué es lo que permanece? –El pueblo, multiforme, cambiante, el que levanta los rascacielos y los echa abajo, ése quedará.

Sandburg sustituye la fe mesiánica en *La Máquina* y aun aquella que apostaba a *El Hombre* por la fe en la marea humana del pueblo, *El Pueblo* tras una quimera llamada felicidad, tras metas tan simples y demoledoras como el pan y la libertad.

"El pueblo es un mito, una abstracción."
¿Y qué mito pondría Ud. en lugar de
el pueblo?
¿Qué abstracción daría a cambio?(...)
¿Está fuera de discusión lo que es el pasto,
lo que es la sal, lo que es el mar? (...)"

(17)

En *The people, yes* hallaremos ironía y una notable lucidez. Ciento siete largos poemas numerados, sin título, como si se hubiera querido hacer un libro apto para principiarse o abandonarse por cualquier parte. (¿No es ésa una brillante metáfora de lo que es el pueblo?).

Sandburg toma citas, anécdotas, emplea con libertad la técnica del collage. Una prosa semejante a la de esta obra –en nuestra lengua– es la de Ernesto Cardenal (especialmente el de "Canto Nacional" y "Oráculo sobre Managua").

También hallaremos cuentos, chistes, proverbios y coplas que nos resultarán *familiares*. No casualmente Sandburg prologa el trabajo fotográfico de Edward Steichen (su cuñado) titulado *The Family of Man*.

LA FAMILIA DEL HOMBRE

Con esa colección de fotografías, donde se muestra a hombres y mujeres de todas las razas y nacionalidades frente a situaciones típicas de cualquier hombre, tales como el trabajo, la crianza de los hijos, la creación artística, la vivienda, etc., Sandburg acompañó a su cuñado por todo el mundo, comenzando por la Unión Soviética en un período en que la Guerra Fría había levantado infranqueables murallas. Podemos considerar esta actitud como una clara posición en favor de la coexistencia pacífica y el diálogo entre las naciones.

Dos libros más de poemas (*Harvest Poems 1910-1960* y *Honey and Salt*), una destacada biografía de Abraham Lincoln (*The Prairie Years* y *The War Years*), tres volúmenes de cuentos para niños (*Rootabaga Stories, Rootabaga Pigeons* y *Potato Face*) y una recopilación de canciones populares (*The American Songbag*) completan la obra literaria de Sandburg, quien devolvió así con creces el magro préstamo que los EEUU hicieran a sus padres, inmigrantes suecos pobres y analfabetos.

Para concluir esta breve aproximación, el fragmento que un día sirvió como epitafio:

"Soy crédulo en cuanto al destino del hombre,
y creo mucho más de lo que podría fundamentar
sobre el futuro de la raza humana,
la importancia de las ilusiones
o el valor de las grandes esperanzas.
Me gustaría ser al mismo tiempo
una lombriz en la tierra (que lo soy) y
un viajero a la Luna (que también lo soy)."

Carl Sandburg

LIBROS UTILIZADOS

–*The Complete Poems of Carl Sandburg –Revised and Expanded Edition* – Hartcourt Brace Jovanovich, Inc. NT (Biblioteca Lincoln Bs. As.)

–*Photographers View Carl Sandburg* – (Idem anterior). Composición fotográfica: Daniel Brandimarte.

NOTAS

1 De las múltiples acepciones que ofrece el vocablo *people*, tomamos la que tiene como equivalentes castellanos a *pueblo* y a *gente*; y de estas dos elegimos *pueblo* para identificar el que fuera leit-motiv de la obra de Sandburg. *Pueblo*, tan vapuleado por la historia, conserva en nuestra semántica la idea de raíz, de sedimento, de lo que muta pero permanece, de lo que es a un tiempo uno y diverso. Más pariente de *folk* (de donde viene *folklore*) y de *laos* (de donde viene *laico*, que significa popular, sin discriminaciones).
Gente, en cambio, ha soportado engendros como "gente linda", "gente pobre", "gente mala", "gente como uno" y peores aun, que la han desfigurado al punto de que cuando un gobernante se entera de que "la gente protesta" no se inquieta del mismo modo que cuando "el pueblo protesta"...
El *pueblo* de que habla Sandburg es un sujeto plural, que contiene antagonismos, contradicciones, hombres que levantan monumentos y hombres que los echan abajo, concepciones similares y disímiles de la vida y del mundo que coexisten, en un momento dado, en el seno de la sociedad.

2 De "Antología de la Poesía Norteamericana", UNAM, 1972, página 155. Versión de A. Bartra. El resto de las versiones a cargo del autor.

3 Contraposición con el *God Save The King* del himno nacional inglés.

EDICIONES DE POESIA LA LAMPARA ERRANTE

LAS AMARANTAS – *Emeterio Cerro*
POEMAS INUTILES – *Marta Oliveri*
LICENCIA AL INFINITO – *Hilda Mans*
LA FUENTE DE LOS PAJAROS DE PIEDRA – *Irma Eidem*
LA NOCHE AVANZA EN CIRCULOS – *Gustavo Zappa*
EL VIAJE QUE JAMAS TERMINA – *Alejandro Palermo*
PRISMAS Y ECLIPSES – *Marcelo Velisone*

Av. Juan B. Justo 3167, (1414) Buenos Aires, Rep. Argentina.

