TOKONOMA

traducción y literatura

TOKONOMA

3

Oe Kenzaburo	Literatura japonesa de posguerra
Oe Kenzaburo e Ishiguro Kazuo	El novelista en el mundo de hoy
Mercedes Roffé	What is Found There de Adrienne Rich
Adrienne Rich	¿Qué es una vida americana? *(trad.M.Roffé)*
María Negroni	El viaje de la noche
Haroldo de Campos	Visualidad y concisión en la poesía japonesa
Liliana Guaragno	Espacio de sombras
Guillermo Quartucci	Yoshitoshi: el último maestro de ukiyoe
Pablo Ingberg	Las Upanishad en The Waste Land de T.S.Eliot
Ursula Kirsch	Padres oníricos
Alfredo Prior	Un artista de la Escuela de Calcuta
César Aira	Sobre una novela de Walter de la Mare
Kazuko Shiraishi	Poemas *(traducción y presentación de Atsuko Tanabe)*
Luis Thonis	Pasolini: Una provocadora independencia
Pier Paolo Pasolini	Sobre Céline, García Márquez, Wilcock *(traducción de Roberto Raschella)*
Silvio Mattoni	Lo bello y lo triste de Yasunari Kawabata
Sergio Pangaro	El señor Tao
Amalia Sato	Madres en la literatura japonesa
Zeami	La piedra que mata
Shiga Naoya	La muerte de mi madre y mi nueva madre
Ayuo Sō	Madre, cuánto me gustaría ver tu rostro
Sergio Avelo	Variaciones sobre flores de cerezo

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

traducción y literatura

TOKONOMA

3

Oe Kenzaburo	Literatura japonesa de posguerra	**5**
Oe Kenzaburo e Ishiguro Kazuo	El novelista en el mundo de hoy	**14**
Mercedes Roffé	What is Found There de Adrienne Rich	**25**
Adrienne Rich	¿Qué es una vida americana? *(traducción de M.Roffé)*	**27**
María Negroni	El viaje de la noche	**31**
Haroldo de Campos	Visualidad y concisión en la poesía japonesa	**34**
Liliana Guaragno	Espacio de sombras	**45**
Guillermo Quartucci	Yoshitoshi: el último maestro de ukiyoe	**47**
Pablo Ingberg	Las Upanishad en The Waste Land de T.S.Eliot	**55**
Ursula Kirsch	Padres oníricos	**64**
Alfredo Prior	Un artista de la Escuela de Calcuta	**70**
César Aira	Sobre una novela de Walter de la Mare	**74**
Kazuko Shiraishi	Poemas *(traducción y presentación de Atsuko Tanabe)*	**79**
Luis Thonis	Pasolini: Una provocadora independencia	**82**
Pier Paolo Pasolini	Sobre Céline, García Márquez, Wilcock *(traducción de Roberto Raschella)*	**92**
Silvio Mattoni	Lo bello y lo triste de Yasunari Kawabata	**98**
Sergio Pangaro	El señor Tao	**102**
Amalia Sato	Madres en la literatura japonesa	**108**
Zeami	La piedra que mata	**120**
Shiga Naoya	La muerte de mi madre y mi nueva madre	**129**
Aono Sô	Madre, cuánto me gustaría ver tu rostro	**136**

Buenos Aires, Argentina.

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

Editora: Amalia Sato

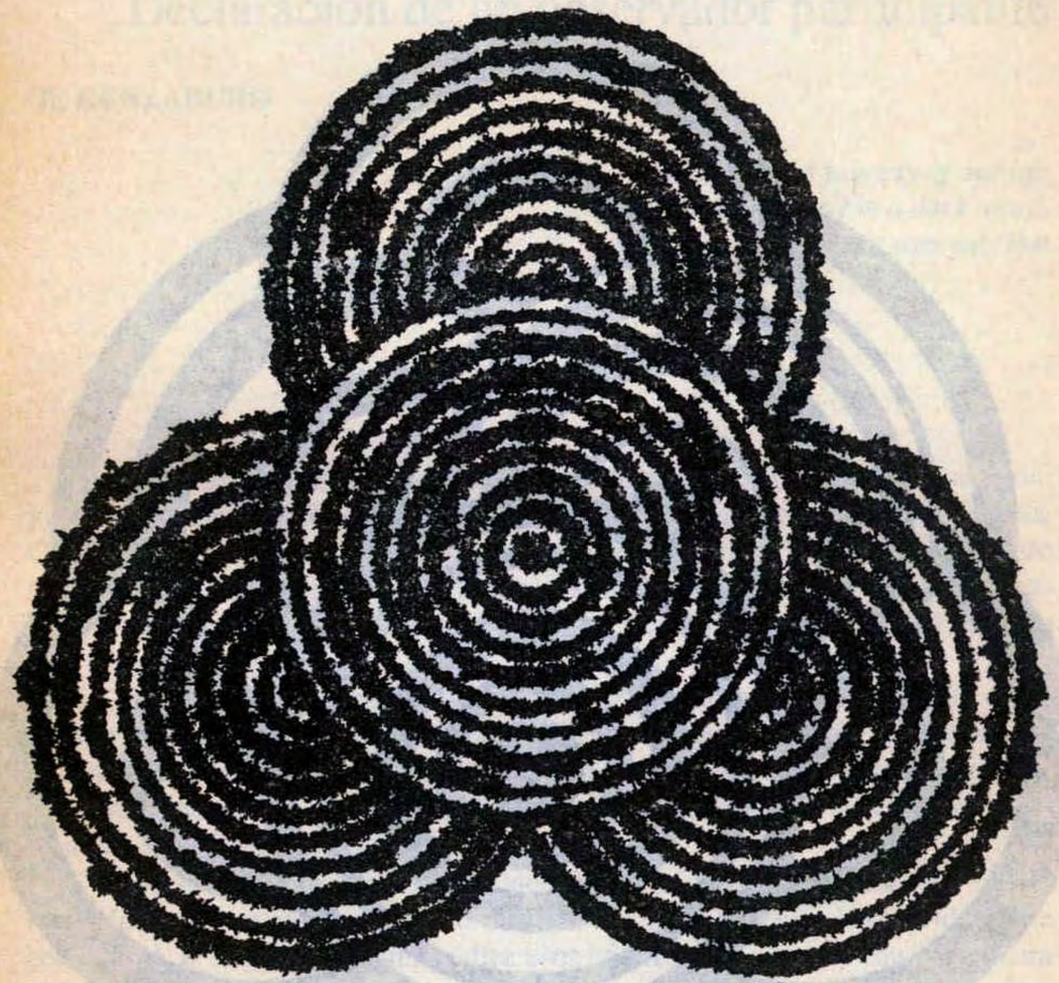
Participan: Mercedes Roffé
María Negroni
Haroldo de Campos
Liliana Guaragno
Guillermo Quartucci
Pablo Ingberg
Ursula Kirsch
César Aira
Atsuko Tanabe
Alfredo Prior
Luis Thonis
Roberto Raschella
Silvio Mattoni
Sergio Pangaro
Masako Usui

Ilustra: Sergio Avelo

Correspondencia: Arcos 2245 1° H
(1428) Buenos Aires ☎781-1886

Registro de la Propiedad Intelectual *en trámite*

Cuidado de la edición: Amalia Sato
Diseño Gráfico: Juan Carlos Suárez



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



LA LITERATURA JAPONESA DE POSGUERRRA Y EL IMPASSE CONTEMPORANEO

Declaración de un observador participante

OE KENZABURO

Midway in the journey of our life
I found myself in a dark wood,
for the straight way was lost
Dante

I.