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

DIAS DE CEBOLLA [4]

La señora de Gabrielle Giovannitti viene por Peoria Street todas las mañanas a las nueve en punto
con leña cuidadosamente apilada sobre su cabeza y los ojos fijos mirando adelante, buscando el camino para los viejos pies.
Su nuera, la señora de Pietro Giovannitti, cuyo marido resultó muerto en la explosión de un túnel por negligencia de un compañero
trabaja diez horas por día y a veces doce juntando cebolla para Jasper camino a Bowmanville.
La señora de Pietro Giovannitti se toma un colectivo a las cinco y media de la mañana
y regresa de lo de Jasper entre las nueve y las diez de la noche con la paga del día.
La semana pasada cobró ocho centavos por cajón –la señora de Pietro Giovannotti juntando cebolla para Jasper–
pero esta semana Jasper bajó la paga a seis centavos porque muchas mujeres y niñas acudieron por el aviso en *Daily News*.
Jasper es miembro de una iglesia Episcopal en Ravenswood y algunos Domingos disfruta entonando el credo de Nicena con sus dos hijas –una a cada lado– cantando a coro con él.
Si el predicador repite el mismo sermón que otro Domingo, la mente de Jasper vuela a su granja de 700 acres, a cómo hacerla producir más
y evalúa si poner otro aviso en el Daily News, de modo que acudan más mujres y niñas y así poder reducir el costo operativo.
La señora de Pietro Giovannitti está lejos de desesperarse por la vida, su alegría es el niño que sabe le nacerá en tres meses.
Estas fueron las estampas por el día de hoy. Tengo otras estampas de los Giovanniti que les ofreceré mañana,
de cómo algunos de ellos van al Agente del Condado en las madrugadas de invierno con sus cestas a pedir porotos, polenta y melaza.
Mis amigos me dicen que aquí hay buen material para una novela o que podría montarse una buena obra.
Yo les digo que no hay dramaturgo viviente que pueda poner a la señora de Gabrielle Giovannitti en escena con esa leña cuidadosamente apilada sobre su cabeza viniendo por Peoria Street a las nueve de la mañana.

Carl Sandburg

4 Este poema pertenece a *Chicago Poems* (1916). Adviértase el "distanciamiento", recurso empleado por Brecht, en "Carbón para Mike" y en otros poemas.

El Rostro de la Sombra

JORGE FERNANDEZ GIL

Yo era la sombra del espantajo abandonado en el desierto.

A espaldas de divinidades, demorado en el pastizal de la compasión

mi paso activa aún

helechos blancos suspendidos entre cielo y tierra
continuamente resucitando.

Mi mano apenas tiembla ya.

Reconozco dentro del tiempo de pájaros crecientes el agua
en que bañan sus alas las lilas y otras piedras basales
la fuente de cotorras sin agujas, los punzones de medio aire,
el cardenal en un muslo simplemente demasiado joven
soleado al frescor de una edad en que se brincan
los caminos no queridos.

La señal mecánica del control de vida es atropellada por un autosport rojo
y el aire se suspende,
las paredes se tuercen, las vitrinas gritan su histeria...
Sólo es un momento.
La música reanuda luego el sedante transcurrir del humo

de la miseria ajena, viento distante
lluvia lavativa

sobre el capot de la culpa

Suena metálica su gota
(neolite bajo los pies)

La sombra era falaz ventana
espejismo grávido donde cambiaba yo de forma y posición
donde vivía duplicado
volando siempre entre la hierba mansa de un delirio
regimentado por manchas de humedad.
¡Qué delicia el frío del pálido azul, más allá,
fuera de la sombra y su cuerpo triste reflejado!

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

Graduando la caída de copos de luz
el reposo hacía una escala de mañanas eternas,
amorfas, siempre neutras.

¿Qué flor invertida, qué escarcha de diamante
capoleó mi nevado doble
en su estaca de la sed?

A la izquierda de una página en blanco
quedan las huellas del suicida.

Atrás, en la deheza de la casa
están las evidencias.
Lo que no puede tocar el viento allí se encuentra
cerca del pozo ciego.

Vuelvo a los pájaros crecientes, entonces...

Todo color tenía su propio acto
mi pluma se alimentaba en recipientes ígneos
abejas desmesuradas surcaban el tonel de mi calle,
mi jardín y las ruinas de una escalera construída jamás.

Seducido por las grandes ideas supe hundirme, subiendo siempre

mientras mis compañeros trepaban árboles
que serían talados después.

(debajo renegadas escobas elevan su grito
sobre las cenizas acumuladas)
–Toda virgen tendrá su causa o no será–

Dicen que he muerto tomando café en un bar
mientras escribía palabras sin sentido
con el alma amordazada.

No estoy de acuerdo,
si todo bastón me haría feliz,
si con óptica telemétrica registraba accidentes en la almohada,
verbos de carne y hueso, de vestido quitado.
Cuando los demás pescaban, recorría el hacer de las hormigas.
Los cazadores instigaban al inocente y yo apretaba mis manos
regocijado en el dolor propio, hasta que esputé los umbrales
todos.

Nunca comprendí cómo podía ver el portillo de mi hogar
estando tan lejos y tapado por aquellas moles palaciegas

color caramelo, negadoras de la luz
y ahora que estoy frente a él
no acierto a tocarlo, tomarlo, abrirlo.

De todas formas, yo lo sé,
tenía allí una planta que creció hasta el cielo
y se fue.

Era una planta enorme que no podía acariciar sin lastimarme:
ato de lilas que transitada un subterráneo recubierto de sábanas
heladas a través de la yema de los dedos absurdos.
Colgaba entonces mi mano en la terraza y era, nocturno
una doble cascada de dolor.
Nadie me vio. Ese fue el único consuelo para mi vergüenza.
Ya no pude seguir subiendo hacia el cielo.

Otra imagen interior eran los estiletes color leche materna
hendiendo la carne de un pájaro muerto antes de nacer.

Silueta de árbol vencido, de hojas amplias y tronco escamado
mi hogar vivió el silencio que le di, bajo la máscara de ser sin ser
de no existir como él sin que él pudiera llegar a una existencia real.
Simplemente, una casa, cualquier lugar.

El atardecer dibujaba mariposas indescriptibles en sus paredes.
Una espiral de cabellos blancos aprisiona mis playas
ahora, el pie tullido, el fuego.
Tren de cristal vuelvo a las sombras recogiendo nidos
adormecido siempre en un cuarto improvisado
gimiendo, llorando, apagado de emoción

tiendo en las copas, nuevamente a la sombra.

Aquel sol del poniente arrojaba perlas sobre el patio del fondo
donde parecía vagar –a intermitencias de luz– el dulce fantasma
del hermano muerto.

Pensaba en frondas y colinas suaves, en cuevas vegetales,
en lunas que hundían sus manos en el estanque
entre flores acuáticas y estiércol. Luego conocí el mar.
Viento, roca, espuma detenida en el salto, arenas pulidas
y la inmensidad del monstruo mutante, conformaron nuevo marco
para la torpe construcción de mi destino.

Siempre fui pequeño cuando los demás morían.
Un color sutil me recibía en el ángulo del cuarto verde
tras la puerta de las penitencias. Era triste el silencio
(y el silencio coronó mi testa)
Las lágrimas no derramadas me interpretan.
El amor se llena de palabra:
yo soy silencio.

Arropado por un corazón frágil, dediqué mis días a coleccionar
nidales vecinos. Bajo mi cama hervían aquellas pequeñas piras
sin encender
y los pájaros muertos.
Así asomé a la adolescencia.

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

Criado en la evocación, todo dejé para más adelante. Cerca de casa
pasaba el tren hacia ninguna parte. Aprendí a sonreír sin mover
los labios; mis piernas endurecieron
en el sagrado ejercicio de caminar hacia nunca jamás destruyendo al paso

cada estatua, golpeando con mi cayado piedras secas, ventanas cerradas,
hasta que el báculo se rompió y tuve que seguir golpeando con el cuerpo.
Llegué al mar, lavé mi osamenta lacerada y después, sobriamente
me ahogué.
Alcoholizado resucité a la tercera hora para encontrarme vomitando bilis
sobre los altares, renegado y leproso.
No supe integrarme con persona alguna;
seguí caminando.
Tarde supe que fue en círculo.

Estrangulé a Dios
mal acompañante, peor guía.
("ningún hombre libre necesita a dios")

Hice rebotar en la noche el balón contra el muro
cubierto de grillos.
Quedaron atrás las láminas del libro de historia,
los anillos azules alrededor de Saturno, los soles de Van Gogh.
El cuarto circunstancial era un sarcófago. Mudo, grité.
Los cangejos alados tendieron un telón de primaveras,
¡ah! la lozanía de trigos veredictos, la quieta armonía del sembrado

¡la raíz de un día caído en alta mar! (siempre más allá)
¡Ríos de madera bajaban hacia el ocaso
para encender ese océano maldito!

¿Se escapó una lágrima? era alegría
regada de vino y pinceles rojos.

Fui joven.
Exiliado en un plano de nieve alcé el fardo
pesado por mordeduras y costras de barro y sal.
Lozana la voz, de verso y agua fugitiva, mi mujer
fue un sueño. El tiempo, oración al dolor abstracto
del hombre ausente de manecillas y huertos trazados.
Sin ambición no hay ángel protector.
Hombre adentro, mundo delante. El sendero elegido
colisionó prisa contra ilusiones transmitidas y sin embargo,
era libre en medio de una plaza cercada por roperos
y responsabilidades ajenas.
La inquietud estorba; bebí la angustia de los relojes
y del espejo.
Solitario ardiente, Dios volvió a crecer
pero en la llama de una estufa, no de un cirio.

El viento nace en un café cerrado.
Tentáculos ciudadanos van tejiendo la red

Tu parterre es atrapado
por descuido –eres uno más–

Verás amanecer del otro lado, tus diálogos versarán sobre el clima
y comprarás el pan cada mañana saludando gente que no conoces,
llenando ceniceros, vaciando botellas, pintando sueños de pátina opaca.
Amnésico por conducta rodarás los días
creyendo siempre que es el mismo.

Una revolución volteó la hamaca
y sobre ella no había nadie tendido.
Temeroso, puse un espantapájaros en el jardín
que nunca cultivé, en el páramo.

Y era sur y era frío.

El hacha taló aspas de piedra.
Los meses excitados quitaban su ropa
frente al espejo de mi armario.
El mundo volvía a estallar repitiendo en celuloide
mi retroceso constructivo.

Me enamoré de la palabra, pero le fui infiel.
Tan torpes son mis manos.
Golpeé nuevamente el vacío.
El fuego nace de maderas muertas.
Ríen los fantasmas: están borrando mis pies.
Me paraliza aún el portillo
de lo que era una casa con planta que creció
y fue al cielo.

Viejas certidumbres castigaron el tiempo
sobre moles de plástico y columnas de asfalto,
con punzones –estiletes de uña virgen o colmillos macerados–
Los herederos del empedrado echaron a volar estandartes
antisépticos, hijos deficientes, ruegos por la paz.
La sangre es una estrella en el pecho
una lágrima teñida
una costumbre.

La cicloide absorvió la respuesta
que se hunde jubilosa en el abismo de ser
triste pájaro sin alas.

Confuso te sientas a ver pasar el lodo
o el último fuego
siempre a tus pies
ya borrados, comidos por la tierra.

Estoy razonablemente creído de lo que es la existencia,
por lo tanto, no he llegado a la madurez.
Sé que me sobreviviré. Mi tesoro es el placer etéreo.
Cubrirán mis huesos las aguas del mar

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

y despertaré hecho adorno sobre el espacio oscuro de una pobre biblioteca
que guardará los intocados viejos poemas de Iorgos,
el mentiroso.

Aún no es hora de acostarme. Bach entra por la ventana.
Todavía visito de noche los graneros abandonados buscando brujas.

Atravesando las brumas de la última luz
una mujer avanza.
La imagen se detiene lejos, en la sombra recortada

sobre el horizonte del ocaso.

Yo soy el espantajo abandonado.

Ultimo Reino

— Revista de Poesía —

Presenta su número 12-13

Cien páginas con Francisco Madariaga, José Kozer, Susana Villalba, Claudia Schliak, Pablo Narral, Reynaldo Jiménez, Ovidio, Mario Morales, Ana Becciu, Diana Bellessi, Mirtha Defilpo, Paulina Vinderman, Bernardo Schiavetta, Mirta Rosenberg, Jean Baudrillard, Roberto Juarroz, Nini Bernardello, Jorge Ricardo, Juana Ciesler, Daniel Chirom, Manuela Fingueret, María Rosa Lojo, Carmen Bruna, Julio César Salgado, Dolores Etchecopar, María Chemes, Florencia Martínez, Emeterio Cerro, Carla Isaak, José María Vargas Vila, Lewis Carroll y Violeta Lubarsky.
Ilustraciones de Pablo E. Schugurensky.

NOVEDADES DE EDICIONES ULTIMO REINO

CONTESTAME, BAILA MI DANZA: Antología de seis poetas norteamericanas, seleccionadas y traducidas por DIANA BELLESSI.