Que yo sepa, el primer escritor que discutió su propia obra del modo más bello y efectivo fue Dante (1265-1321) en su *Vita Nuova* y en algunos otros trabajos en prosa. Como poeta, él se vio atrapado en una impasse, política, social y artísticamente. Pero tenía un vasto pensamiento metodológico, y sabía perfectamente quiénes conformaban su audiencia. En estas condiciones, un autor puede hablar con claridad sobre su obra y su vida como artista.

Aunque nunca me compararía con Dante, pienso que mi experiencia como escritor en el contexto de la literatura japonesa de posguerra es comparable con las circunstancias en las que él se halló. Me gustaría decir algo sobre cómo veo la literatura japonesa posterior a la segunda guerra mundial, y acerca de cómo me considero a mí mismo y a mis libros dentro de ese contexto.

Ante todo, diré que la principal metáfora en mi ficción es "un bosque". En la mitad de mi trayectoria como escritor, muchas veces consideré mi obra y vida en ese contexto. A lo largo de los últimos diez años he hecho un esfuerzo consciente para reexaminar y sistematizar mi metodología literaria, y este empeño se ha visto directamente reflejado en mis trabajos publicados. Por momentos el resultado más notorio pareciera haber sido provocar una acalorada reacción en los críticos. Pero por otro lado ha también atraído alguna atención de especialistas de otros campos, como la antropología cultural y la filosofía.

Me permitiré citar las conclusiones de un libro en el que condensé los resultados de mis continuos esfuerzos al respecto. La bastardilla indica la influencia del lenguaje de los científicos de la imaginación y del lenguaje poético como Gaston Bachelard, Iu M.Lotman y Hans R.Jauss.

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

Hace mucho que hablé de mi deseo de crear, mediante el lenguaje de la expresión literaria, un modelo de los japoneses que genuinamente se ubican en la periferia de la sociedad, y de desarrollar mi pensamiento según los términos de ese modelo. La creación de modelos mediante el lenguaje de la expresión literaria ha de ser amplia y concreta. Si la tarea se cumple a conciencia, producirá enorme impacto. La tesis de Jauss, de que *el horizonte de las expectativas en literatura sobrepasa ampliamente las de la historia*, puede parafrasearse así: el lenguaje de la imaginación puede producir una variedad de modelos, incluso de *posibilidades que no se materializaron en la historia*. Al crear tales modelos, *el escritor no está limitado por los alcances de la acción social*, sino que puede proyectar y testear *experiencias del futuro*. Ampliando con Lotman, vemos que esto superpone modelos que van más allá del mundo existente con otros que evocan el mundo tal como debería ser.

Los escritores de la era nuclear tienen especialmente buenos motivos para crear modelos literarios sobre *la experiencia del futuro* a fin de poner a prueba la muy real posibilidad de aniquilación del género humano. Por ejemplo, un escritor podría crear un modelo de extendida destrucción del medio ambiente provocada por una planta nuclear. El establisment podría ignorar esta creación literaria tildándola de mero barrunto de un *outsider*, pero no podría negarla, a menos que los insiders pudieran reunir suficientes datos para demostrar que el modelo no es válido. Pero los *insiders*, responsables de los numerosos fenómenos de la era nuclear, no tienen suficientes pruebas concernientes a la experiencia del futuro.

En la era nuclear, los escritores tienen el deber de continuar creando modelos individuales sobre la experiencia en el futuro, desafiando de tal modo a los lectores que podrían en efecto verse incluidos en una todavía inimaginada catástrofe nuclear, a ensanchar sus horizontes de expectativas.Para este propósito, la novela es una herramienta efectiva, con un poder articulado a varios niveles en la estructura de su prosa. Lo importante es que tanto el escritor como el lector sigan considerando a la literatura desde un punto de vista metodológico, como un medio para compartir experiencia creativa. Adoptar este punto de vista sería una manera de lograr que la común experiencia del futuro -no importa qué suceda- se convierta en nuestra experiencia, y así comprender mejor y sobrevivir la era que nos ha tocado vivir. Una novela es un dispositivo de lenguaje gracias al cual los elementos de la humanidad como un todo pueden cobrar vida. Una vez que la humanidad cobra vida mediante este artificio, ésta se extiende más allá del ámbito de la literatura por el poder de la imaginación hacia toda *la experiencia del futuro*, según las palabras de Thomas Mann, hacia la *humanidad del futuro*. *(Shôsetsu no hôhô,* [The Methodology of Fiction], Iwanami Shoten, 1978, pp 234-35)

Como Dante, los escritores japoneses contemporáneos, yo incluido, nos encontramos en una completa impasse, políticamente, socialmente, y como escritores, tal como lo evidencian las realidades mundanas de la profesión literaria actual. Lo cierto es que la así llamada literatura pura viene vendiendo muy poco desde hace largo

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

tiempo. Los lectores japoneses han perdido notablemente interés por la palabra impresa, y especialmente por la escritura seria. Según las estadísticas de una de las principales distribuidoras de libros, cinco de cada diez novelas best-seller de la primera mitad de 1984 fueron nuevos trabajos de Akagawa Jirô, que escribe ficción liviana para lectores jóvenes. Las populares novelas históricas de Shiba Ryôtarô se ubican muy alto en cuanto al número de copias editadas, superando ampliamente la obra de escritores de literatura pura.

Esta tendencia puede interpretarse de varios modos, pero algo parece cierto: los intelectuales japoneses, incluidos los estudiantes de las universidades metropolitanas más importantes, no buscan en la escritura literaria seria nuevos modelos del futuro. Discutí antes mis puntos de vista sobre metodología y el papel de la literatura, en parte por el gracioso contraste que pensé producirían con el modo como están las cosas realmente hoy en día.