FUNCION DEL VENTRILOCUO e IDOLO DE NIEBLA, de ENRIQUE BLANCHARD.

Av. Juan B. Justo 3167, (1414) Buenos Aires, República Argentina. Tel. 855-3472.

Distribuye en todo el país: CATALOGOS: Av. Independencia 1860, (1225) Buenos Aires, República Argentina. Tel. 38-5708. Solicite catálogo de títulos anteriores.

No tema, lea, escriba

CARLOS MIGUEL CATUOGNO

Leer y escribir un texto de literatura, no es convertir lo real en palabras, sino hacer que la palabra sea real.

¿Quién es aquél que desea acurrucarse lánguido bajo el cono amarillo de una lámpara y detenerse a leer, pero no puede, y por qué?

Además este personaje de la incógnita comparte la creencia de que no leer es malo, un alimento que falta para la inteligencia. Y ahí esperan, sobre su mesa de luz, hace demasiado tiempo, *Don Quijote*, nada menos; el *Rojo y Negro de Stendhal*; *Madame Bovary de Flaubert*, y, rabioso, *Roberto Arlt*, por no haber sido abierto. También *Borges*, anhelante de ser leído más que mentado, ya que un libro que no se lee, indica que todavía no fue escrito.

El enigma queda planteado. ¿Quién es? ¿Por qué no puede leer? ejercer la artesanía de convertir palabras en realidad. "Holgazán, vas a pasarte la vida leyendo esos condenados libracos", le decía su padre a *Julián Sorel*, el personaje de *Stendhal*, cuando el muchacho suspendía el trabajo para leer. Aunque después Julián abandonaría el lugar de su padre e iniciaría su estrategia de viajes, ocultamientos, enseñanza y seducción: un plan literario, en suma, siempre verosímil, entre la nobleza y los clérigos, con las mujeres que lo emplean y que lo necesitan, peo que en definitiva, le sirven a él en su carrera por el ascenso en la jerarquía de la sociedad bonapartista. La lectura fue el impulsor de Julián, alimento, motor. Igual que esa bombarda, juguete rabioso, que fabrica el adolescente *Silvio Astier*, que también se prepara, leyendo, devorando la literatura bandoleresca, las novelas por entregas; hasta que Arlt le hace decir a la madre de Silvio, el personaje del *Juguete Rabioso*: "Hijo, necesito que trabajes.– Yo que leía un libro junto a la mesa, levanté los ojos mirándola con rencor".

Y *Lönnrot*, ese personaje de *Borges*, que representa la lógica de un lector, nutrida por las convenciones de la causalidad del racionalismo; como aquél otro Lönnrot, mítico descifrador del Kalewala, la leyenda tradicional finlandesa. Entre nosotros, el *Lönnrot* de *La Muerte y la Brújula*, muere, leyendo, cae en la celada que le tiende el propio criminal.

Leer es malo, mal pago, gratuito, es riesgoso, es letal. "Desocupado lector", con estas palabras comienza Cervantes el prólogo a su obra. Más adelante, en el capítulo primero, nos habla de Alonso Quijano: "...sí, de poco dormir y de mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio...", "...y fue que le pareció convenible y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de la República, hacerse caballero andante, irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar aventuras y *a ejercitarse en todo eso que había leído*" (Subrayado nuestro).

Leer y actuar, decimos nosotros; falta escribir. Y vaya esta acotación como indicio para descubrir quién es y por qué.

Igual que Emma Bovary, leo y luego existo. La candorosa Emma, aburrida, desesperada en la repetida tarde provinciana, lee "...libros malos, novelas..." decíale su suegra y la invita-

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

ba a hacer trabajos de la casa para una mujer fuerte. Pero Emma se alimentaba sólo de novelas de amor, de las intrigas parisinas, de la noche. Y se preparaba para su futura actuación.

Si para el Ingenioso Hidalgo la acción era la justicia, para Sorel, el ascenso; si para Emma, la actuación del goce evasivo, para Lönnrot la confianza extrema en la Lógica de la causalidad. Pero, en suma, para todos, la lectura, mejor dicho el "efecto de lectura" significó la muerte.

Esta conclusión, lector, ¿no le sirve como indicio? Recordemos el enigma del principio: ¿Quién es el que quiere leer, pero no puede, y por qué? Aunque en verdad más que conclusión es un simulacro de ella, ya que está construida sobre hechos ficticios, sobre personajes, reduciendo y generalizando. Pero, en realidad, si uno se lo propusiera, prodría ficcionalizarlo todo. ¿No es la ficción la hija dilecta de nuestros pocos mitos básicos, sean éstos privados o públicos, que nos acompañan hace tanto tiempo, en sus infinitas versiones; esos mitos que nos cohíben, que nos prohíben, que nos dan permisos, que nos asombran y que nos aterrorizan?

Siguen más indicios. Este señor del misterio, es un hombre de cultura media, digamos, del común de Buenos Aires: medio, como siempre se dice para evitar la penosa elaboración sociológica. Es, en definitiva un hombre informado. Mediante las sucesivas entregas de los informativos comentados, que como folletín, se repiten, persisten en informar los hechos, por ejemplo estos hechos:

1. De acuerdo con las fuentes aviones Boeing de la Fuerza Aérea despegaron repentina y misteriosamente en los últimos días hacia, se presume, Panamá, Canarias e Israel. La información se completa con otra fuente que parece indicar que los tripulantes no habrían llenado todos los recaudos de las tramitaciones migratorias.

2. De acuerdo con el informe reservado de un semanario capitalino, existieron campos de concentración en el área metropolitana del Gran Buenos Aires, se detallan los estilos de tortura, el diseño arquitectónico especial para realizar los tormentos y la prisión de los detenidos; se habla en el informe de la ubicación de los campos, los nombres de los implicados, oficiales de las tres armas y fuerzas de seguridad e internados en número de 20.000 en el área metropolitana solamente.

Atónito. Nuestro hombre se quedó conmovido, detective, descifrador, sentado frente al televisor, se sintió de muchas formas, adjetivable. Entonces no pudo más que esperar la continuación, quería llenar la brecha entre el acontecimiento inicial relatado y alguna continuación posible, algún final creíble, verosímil. Y espera el hombre común con un ¿será verdad? como el de cualquier lector de folletín el próximo capítulo, la próxima entrega.

Nuestro hombre, con su casi inexplicable deseo de llenar el vacío que abren los enigmas, con su humano afán de cierre, de completud, quiere saber si es verdad, si es posible, quién merece el perdón, quién el castigo, los héroes, los villanos. La angustia de ver trasgredidas sus convenciones de lo que puede ocurrir. El nacer de nuevo a otras ocurrencias que confirmarían la poesía de Borges, un solo verso que habla "de estas crueles provincias" y el comentario de Sarmiento en su Facundo "...Así es como en la vida argentina, por estas peculiaridades, empieza a establecerse el predominio de la fuerza brutal, la preponderancia del más fuerte, la autoridad sin límites y sin responsabilidad de los que mandan, la justicia administrada sin formas ni debate..."

Así es que nuestro hombre espera el próximo capítulo, como también esperan sobre su mesa de luz su Flaubert, su Borges, su Arlt y su Stendhal, cada vez más distantes y más aburridos.

II

Según Aristóteles en su Poética y además, nuestras profundas creencias, un acontecimiento, nos aparece como principio de una secuencia, que merece un desarrollo y exige un desenlace. Irrumpe como carencia y exige una restitución. Esto es el relato. La dimensión relato: un no-dicho inicial abre un universo; una ausencia de base cifra nuestra presencia de lectores, de esectadores, de buscadores de un orden perdido inicial, paradisíaco quizá, imaginario al fin. El riguroso orden ficticio del relato, un simulacro. Enseguida hay más indicios acerca de quién y por qué.

Esto, creo, podría servir. Un lector moderno sería como un descifrador de enigmas, alguien que lee muy bien, un crítico sería de desear, el que encuentra todos los por qué. Correspondería a una versión actual del Edipo, nuestro mito preferido, tan caro y sugerente, tan compañero nuestro. Pero nada bueno le pasó a Edipo por intentar llegar hasta el fondo de las cosas, clausurar todos los por qué.

Cuando hablamos de mito, nos referimos a ese borde eterno entre lo racional y lo irracional. A esa ambigüedad entre lo insondable y lo previsible. Entre la secuencia que avanza siguiendo una lógica conocida (que nos tranquiliza) y lo recóndito, eso irracional y palurdo, prohibido (que nos irresponsabiliza). Lo monstruoso, lo que está del otro lado y como está prohibido representa el "no te metás" de la propia conciencia. Y el propio lenguaje se afilia a esta operación, porque tiene un límite, el de lo no-dicho. Y en la *Frase* que es la mínima unidad de sentido ¿no encontramos también al mito? Ya que cualquier sujeto podría tener cualquier predicado. Todo puede pasar en un mito; sin embargo los mitos, en apariencia arbitrarios, se reproducen iguales o parecidos en distintas regiones del mundo y en distintas épocas, siguiendo esta fórmula: Algo que está, algo que falta. Algo que es posible y algo prohibido, restringido. Y la literatura, avanza precisamente en lucha contra las restricciones del lenguaje, y es éste en definitiva, limitado. La institución de la lengua, dentro de la cual juega su rol el hombre de nuestra incógnita, está instituida, sirve, precisamente para relatar mitos, para fabular. Mithos, del griego fábula: relato de tiempos fabulosos. ¿Tendrá noticias de esto el hombre que buscamos? ¿Acordará con nosotros? ¿Habrá tomado debida nota de lo fabulosos que son estos tiempos de crisis social y planetaria?

Puede parecer una conjetura igualar (homologar) la escena del mundo a una precaria *frase*. Si por ejemplo decimos: "Yo acuso", ¿no nos intriga saber a quién, por qué?, ¿no hay en la misma frase mecanismos de remisión tácita? La referencia al propio proceso de la enunciación. La apropiación del lenguaje para transformarlo en discurso, en acto. Emerge el Sujeto, y con él una falta, el sujeto incompleto, carente, que busca repetirse en el texto, en la imagen, en el exterior, repetirse completo, restituido. Una falta, un relato incipiente que motiva a nuestro hombre a seguir y seguir una secuencia y esperar el fin. Sí, es muy posible que a nuestro hombre todo esto pueda parecerle una osadía. También es posible que no acepte su propia organización como *sujeto*, no acepte angustiarse por su ser faltante, incompleto y busque afuera, en la frase, en las imágenes, en el relato del mundo exterior, en la propia construcción que hace de ese mundo, la completud, la totalidad. Pero esta búsqueda no es más que una ilusión. El afuera, también está incompleto. Y por eso el hombre necesitó y necesitará siempre del relato, y la sociedad querrá ser siempre relatada, como una diva que rueda, fabulada.

Sea quien sea este hombre que buscamos, quizá nos estemos acercando al porqué de su procupación por no leer literatura. ¿Qué esperan su Flaubert, su Stendhal, su Arlt, su Borges? Nos animamos a decir que siempre esperan un futuro próximo capítulo. La próxima entrega de la incógnita de los aviones que decolaban misteriosos, de la sucesiva confirmación de la existecia de campos de prisioneros con tecnología sofisticada, el resultado del juicio a los villanos.

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

El que hará el resto, es decir los nos juzgados, mirarán para arriba o leerán a Pavese, con el mismo fin de lograr el perfecto disimulo. Qué pasará con las camarillas financieras. Qué pasará con todo. Qué pasará con la República. Todo: el fraude, la traición, el crimen, todo, la trasgresión: Las leyes de la literatura. Nuestro hombre está absorbido, sujetado por la literatura.

Y más allá, en la política internacional, el hombre de la incógnita está situado en la más temible arena movediza, en la más fascinante intriga (apocalíptica): el límite de la política de disuasión, la virtual y demente cosecha de la siembra planetaria de las ojivas nucleares controladas por un solo dígito, de unas pocas manos. ¡Qué final, lector! Contéstese con franqueza, ¿leyó alguna vez un best seller semejante?

Parece ser que el problema sigue siendo cómo narrar mejor, con mejor efecto todo ésto. Y se nota que el folletín y la novela por entregas están muy lejos de ser superados como género, como técnicas, para capturar mejor, para comerte mejor. Para fascinarnos y prepararnos para la escena cotidiana.