Los lectores informados han dejado de creer que la literatura japonesa contemporánea es capaz de crear modelos de presente o futuro. Juzgando por los trabajos creativos publicados por los escritores de ahora, parece imposible esperar obras que puedan activar a la totalidad de sus contemporáneos, guiándolos a través del poder de la imaginación hacia una experiencia orgánica del futuro, o hacia la *humanidad del futuro*.

¿Hay modelos disponibles en otros campos?. No creo. De hecho, la falta de tales modelos ha debido suplirse con la recepción de modelos del extranjero mientras se alababa a Japón como al "Number One". No se puede ignorar que una gran parte de los japoneses educados que todavía retienen algún interés por la cultura de la palabra impresa ha estado dispuesta a aceptar modelos sobre Japón y los japoneses fabricados por *outsiders*, y que sigue atraída por sus imitaciones caseras. Junto con los esfuerzos de propaganda del gobierno para crear una imagen de Japón como un poder líder, esta tendencia es una clara ilustración de la actual falta de poder de los intelectuales japoneses, incluidos sus escritores.

II.

Si este es el caso, haríamos bien en preguntarnos si la literatura japonesa moderna presentó alguna vez lectores cultos con un modelo aceptable, sea para el pasado o el futuro. Mori Ogai (1862-1922) y Natsume Sôseki (1867-1916), dos de los mayores novelistas de la era Meiji, ejercieron considerable influencia sobre un vasto espectro de la intelligentsia japonesa. La crítica de Ogai del Japón de sus tiempos en sus ensayos e historias breves nació de la introspección basada en sus experiencias en Europa así como en su rol como miembro de la élite de poder. Sôseki, también, especialmente en sus discursos y conferencias, fue crítico hacia la cultura japonesa de su época. Sin embargo, generaciones de intelectuales japoneses, según parece, han considerado los escritos de Ogai y Sôseki no como un ofrecimiento de nuevos modelos para Japón y los japoneses, sino como clásicos de la literatura moderna.

Futabatei Shimei (1864-1909) y Masaoka Shiki (1867-1902) sintieron una

urgencia mucho más fuerte por ejercer una directa influencia sobre sus contemporáneos educados. Futabatei había viajado a Rusia como corresponsal extranjero y murió antes de poder retornar. Masaoka Shiki, si bien confinó su actividad a la reforma de los géneros poéticos de *tanka* y *haiku*, hizo mucho por proveer de una nueva dirección a sus contemporáneos.

Con todo, creo que es justo decir que la literatura japonesa moderna no cuenta con ninguna figura comparable a la de Lu Hsun (1881-1936) en China, quien produjo modelos para su país y sus contemporáneos. Esta observación resulta válida por lo menos hasta 1945 y el comienzo de las actividades de los escritores de posguerra.

La tarea de los escritores de posguerra, de hecho, asumió un significado más decisivo y signficativo como nunca antes en la literatura japonesa moderna.

De 1945 en adelante, crearon una enorme diversidad de modelos para Japón y los japoneses, y lo hicieron a conciencia y con una meta explícita en mente. Esta diversidad y su activa postura tuvieron como efecto ampliar y transformar radicalmente el entramado de la literatura moderna.

Los escritores de posguerra pueden clasificarse en varios grupos de acuerdo con los temas a los que se refieren. Un grupo incluye a Noma Hiroshi y Ooka Shôhei, a quienes sus experiencias de guerra les proveen sus temas principales. Otro se conforma con aquéllos que escribieron sobre la experiencia de la bomba atómica, como Hara Tamaki u Ota Yôko. Takeda Taijun, Hotta Yoshie y otros, un tercer grupo, trata sobre las relaciones con China y el pueblo chino. Entre los escritores activos ya antes de la guerra, Nakano Shigeharu, Sata Ineko y otros ocuparon su lugar en la literatura de posguerra con el tema del movimiento revolucionario. Como queda claramente probado en los casos de Nakano y Sata, los escritores asumieron una *postura activa* en sus tareas literarias durante el período de posguerra, y esto provocó un viraje esencial en la historia de la posguerra.

Permítanme explicar qué quiero decir con *postura activa*. El escritor toma a un ser humano individual y crea a su alrededor un mundo integrado que abarca situaciones sociales y políticas así como un contexto cosmológico, y presenta esto como un modelo. Esta es, por supuesto, la definición de lo que constituye a una novela. Pero los escritores de posguerra sobresalieron por la vasta gama de temas que introdujeron y por su postura activa al mostrar cómo el "modelo", como un individuo, vive como una discreta personalidad en el contexto de la familia, la sociedad, el mundo y el universo, a los cuales pertenece. Incluso aquéllos, como Dazai Osamu, que presentaron modelos de personajes que no consiguieron seguir siendo humanos en la sociedad de posguera, tuvieron lo que puede denominarse *postura activa* por el modo como crearon modelos.

Entre los escritores de literatura pura que atrajeron la atención de los jóvenes en la década de 1980 se encuentra Murakami Haruki, nacido en 1949 y que se educó durante el período de rápido crecimiento económico de Japón. El público para trabajos de literatura pura ha sido básicamente de jóvenes de veinte años. El número de lectores de la literatura de posguerra incluyó a muchos intelectuales de treinta años que habían

experimentado la guerra como soldados; y fue con estos lectores que una influencia moral se ejerció sobre la sociedad. Pero la literatura de Murakami se caracteriza por su determinación en no tomar una postura activa hacia la sociedad o hacia el ambiente que lo rodea. Su método está pasivamente y sin resistencias sometido a la influencia de la cultura popular, y lanza en ondas su mundo imaginario interior como si se tratara de música de fondo. Separado por casi treinta años de los escritores de posguerra, Murakami es un ejemplo del nuevo tipo de escritor que ha aparecido en escena. En contraste con la claridad de los temas asumidos por los escritores de posguerra, esta nueva generación a menudo confiesa no sentir interés por temas sino sentirse comprometida sobre todo con la técnica de escribir bien. Sin embargo, los escritos de estos autores atraen a jóvenes lectores justamente porque - en un nivel distinto - elocuentemente describen las cualidades de una generación para la que el "tema" se ha perdido, que ha cesado de tener una perspectiva positiva sobre el mundo o la sociedad. Lo que a estos escritores les interesa es cómo una persona que carece de una postura activa puede llevar una vida agradable y de buen tono en la opulenta, urbana y consumista sociedad de estos tiempos. Este es el modelo - con cierto toque de pathos indiferente, una pálida sombra lanzada por el mundo y la sociedad - que presentan los escritos de Murakami.

Pero al preguntarnos si los trabajos de Murakami, además de influir sobre el estilo de vida de la juventud, llegan a convocar a los intelectuales en sentido amplio con modelos para un Japón del presente o del futuro, la respuesta es no. Seguimos en un impasse literario; la reorientación de los horizontes intelectuales de Japón, llevada a cabo luego de la derrota en la guerra del Pacífico con la participación de los escritores y sus lectores, ha llegado a su fin.