El tema, entonces, si se puede hablar de temas, ¿no es una forma? Y esa forma, ¿no es literaria? Este hombre que buscamos, ¿no es un hombre literario, sumergido en un universo literario, que utiliza una lógica literaria, además de ser objeto de la literatura, materia de ella, Personaje? Quizá una respuesta sea que la necesita (a la literatura) como a una dama eternamente coqueta, para no angustiarse, para no exasperarse. El velo de la ficción sería para él, nuestro hombre, una defensa contra la desesperación.

En definitiva el hombre del enigma no lee Madame Bovary, pero sucumbe al bovarismo, se bovariza en la búsqueda del goce evasivo. No lee Rojo y Negro, pero como el personaje de Stendhal, se soreliza sin conocer a Sorel, corre, lucha por el ascenso hasta morir. No lee al Qijote, pero quijotiza con idealizaciones y se golpea una y mil veces contra la realidad. Mientras los libros siguen esperando. En lugar de leerlos, se los actúa, se sigue el mandato de los personajes, se saltea al autor. Falta el autor. Nos hace falta nuestro hombre como autor además de como lector.

Entonces sigue válida la propuesta de "Pierre Menard, autor del Quijote". Leer es una irreverencia para él, una aventura. Escribir nuevamente el Quijote, es leerlo de una buena vez. Un Quijote idéntico, palabra por palabra, pero originalmente nuevo en tanto Pierre Menard, nuevo lector. En tanto usted nuevo lector, parece reclamar Borges. Porque los pensamientos ajenos no son en definitiva ajenos, porque todo hombre debe ser capaz de todas las ideas, volvería a decirnos nuestro máximo escritor. Leer, realmente, es escribir de nuevo, no ser más personaje, ser autor. Entonces, leer esa realidad que se nos presenta desde el folletín, es escribirla de nuevo con nuestra propia palabra. No saltear la escritura. En vez de quedar capturados, atascados por esa quietud que produce la fascinación de ser un personaje.

Nuestro hombre, decimos nosotros, debiera darse lugar para la palabra propia, ahora, por fin, después de estos últimos tristes años, su palabra, que es, en definitiva, una nueva realidad. Construir la palabra, es construir la realidad.

Amigos lectores el último indicio para descifrar el enigma, es la cita de Roa Bastos que figura como epígrafe.

Sí, en efecto, el hombre del enigma es usted. Y por qué no lee... Porque tiene miedo.

Escritura e Ideología

GERARDO MARIO GOLOBOFF

ANDRES AVELLANEDA, *El habla de la ideología*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1983, 211 p.

Si la ideología de un texto reside en lo que hoy podría llamarse "el comportamiento de la escritura" (y ya no en lo que su expresión "dice" o "quiere decir"), este libro de Andrés Avellaneda habrá acertado desde el inicio al recortar con precisión la materia a analizar. Su campo, en efecto (dentro de un trabajo que se propone estudiar "los modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea" y, principalmente, durante la década del surgimiento del peronismo), no podía ser otro que el de un tema verdaderamente dominante. Por encima de asuntos, anécdotas, historias, "expresividades", ese tema, que recorre en profundidad y sin pausa a las obras que se examinan, es para el autor el de "la invasión". El traza, evidentemente, una suerte de arco común que une a los autores entre sí, y a éstos con los sectores sociales que constituyeron su público y su apoyatura y, a su vez, sirve para comprender los sentimientos más auténticos de clases y de capas que vivieron como ilegítima intrusión, como desplazamiento, como ofensa, como crimen, la entrada en escena de vastos sectores populares hasta entonces marginados. Los modos de esa irrupción y los modos de respuesta (obligadamente diferenciados por la historia cultural y social de cada estrato, las relaciones de fuerza y los juegos de intereses) habían sido ya profusamente estudiados por toda una sociología política, pero, hasta hoy, faltaba este enfoque específico completo que pusiera de manifiesto su funcionamiento en el campo literario.

Como exponente de ese tipo de "respuesta vehiculizada por la literatura" (p. 10), el autor ha tomado a cinco escritores, los que fueron "seleccionados en razón de su indisputable estatura literaria y por ser cabalmente representativos de los dos modelos básicos con que opera la literatura de réplica en esta etapa" (pp. 11-12). (Se refiere al "modelo" que introduce en la ficción los códigos que maneja el público de la época y al que, muchas veces directamente, menciona las circunstancias históricas. Para el primer ejemplo, se estudian las obras de Jorge Luis Borges y de Adolfo Bioy Casares –cuando, bajo seudónimo, firman conjuntamente los relatos– y los primeros cuentos de Julio Cortázar; para el segundo, las obras narrativas de Ezequiel Martínez Estrada y Enrique Anderson Imbert.)

Antes de comenzar con el examen de las obras particulares, el autor se detiene a reflexionar en un capítulo ("Tiempo de vivir y tiempo de escribir") acerca de las características tan especiales que signaron el surgimiento del peronismo, sobre los términos del debate cultural que se instauró y, finalmente, sobre el enlace del fenómeno literario en cuestión con la propia "serie literaria".

Andrés Avellaneda nos describe así la existencia, hacia 1946, de un "sistema literario" que comenzará a ser atacado desde fuera y desde el interior, claro que con armas cualitativamente semejantes. En este aspecto, el autor no es excesivamente benévolo con el "proyecto peronista" en el campo cultural, el que "emplea una parecida estrategia de autoridad cultural e institucional y repite muchas de las prácticas discursivas del sector con el que se enfrenta" (p. 18). Ciertamente, "la presencia de funcionarios ultracatólicos, nacionalistas y en muchos casos furiosamen-

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

te antisemitas en sectores claves del gobierno militar inaugurado en 1943" (pp. 26-27) no era un mero accidente anecdótico, como lo demostró hasta hoy ese movimiento político en sus corrientes tantas veces curiosamente dominantes, pero, como también lo señala Avellaneda, él cabalgó sobre notorias falencias de la cultura tradicional: el desconocimiento del resto de América latina, el desprecio por lo popular y, muchas veces, por lo nacional, su elitismo, etc. De todas formas, lo que hace Avellaneda es analizar cuidadosamente la reacción literaria de quienes sin lugar a dudas se opusieron al peronismo, y ese cuidado se pone de relieve en una metodología que tiene más en cuenta "los lenguajes con que elabora sistemas completos de significación puestos en contacto con otros discursos no literarios" que los "actos políticos que tienen a menudo escasa incidencia en los hechos de la hora" (p. 38). Sin embargo, no escapa al autor la compenetración, en el interior de un sistema, de escritores, medios, canales de difusión, circulación, e incluso enseñanza, y público lector, por lo que nos anticipa que "la réplica ideológica que estas obras representan, entonces, se organiza en el doble plano del discurso literario y no literario, en la intersección de una producción de significado llevada a cabo en la serie literaria con otra realizada en la serie social" (p. 39).

Muy interesante al respecto es la detenida observación de dos formas literarias (la narrativa fantástica y la policial) como prácticas con historia propia pero revitalizadas en los grupos opositores, propuestas ideológicas que a través de la literatura se organizarían aguzando sus medios: en el fantástico, "como un proyecto de interpretación de la realidad que se opone a otros proyectos e intenta sustituirlos" (p. 42), y en el relato policial como "una idea de literatura basada en la inteligencia pura, en el ejercicio todopoderoso del pensamiento..." (p. 44).

Pautas étnicas, geográficas, alimenticias, vestimentarias y, por supuesto, lingüísticas, sirven a H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch (los dos seudónimos utilizados por Borges y Bioy para firmar 39 textos narrativos y 2 guiones cinematográficos entre 1942 y 1977). Avellaneda analiza especialmente los más idóneos para su objeto de estudio, que son sin duda los relatos incluidos en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y algunos publicados separadamente, como "La fiesta del monstruo", "El hijo de su amigo", y otros. El sistema binario domina, para Avellaneda, al conjunto (verdad/falsedad, justicia/injusticia, lo vulgar/lo no vulgar, lo correcto/lo incorrecto, son las oposiciones más ilustrativas). El modelo va luego politizándose y, a medida que la experiencia gubernamental (y social) del peronismo avanza, nuevos textos extreman la estrategia de irrisión, la burla poco menos que directa. Además, un contrato de lectura parece informar a estos relatos, ligados a los lectores reales por la satisfacción de apetencias políticas y morales, hasta sostenerse que "a partir de 1947, con las prácticas propias del *samizdat*, el cuento debió de ser aceptado como un conjuro de lo que hasta poco antes había sido considerado una pesadilla política..." (p. 83).

De la obra de Julio Cortázar se analizan fundamentalmente los cuentos de *Bestiario*, cuyos textos "parecerían obedecer a una misma intención: mostrar personajes que sometidos a la acción de fuerzas sobrenaturales asumen el destino trágico que les es impartido" (p. 95). Algunos relatos, como "Las puertas del cielo", "Omnibus" y, particularmente, "Casa tomada" son estudiados en detalle para demostrar que el semema "invasión" es en este volumen coherente con "la situación de discurso verificable en el modo de respuesta cultural e ideológica de un grupo al cual está adscripto Cortázar en la época que escribe estos relatos" (p. 120).

Si bien Ezequiel Martínez Estrada es más conocido como ensayista que como narrador, 20 de sus textos fictivos –que figuran en 4 volúmenes– permiten a Avellaneda un análisis del modo en que este original pensador enfocó literariamente la problemática de la década. En este caso, Avellaneda vincula estrechamente vida y obra, y colige de esa vinculación que el pesimismo (ligado a su particular concepción del mundo y a los padecimientos físicos que lo acompañaron durante muchos años) cubre su obra entera. Como lo señala el autor, la instancia narrativa, empero, es una suerte de movimiento en profundidad que tiende a los mismos objetivos perseguidos en la ensayística: conocer, explicar y explicarse la realidad nacional y

sus interrogantes. Desde el ángulo de una concepción filosófica de la vida argentina "desarrollada según el pensamiento basado en el mito de eterno retorno", sus textos fictivos ilustran la repetición de desgraciados ciclos históricos.

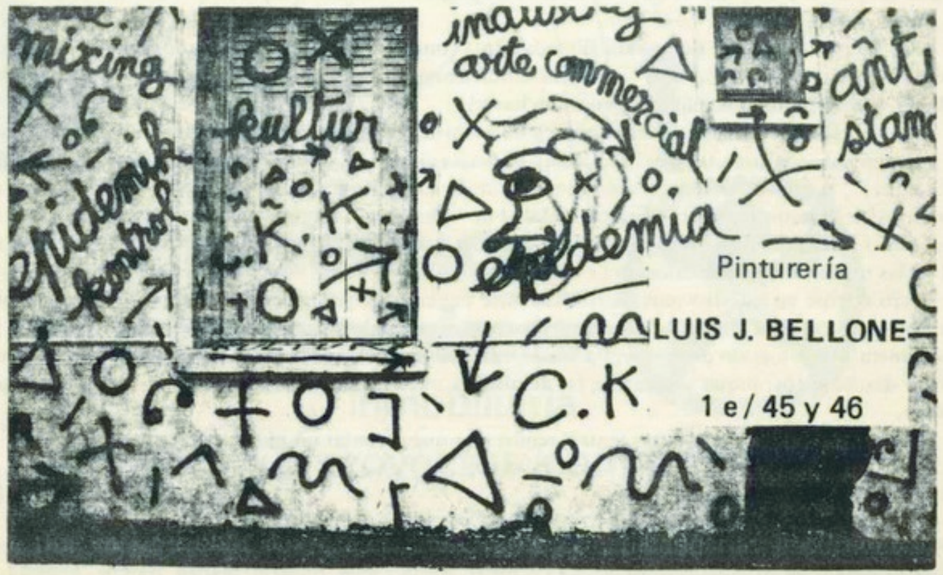
Por último, las ficciones de Enrique Anderson Imbert, alusivas siempre desde el fantástico y la forma policial, señalan que, no obstante la voluntad expresa del narrador por mantenerse al margen del realismo, su literatura muestra en la época una tendencia hacia la verosimilitud y hacia el reflejo de determinadas situaciones y problemas contemporáneos. Los relatos analizados por Avellaneda exhiben "el funcionamiento de esa cadena textual cuya entidad se define por la existencia de un contexto histórico preciso como punto de referencia /.../ y por su elaboración ideológica en el plano del discurso" (p. 199).