III.

El proceso de declinación de la postura activa compartida por escritores y lectores en la década de 1940 desde el fin de la guerra está marcado por muchos sucesos simbólicos. El primero fue la muerte en 1971 de Takahashi Kazumi [1], quien fuera uno de los ideólogos del movimiento estudiantil que culminó en la ocupación del auditorio de la Universidad de Tokyo en marzo de 1968. El segundo fue el suicidio del novelista Mishima Yukio inmediatamente después de su arenga a las Fuerzas de Autodefensa en la que las convocaba a un golpe de estado en noviembre de 1970. El tercero fue la publicación en 1982 de la "Convocatoria de los Escritores por el Peligro de una Guerra Nuclear", por parte de un gran número de escritores japoneses, y la oposición a este grupo liderada por gente como Yoshimoto Takaaki.

---

1 Takahashi Kazumi (1931-1971), novelista y estudioso de literatura china. Adquirió fama como novelista con ***Hi no Utsuwa*** *(1962), que narra la caída del rector de una universidad, prominente y poderoso, a causa de cuestiones amorosas. Durante las rebeliones estudiantiles de 1960, apoyó a los estudiantes más radicalizados, renunciando a su cargo de profesor en la Universidad de Kyoto en 1970. Sus principales títulos son las novelas* ***Yûutsu Naru Tôha (La Secta Lúgubre)*** *(1965) y* ***Jashûmon (El Hecho Diabólico)*** *(1965-66), y un ensayo* ***Waga Kaitai (Despedazándome)*** *(1971).*

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

Estos hitos en la historia de la cultura japonesa de posguerra podrían parecer incongruentes en el reino de la literatura, pero se hallan relacionados, creo, por un hilo común. La típica actividad literaria de posguerra se inició con *Kurai e (Dark Painting)* de Noma Hiroshi[2] y *Shirei(Alma muerta)* de Haniya Yukata, publicadas en 1946, y finalizó esencialmente con *Reite Senki (Un relato de la batalla de Leyte)* de Ooka Shôhei, acabada en 1969, y *Fuji* de Takeda Taijun, cuya redacción había comenzado este mismo año. Los sucesos antes mencionados, significativamente, tuvieron lugar un poco más tarde, pero cada uno de ellos estaba todavía bajo la influencia de la literatura de posguerra.

Entre los escritores involucrados en estos sucesos había algunos que habían sido activos en el movimiento de posguerra; ellos presentaron una última y dolorosa batalla a los modelos intelectuales presentes, pero sus métodos fueron intrínsecamente anacrónicos y sus esfuerzos finalmente autodestructivos. De hecho, ellos fueron los últimos en recurrir a tales métodos. Al mismo tiempo, la capacidad de la literatura contemporánea para producir modelos para el presente y de *experiencia del futuro* declinó. Me parece que fue con el comienzo de estos sucesos y con los cambios que produjeron que la literatura japonesa perdió su postura activa y cayó en la impasse que enfrenta hoy.

Takahashi Kazumi era un típico heredero de la literatura de posguerra. La literatura de posguerra fue originalmente escrita por la clase intelectual; abofeteado por la rápidamente creciente marea de la sociedad de masas, Takahashi intentó arduamente mantener a la literatura dentro de la preservación del intelectual. Además de escritor, fue profesor universitario, la típica ocupación del intelectual hasta las rebeliones estudiantiles de 1968-69, en las que él mismo estuvo profundamente comprometido. Era un especialista en literatura clásica china, y su estilo era el tradicional que los escritores empleaban para dirigirse a los lectores cultivados. Sus principales temas tenían relación con China y el movimiento revolucionario, y eran temas también importantes de la literatura de posguerra en conjunto. Una de sus primeras obras era una larga novela en la que se centró sobre la indiferente actitud de los intelectuales japoneses ante el holocausto atómico.

Como escritor y profesor de la Universidad de Kyoto, Takahashi escribió artículos de apoyo al movimiento *zenkyôtô* (comité de lucha de unión de todas las universidades) y renunció a su puestos en la universidad como un gesto de aceptación de su responsabilidad en los disturbios dentro del ámbito universitario. Se le diagnosticó cáncer, y murió tras una dolorosa lucha contra la enfermedad. Algunos sentimentales políticos contaron su muerte entre los desastres del movimiento *zenkyôtô*. Yo no comparto ese sentimentalismo, pero muchas veces me vuelvo para reflexionar sobre las proféticas observaciones que hizo en sus escritos poco antes de morir.

---

*2 Hay traducción al español. **El cuadro sombrío**. Textos de Difusión Cultural, Serie Rayuela Internacional, Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura, UNAM, México, 1991. Traducción de Atsuko Tanabe y Juan Manuel Rivera.*

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

Incluso mientras el movimiento *zenkyôtô* se hallaba en su pináculo, Takahashi predijo que terminaría con dos opciones para la juventud. Una era una vida completamente pacífica, militando por una causa, uniéndose a ciudadanos comunes para resolver asuntos específicos, estrechando manos con el movimiento de protección del ambiente. La alternativa era la formación de una organización revolucionaria aislada de la sociedad civil cuyo propósito sería llevar adelante la lucha armada. Efectivamente, este fue el modo como las cosas se desarrollaron, pero lo que hizo famoso a Takahashi hasta donde atañe a la labor de la literatura y del escritor podría describirse del siguiente modo.

Discrepante con su tiempo, Takahashi firmemente procuró asumir una postura activa, presentando modelos de Japón y los japoneses. Buscó a tientas *experiencias del futuro* junto con sus contemporáneos intelectuales mediante el lenguaje de la expresión literaria. Me parece que, más que presentar modelos de activistas que lograran seguir viviendo, participando en el movimiento de los ciudadanos, buscó construir modelos de grupos armados de vanguardia condenados a terminar en autodestrucción. Esto es exactamente lo que le sucedió al Ejército Rojo Unido, en el cual catorce miembros fueron torturados hasta morir por su camaradas. La muerte de Takahashi puso fin a todas las aspiraciones en el mundo de la literatura japonesa a tomar una postura activa y crear tales modelos.

Mishima Yukio estaba también profundamente comprometido con su época, aunque su esteticismo y su estilo pseudoclásico lo disimularan. En tanto ocupado en su escritura crítica y creativa, Mishima también entrenaba un ejército privado y hacía declaraciones políticas como parte de su campaña que se oponía a los ascendientes movimientos de estudiantes y ciudadanos en contra del tratado de seguridad Japón-Estados Unidos. A diferencia de casi todos los otros escritores de posguerra, Mishima adoptó una postura activamente negativa con respecto a los cambios sociales y morales que sobrevinieron luego de la derrota de 1945. Pero el acto por el que se jugó la vida, y que aparentemente tomó la forma de un llamado a las Fuerzas de Autodefensa para dar un golpe de estado, resulta más comprensible y consistente en el contexto de su construcción de modelos literarios, como es el caso del profundo compromiso interno de Takahashi Kazumi con el movimiento *zenkyôtô*.

Mishima era un buen juez de la realidad; es casi inverosímil que alguna vez haya pensado que su convocatoria a un golpe habría de ser tomada en serio. Creo que al forzar su entrada en los cuarteles de las Fuerzas de Autodefensa en Ichigaya, Tokio, estaba actuando en una representación por él mismo producida, y cuyo argumento sólo tenía sentido para los actores, no para la audiencia. Esta representación puso de manifiesto su idea de un estado japonés centrado en el emperador, y en la cultura japonesa y su historia, pero simultáneamente su suicidio hizo caer el telón. Para la literatura moderna, además, la actuación de Mishima contribuyó a arrasar las posiciones que intentó presentar en un culminante destello de brillantez. De hecho, la razón por la cual el mundo de la literatura no ha producido trabajos o debates que adopten una *postura activa* acerca del estado imperial japonés sea, probablemente, que

los escritores están aún bajo el hechizo que Mishima lanzó sobre ellos con su ominosamente encandilante actuación, que fue al mismo tiempo un ritual que marcó su fin.

El tercer suceso fue la extrema vacilación del "Llamado de los Escritores por el Peligro Nuclear". En cuarenta años desde el final de la guerra, ningún otro movimiento en Japón igualó a este llamado en el número de escritores movilizados. El lenguaje empleado en la declaración era bastante vago. como los críticos lo señalaron, pero conllevaba un mensaje claro: los escritores de Japón, el único país donde fue lanzada una bomba atómica, reconocen la crisis nuclear enfrentada por todo el mundo y llaman a la abolición de las armas nucleares. Más de quinientas firmas se obtuvieron. Yo estuve activamente comprometido en esta campaña, y en ese momento dije que esos quinientos hombres y mujeres de letras, que incluían poetas de los géneros *tanka* y *haiku*, con su peculiar relación escritor-lector, representaban la comunidad perfilada en el modelo básico antedicho.

El movimiento y la recolección de firmas fueron sometidos a dura crítica por Yoshimoto Takaaki[3] y otros. Yoshimoto se contaba entre los teóricos que lideraban el movimiento de oposición a la revisión del tratado de seguridad Japón-Estados Unidos de 1960, pero su ataque al llamado de los escritores careció de sustancia ideológica y políticamente. En sus argumentos contra el movimiento antinuclear, la sustancia quedó reemplazada por un inmenso disgusto que sin embargo ejerció considerable influencia. A la luz de este efecto, hay que recordar que en lo del movimiento de seguridad Estados Unidos-Japón, el arma más efectiva de Yoshimoto fue su habilidad para crear una disposición de ánimo, la cual dimanaba de su talento como poeta. Por lo menos, su ataque de 1982 tuvo ese tipo de influencia sobre sus jóvenes lectores. La acusación de Yoshimoto al llamado antinuclear en sí mismo, y al movimiento en general, probablemente nacía de su disgusto por la mala fe de los literatos que convocaban a la abolición de las armas nucleares, al mismo tiempo que dudaban del real efecto del pedido. No obstante, la actitud de los escritores que firmaron el llamado se relacionaba efectivamente con la postura activa de los escritores de posguerra que habían sido víctimas de las bombas atómicas, como Hara Tamiki y Ota Yôko. Comparados con la obra de Hara y Ota, los argumentos de Yoshimoto, a pesar de su vehemencia, eran triviales y débiles.

En todo caso, la convocatoria antinuclear con sus más de 500 escritores ha perdido su oportunidad y no muestra ninguna señal de retornar a la vida. Lo cual se

---

3 Yoshimoto Takaaki (1924-), crítico literario y poeta. Su posición radicalmente independiente ejerció considerable influencia sobre el Movimiento de la Nueva Izquierda de la década de 1960. Un crítico prolífico, que escribió sobre una vasta gama de temas, que incluyen religión, folklore, lingüística y psicología. Criticó el movimiento aninuclear en una serie de artículos escritos en 1982, ahora recogidos en ***Han-kaku Iron*** *(Desacuerdo con el Movimiento Antinuclear) (Tokyo: Shinya Soúshi-sha, 1982). Entre sus principales trabajos de crítica literaria:* ***Gengo ni Totte Bi towa Nanika*** *[What is Beauty in Language?] (1965),* ***Kyôdô Gensô Ron*** *[Communal Imagination] (1968) y* ***Genji Monogatari Ron*** *[Sobre la Historia de Genji] (1982).*

parece más al cansancio producido por un festival que al resultado producido por el criticismo de Yoshimoto y otros. Se relaciona con esta ausencia de postura activa que es una característica general de la literatura actual. Fueron hechos como los descriptos y sus secuelas lo que condujo a la aparición de la atmósfera representada por Murakami Haruki.

IV.

Estos son algunos de mis pensamientos como escritor de novelas al observar la impasse que enfrentamos mis colegas y yo. Sigo escribiendo con la esperanza de que los modelos literarios y las experiencias del futuro que describa con anticipación recuperen algún día su efectividad. No puedo renunciar a esta ilusión. Pero creo que la razón por la cual la literatura japonesa se ha vuelto incapaz de producir modelos de futuro significativos es que la nación ha perdido su energía creativa. Pero no ha perdido su vitalidad. Sostenida por modelos patentemente sin fundamento - como "Japan as Number One"- creados y transmitidos desde el extranjero, Japón se prepara una vez más para avanzar sobre Asia y el mundo. Es mi deseo, al registrar estas reflexiones, poder estimular el pensamiento de especialistas de otros campos y otros países. La literatura japonesa contemporánea ha perdido "su recto camino" y camina sin rumbo por un "bosque oscuro". El único modo de salir será una discusión más amplia.

Traducción: Amalia Sato.
(The Japan Foundation Newsletter. vol XIV/No 3. October 1986)

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

EL NOVELISTA EN EL MUNDO DE HOY:
Una conversación entre Kazuo Ishiguro y Oe Kenzaburô

Kazuo Ishiguro nació en Japón en 1954. Llegó a Inglaterra a los cinco años cuando su padre, oceanógrafo, fue invitado a participar por el gobierno británico en un proyecto de investigación. Asistió a escuelas inglesas y se graduó en la Universidad de Kent, donde se especializó en literatura inglesa. Más tarde estudió escritura creativa en la escuela de graduados de la Universidad de East Anglia. Su primera novela, *A Pale View of Hills* (London: Faber & Faber, 1982) recibió el premio literario de la Royal Society, y la segunda *An Artist of the Floating World* (1986) recibió el premio anual de Whithbread Book. Su último libro, *The Remains of the Day*, obtuvo el premio Booker 1989, el más prestigioso de Inglaterra.