Como mención aparte, pero insoslayable, es de hacer notar el acopio bibliográfico de este volumen, el que abunda en referencias y citas, por lo que el estudioso hallará suficiente material como para ubicar correctamente el período y las alusiones que le conciernen.

El habla de la ideología es, pues, un trabajo ambicioso que se propone nada menos que la exposición representativa de respuestas ideológicas en el campo de la literatura. Y ello con referencia a un fenómeno ya de por sí bastante complejo y dificultoso de comprender como lo fue el peronismo en sus comienzos. Sin un exagerado despliegue teórico, apenas el discretamente necesario para dar fundamento a sus ideas, Avellaneda entra de lleno en la "textura" de los textos, y en la percepción de su tejido intenta verificar qué nudos asumen la contextualidad histórica.

La elección de los autores (y de ciertos textos en lugar de otros) es, claro está, arbitraria, aunque difícilmente atacable ya que se trata (y, para el caso, ello es sumamente importante) no sólo de autores de calidad sino también de aquéllos con los cuales grandes sectores de público se consustanciaron, pidiendo y encontrando en sus textos respuestas literarias válidas a sus preocupaciones políticas.

Siendo algunos de los textos elegidos ejemplos acabados de producción narrativa más que de reflejo de aquel contexto histórico, el propio libro de Andrés Avellaneda se constituye también, con parejo equilibrio, en enriquecedora muestra de trabajo crítico.



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

Blow-up y las ampliaciones

Un fotógrafo profesional busca desesperadamente encontrar las señales de un crimen a través de las sucesivas ampliaciones de tomas ocasionales. El encuentro con la imagen verdadera, el choque con la presencia-ausencia del cadáver –¿de la realidad llamada objetiva?– lo alterarán en la percepción del mundo. En suma le proporcionarán una concepción más amplia de la vida, de las presencias emanadas de los juegos de los otros. La antigua consigna de Bazin sigue revulsiva: "hay directores que creen en la realidad y directores que creen en la imagen". Cortázar y Antonioni se vincularon en idénticas indicaciones de la vastedad, riqueza y multiplicidad de sentidos del mundo. No importa si "Las Babas del diablo" o la idea base que subyacía –o flotaba– en el relato de don Julio se reintegra en "Blow-up". Lo importante es que un momento histórico-social –o época– marcaba a sus mejores creadores para construir las naves de la fusión, del acrisolamiento, de la resolución estética. Esto explica la potencialidad revolucionaria en quienes la selección estética no podía escindirse de la magia reveladora del lenguaje intercediendo por una verdad fílmica y/o literaria permeable al relieve de calles pintadas ex-profeso o situaciones nimias llevadas a la categoría de modelos narrativos. "Me importan los tiempos muertos", confesaba el autor de "La aventura", los instantes de la explosión neorrealista liberaban en la más atormentada de las paradojas, creer en dos realidades, en dos espacios y tiempos que en definitiva, después de ellos, uno intuye o sabe que son una sola. Pero sólo después de ellos. Claro, sabemos que son hijos de este siglo –Proust, Joyce, Arlt, Buñuel, Marechal, Pavese, Picasso, Cartier Bresson, etc.– pero que singularmente filigranaron la doble identidad de "El pasajero" –¿Oliveira?–, que sentado en el asiento trasero a su ocasional compañera –¿La Maga?– le señala en dirección al pasado la metáfora de su fuga futurista.

¿Qué puede sentir alguien que en la devoradora cultura de la imposibilidad que arrincona a los mejores bajo los puentes de los clochards o marginales o artistas –auténticos–, locos, críticos, sensibles, o revolucionarios? Deben percibir que su lugar es el camino, o cualquier recodo no consagrado por el librecambismo, una muchacha detrás de un mostrador polvoriento, una pareja de hermanos desalojados por su incomprensión o la lujuriosa gesta de las masas analfabetas. Porque ambos confiaban en el carácter fundacional, revelador y original de sus respectivos lenguajes. Nada de "adaptaciones", sí intercambios, cesiones, migraciones.

Por suerte "Rayuela" no ha sido filmada aún –confieso mi delirante deseo de hacerlo– aunque... ¿es posible filmar una sola "Rayuela", o habrá tantas como la realidad –la de Cortázar– permita, o hay una realidad que no permita ni siquiera pensar en hacerlo?

Nadie olvida los trabajo anticipatorios y de intenso coraje que significaron las realizaciones de Wilensky y Antín sobre la literatura del autor de "El perseguidor", "Circe", "Cartas de mamá" e "Intimidad de los parques", y a favor de un aliento renovador de la cinematografía nacional, pero sus tanteos y maduraciones no alcanzaron la universal territorialidad de "Blow-up". La tesis del maestro italiano sobre las infinitas dimensiones del fotograma en sus pliegues química y filosóficamente ocultos, encaja de modo magistral en las rupturas ideogramáticas del escritor porteño.

Pero el cine en nuestro país, narrativamente hablando –¿es necesario poner "salvo excepciones"?– aún mira con extrema simpatía las seguridades perceptuales de los relatos decimonónicos. Es raro, porque a la manera del fotógrafo de las ampliaciones, cualquiera en nuestro país puede alucinarse con los cuerpos aún no descubiertos, y que a pesar de las denuncias, nuestras sagradas instituciones se empeñan en no encontrar.

¿En lugar de enfocar nuestras lentes, tendremos que inventar un nuevo crimen?

CARLOS VALLINA

Gracias a: Banco de Crédito Provincial, La Patronal, María Elena, Rosario, Marita, Raquel, Ernesto, Sergio, El Rulo, Mauricio, el isleño Gustavo, el vate Haffner, Fela, Marcos Vaccarini y *tutti quanti*.

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

"El espacio
es el ámbito de todas
las posibilidades"

espacios
habitables
inmobiliaria
arquitectura / proyectos / construcciones
19 (501 y 502) 1897 M.B. Gonnet Tel. 84-3391