Oe Kenzaburô nació en 1935 en Shikoku y es un novelista capital en Japón. Entre sus obras más conocidas: *Man'ei gannen no futtobôru* [Un partido de fútbol en el primer año de Man'ei](Tokyo: Shinchôsha, 1973; traducido como *The Silent Cry* por John Bester, Kodansha International, 1974), *Dô jidai gêmu* [Juegos contemporáneos](Tokyo: Shinchôsha, 1979) y *Atarashii hito yo mezameyo* [Despertar a una nueva vida](Tokyo: Kodansha, 1983).

Esta conversación tuvo lugar en noviembre de 1989, durante la primera visita de Ishiguro a Japón luego de treinta años, gracias al Programa de Visitas Breves de Japan Foundation.

Oe: Sabemos que su padre es un especialista en mares, pero ¿de qué rama de la ciencia marina exactamente?

Ishiguro: Es oceanógrafo, no exactamente un científico, es especialista en corrientes marinas. Investiga mareas y corrientes. Su trabajo en los años 1960 fue muy importante

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

para los estudios del gobierno inglés del Mar del Norte, una área que interesaba mucho en ese momento por el petróleo.

O: Al leer su novela *An Artist of the Floating World*, me sorprendieron las excelentes descripciones de la vida en Japón, de sus edificios y sus paisajes. Me gustaría saber dónde adquirió ese conocimiento básico de los paisajes y los personajes japoneses, y hasta qué punto son un producto de su imaginación.

I: Bueno, creo que el Japón que existe en ese libro es en mucho mi propio personal, imaginario Japón. Esto tiene que ver con mi historia. Cuando mi familia se mudó de Nagasaki a Inglaterra, en principio se suponía que sería sólo por un tiempo, tal vez uno o dos años. Y así de pequeño me vi separado de la gente que conocía, como mis abuelos o mis amigos. Y se me hizo creer que volvería a Japón. Pero la familia fue prolongando la estadía. Durante toda mi infancia no pude olvidarme de Japón, porque debía estar preparado para regresar.

Así crecí con una imagen muy fuerte en mi cabeza de este otro país, un país muy importante al cual me unía un potente lazo emocional. Mis padres intentaron seguir con algún tipo de educación que me preparara para esta vuelta a Japón. Así recibía libros y revistas, esa clase de cosas. Por supuesto, no conocía Japón pues no había venido. Pero en Inglaterra estaba todo el tiempo construyendo esta imagen en mi cabeza, un Japón imaginario, si usted quiere.

Y creo que cuando llegué a los 23 ó 24 años me di cuenta de que este Japón, que para mí era precioso, realmente existía solamente en mi propia imaginación, en parte porque el verdadero Japón había cambiado enormemente desde 1960. Me di cuenta de que era un lugar de infancia, y que nunca podría regresar a este particular Japón. Me parece que una de las razones por las cuales me volqué a escribir novelas fue porque deseaba recrear este Japón - juntar todos los recuerdos, y todas las ideas imaginarias que tenía sobre ese paisaje que llamaba Japón. Quería dejarlo a salvo, preservarlo en un libro antes de que todo se borrara de mi memoria. Por eso cuando escribí, digamos, *The Artist of the Floating World*, estaba muy interesado en investigar libros de historia. Quería volcar en el papel esta especial idea de Japon que tenía en mi mente, y de algún modo no me preocupaba que mi mundo ficcional no se correspondiera con una realidad histórica. Sentía que como escritor de ficción que era podía inventar mi propio mundo, antes que copiar cosas de la superficie de la realidad.

O: Eso es una concreta ilustración del modo como la imaginación de un escritor toma forma. En mi libro *The Silent Cry*, escribí sobre Shikoku. Yo nací y me crié en un pueblo de montaña de esa isla. Cuando tenía dieciocho años, fui a la Universidad de Tokio a estudiar literatura francesa. De este modo, me vi completamente aislado de mi pueblo, tanto cultural como geográficamente. Durante ese tiempo mi abuela murió y mi madre envejeció. Las leyendas y tradiciones y el folklore de mi pueblo se fueron perdiendo. Mientras tanto, yo me hallaba en Tokio, imaginando y tratando de recordar estas cosas. El acto de intentar recordar y el acto de crear comenzaron a superponerse. Y ese fue el motivo por el cual empecé a escribir novelas. Procuré escribirlas empleando los métodos de la literatura francesa que había estudiado. Al leer sus novelas, y al pensar

sobre la historia de la literatura inglesa, tuve la fuerte impresión de que, en términos de método, usted es un novelista a la vanguardia de la historia de la literatura inglesa.

Me interesó la manera como *An Artist of the Floating World* [1] comienza con la descripción de un gran edificio, y cómo ingresamos en el mundo de la novela a través de ese edificio. Del mismo modo, *The Remains of the Day* comienza con la descripción de una enorme mansión. Como modo de entrar en la novela coincide en gran medida con el trabajo anterior. Me resulta fácil ver de qué modo los dos libros - *An Artist of the Floating World* y *The Remains of the Day* - están conectados, y cómo uno desarrolla al otro. Al leer los dos libros a la vez y al observar esta superposición, me dije a mí mismo que me hallaba por cierto ante un gran novelista.

I: Es muy halagador. Me interesa saber sobre esa experiencia de haber sido alejado de su pasado en Shikoku. ¿Significa que la urgencia por recordar o permanecer en contacto con su pasado fue realmente crucial para convertirlo en escritor?

O: Tengo un libro que está por aparecer en traducción al francés por Gallimard. *M/T et l'histoire des merveilles de la fôret*. La "M" es por matriarcado y la "T" por tramposo. Hace un tiempo escribí un libro titulado *Contemporary Games*. acerca de los mitos del pueblo y el universo del pueblo. Cuando escribí *M/T et l'histoire* escuché una vez más a mi abuela que hablaba sobre cosmología, y transcribí tal cual, en sus propias palabras. De hecho, la historia de mi pueblo ya se ha perdido. Casi todos la han olvidado. Por ejemplo, hay un lugar donde docenas de personas fueron muertas en una revuelta, pero nadie lo recuerda. Mi familia y especialmente mi abuela recordaban esas cosas muy bien, y me las contaron. Hasta que cumplí catorce crecí en el pueblo oyendo estas historias. Luego me mudé a la ciudad y quedé completamente apartado, mientras todas ellas morían. Así que la única persona que recuerda el meollo de los mitos de ese pueblo soy yo. Sobre eso quiero escribir ahora. Me gustaría escribir un libro que compendiara o liquidara todo mi trabajo anterior. Estas cosas serían el tema principal del libro, y en este momento son lo que más me importa.

I: Espero que la traducción al inglés se publique pronto. Tengo gran interés en leerlo. Leí *The Silent Cry*, y creo que es un libro extraordinario, y una de las razones por las cuales me parece un trabajo tan especial es que muchas veces es difícil para un escritor tomar distancia de sucesos muy personales de su vida que lo han afectado y perturbado. Este libro parece ese tipo de libro, pero a la vez de algún modo usted parece haber mantenido el control, haber sostenido una disciplina artística, de modo que realmente se transforma en una obra de arte que tiene sentido para todos. No trata simplemente acerca de Oe. Me sorprende cómo uno de los modos como usted logra esto es con un cierto tipo de humor, un tono único. Muy distinto del tipo de humor que se ve en la mayoría de la literatura occidental, basada sobre todo en bromas. Todo tiene ese peculiar sentido del humor que está siempre en el límite con la tragedia - un humor muy negro. Esta es una de las maneras como usted parece haber podido tener bajo control hechos que debían de serle muy cercanos. El artista Oe ha intentado en todo momento

1 Hay traducción al español, en Editorial Anagrama. (N.T)

tener dominio de su trabajo. ¿Considera usted que este tipo de humor es algo propio de su escritura o que le viene de una tradición japonesa más amplia?

La imagen de Mishima de lo japonés

O: Es importante que me lo haya preguntado, pues una de las cosas que me parece única en su trabajo es su control sobre la distancia en los tiempos y los personajes. Cada una de sus obras tiene un tono distintivo, aun cuando se relacionen en un nivel más profundo. Por eso aprecio su comentario sobre el tono y la distancia en mis trabajos.

El problema del humor, que usted acaba de plantear, es fundamental. Este es uno de los puntos en los que difiero de Mishima Yukio. Mishima está fuertemente implantado en las tradiciones de la literatura japonesa. Por otra parte, son las tradiciones del centro, Tokyo o Kyoto, tradiciones urbanas. Yo provengo de una tradición más periférica, la de un rincón muy provincial de la isla de Shikoku. Es un sitio muy extraño, con una larga historia de maltrato, fuera del alcance de la cultura. Mi humor es el humor de la gente que vive en ese lugar. Mishima tenía gran confianza en su humor, y quizás sea exacto decir que su humor es el humor del centro, en tanto el mío es el humor de la periferia.

I: Me gustaría saber qué siente sobre Mishima. Con frecuencia me interrogan sobre él en Inglaterra - todo el tiempo, periodistas. Esperan que yo sea una autoridad en Mishima por mis antecedentes japoneses. Mishima es muy conocido en Inglaterra, y en general en Occidente, sobre todo por el modo como murió. Pero mi sospecha es que la imagen de Mishima en Occidente confirma ciertas imágenes estereotípicas de los japoneses que se tienen en Occidente. Y que es en parte por esto que resulta mucho más accesible al público occidental. Se ajusta a ciertas características. Desde ya, haber cometido *seppuku* es uno de los clichés. En política era extremista. El problema es que la imagen completa de Mishima en Occidente no ha ayudado a la gente a tener una aproximación inteligente a la cultura y al pueblo japoneses. Ha contribuido a seguir bloqueados en ciertos prejuicios y en imágenes estereotípicas muy superficiales de los japoneses. Muchos ven a Mishima como a un japonés típico, por así decirlo. Por supuesto que no sé cómo contestar porque conozco muy poco de Mishima, y muy poco del Japón moderno. Pero esta es la impresión que tengo - que en Occidente se lo usa para reasegurar ciertos estereotipos bastante negativos. Me pregunto qué opina usted sobre Mishima y su modo de morir, sobre su signficado para los japoneses, y sobre qué es para un autor distinguido como usted.

O: Las observaciones que ha hecho sobre la recepción de Mishima en Europa son pertinentes. La vida de Mishima completa, ciertamente incluida su muerte por *seppuku*, fue una suerte de *performance* diseñada para presentar la imagen de un japonés arquetípico. Por otra parte, esta imagen no era la que surge espontáneamente de una mentalidad japonesa. Es la imagen superficial de un japonés visto desde el punto de vista de un europeo, una fantasía. Mishima actuó según esta imagen, tal cual. Se creó a sí mismo exactamente de acuerdo con ella. De ese modo vivió, y de ese modo murió. Edward Said emplea el término orientalismo para referirse a la impresión de Oriente

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

sostenida por los europeos. Insiste en que el orientalismo es una visión sostenida por los europeos, y que no tiene nada que ver con la gente que realmente vive en Oriente. Pero Mishima pensó lo contrario. Dijo: su imagen de los japoneses soy yo. Supongo que algo quería mostrar al vivir y morir según una exacta concordancia con esa imagen. Así fue él y por eso obtuvo gloria literaria en Europa y el mundo.

Pero de hecho lo que sucedió es que Mishima presentó una imagen falsa. Y como consecuencia, la concepción del pueblo japonés sustentada por la mayoría de los europeos tiene a Mishima en un polo y a gente como Akio Morita, el presidente de Sony, en el otro. En mi opinión, ambos polos son desacertados. Pero si así es, ¿dónde podríamos encontrar una imagen más adecuada de los japoneses? Volviendo a su libro *An Artist of the Floating World*, en el final hay una escena con varios jóvenes japoneses, y el artista, que los observa con afecto. Creo que personas como esos jóvenes viven realmente en Japón, y que son ellos quienes han dado prosperidad a la economía japonesa. Claro que Mishima no tiene nada que decir sobre ellos. Y que escritores como yo, que hemos elaborado una visión negativa de Japón, no los hemos captado tampoco. Pienso que su novela ejerció una buena influencia en las percepciones de Japón en Europa, una especie de antídoto de la imagen de Mishima.

El Método del "Escritor Homeless"

O: Quiero preguntarle algo. Al leer su obra y al hablar con usted, uno no tiene la sensación de alguien nacido en Japón. En el caso de Conrad, uno de mis autores favoritos - para mí es una especie de novelista ideal - uno tiene la fuerte impresión de que es un autor genuinamente inglés, al mismo tiempo que un verdadero europeo. El día que usted recibió el Premio Booker, hubo noticias en los medios de comunicación japoneses sobre sus comentarios sobre Salman Rushdie. Muchos se sintieron conmovidos por estos comentarios, incluido yo. Sentimos que quien los hizo era un auténtico novelista europeo, una personalidad verdaderamente europea, que eso era real inteligencia europea.

Los mismos japoneses desean ser percibidos como pacíficos y gentiles, tal como el arte japonés - la pintura de paisajes y todo eso. No quieren ser vistos como imperialistas económicos ni como invasores militares. Como otros, desean pensar en arreglos florales, algo tranquilo y bello, al pensar en Japón. Cuando sus libros empezaron a aparecer en Japón, así fue como fueron presentados. Se lo describía a usted como a un calmo y pacífico autor, y en consecuencia como a un autor muy japonés. Pero desde el principio yo tuve mis dudas. Percibí que era un autor con una inteligencia firme. Su estilo incluye siempre una doble estructura, con dos o más elementos entrelazados. Y de hecho esto ha sido demostrado cada vez por cada uno de sus libros. Sentí que este tipo de fuerza no era muy japonés, que la persona era más bien de Inglaterra.

I: Bueno, no intento ser un autor calmo. Es en realidad una cuestión de técnica más que otra cosa. Hay una superficie tranquila en mis libros - no hay muchos asesinatos o cosas por el estilo. Pero no son libros tranquilos, pues son libros que tratan sobre cosas

que me perturban en alto grado y sobre asuntos que me preocupan enormemente. No me resultan para nada tranquilos.

Sobre el ser un escritor europeo, creo que en parte eso ha sido efecto de que no conozco muy bien Japón. Me vi forzado a escribir de un modo más internacional. Si yo hubiera regresado regularmente al país tras haberlo dejado en 1960 y hubiera estado familiarizado con Japón durante mis años de crecimiento, creo que tal vez habría sentido una mayor responsabilidad por representar al pueblo japonés de un modo u otro, por ser una suerte de vocero, por así decirlo, de Japón en Inglaterra. Pero según las cosas se fueron desarrollando, no volví. Este es mi primer regreso al país en treinta años. Soy consciente de que sé muy poco del Japón moderno. Pero aún seguía escribiendo libros que tienen lugar en Japón, o supuestamente en Japón. Mi falta de autoridad y mi falta de conocimiento sobre Japón, creo, me obligaron a usar mi imaginación, y también a pensar en mí como una especie de escritor *homeless*. No tenía un rol social claro, pues no era un inglés inglés, ni tampoco un japonés japonés.

Y así sin un rol claro, sin sociedad o país sobre el cual hablar o escribir, ninguna historia me parecía la mía. Y creo que esto me empujó a intentar escribir de un modo internacional. Lo que comencé a hacer fue usar la historia. Buscaría libros a través de la historia del mismo modo que un director de cine buscaría lugar para el argumento que ha escrito. Buscaría momentos en la historia que mejor sirvieran a mis propósitos, o lo que deseaba escribir. Era consciente de que no me interesaba la historia *per se*, que estaba usando la historia de Inglaterra o Japón para ilustrar algo que me estaba preocupando. Creo que esto me hizo un tipo de escritor sin pertenencia. No tenía un lazo emocional fuerte ni con la historia japonesa ni con la inglesa, de modo que sólo podía usarlas para que sirvieran a mis propios propósitos personales.

El problema de la audiencia

I: Me pregunto, señor Oe, si se siente responsable por cómo los japoneses son percibidos en el extranjero. Al escribir sus libros, ¿es consciente de una audiencia internacional, y de qué sucederá con las percepciones de los occidentales sobre Japón? ¿O quizás no piensa en estas cosas?

O: Cierta vez me entrevistaron en un canal alemán. El entrevistador había traducido uno de mis libros al alemán. Me preguntó si era muy importante para mí ser traducido al alemán. Dije que no, y un silencio mortal se produjo en el estudio. La razón por la cual contesté que no es simplemente que escribo mis libros para lectores japoneses, más que para extranjeros. Es más, los lectores japoneses que tengo en mente son un limitado grupo. Aquellos para quienes escribo son de mi propia generación, gente que ha tenido las mismas experiencias que yo. De manera que cuando viajo al extranjero, o me traducen o me critican en el extranjero, me siento casi indiferente. Las responsabilidades que siento son hacia mis lectores japoneses, gente que vive conmigo en este entorno.

Hablando como lector, la literatura extranjera es muy importante para mí. William Blake es importante para mí. Escribí un libro basado en Blake, y uno basado

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

en Malcolm Lowry. Otro libro trataba sobre un especialista en Dante que vive en el campo. Respecto de Dante, he sido influido de varias maneras por estudiosos de su país. En ese sentido he recibido mucha influencia de literatura extranjera. He leído sus libros en inglés, por ejemplo. Sin embargo, creo que cuando escribo mis libros, los escribo para lectores japoneses. Tengo un sentido de la responsabilidad del que no puedo escapar, aun cuando siento que probablemente hay algo equivocado en esta actitud. Por supuesto, creo que un verdadero novelista es internacional, como usted. En su caso, por supuesto, me parece que además de ser internacional usted es también muy inglés. En *The Remains of the Day* usted descubría puntos de vista desde los cuales es posible describir tanto al pueblo inglés como al americano. El punto de vista es completamente distinto del que tienen un japonés o un chino. Bajo cierto punto de vista, es posible observar a un inglés, y también a un americano. Y este punto de vista ha producido su estilo. Creo que este tipo de autor es genuinamente europeo, internacional de un modo esencial. Así podría ser yo un autor más japonés que Mishima. Deseo que los más jóvenes autores japoneses puedan descubrir una mirada o punto de vista más internacionales.

I: Nunca parece haber una clara relación entre la audiencia a la que un autor cree estar dirigiéndose y la audiencia a la que de hecho se está dirigiendo. Muchos de los grandes clásicos, ya sean los antiguos griegos u otros, no tenían idea de que eventualmente se dirigirían a personas de culturas muy distintas de la suya. Posiblemente Platón escribía para quienes vivían en Atenas en su época, y lo leemos muchísimos años más tarde, en culturas muy diferentes. A veces temo que los escritores, que saben que son leídos por una audiencia internacional, puedan sufrir en verdad un efecto casi contrario, que algo muy importante en literatura pueda morir porque la gente modere sus instintos artísticos. Es casi como un ejercicio de marketing de masas.

Particularmente porque este es un momento cuando la cultura americana, o lo que podría llamarse cultura angloamericana, penetra en todo el mundo - en Asia, América Latina, etc - y eso parece ir en aumento. Tal vez sea importante que los escritores no se preocupen en absoluto por este asunto de la audiencia. Usted mismo, Oe, podría pensar que está escribiendo sólo para su propia generación, para japoneses. Pero sus libros son leídos por muchas personas fuera de ese grupo. La gente quiere traducir su obra. Parece que con el paso del tiempo su reputación crece y en distintas partes del mundo. Esto prueba que alguien puede dirigirse a un pequeño grupo de gente, pero que si su trabajo es poderoso y sincero tiene una audiencia universal, internacional.

Por otro lado, sé que existen muchos escritores que conscientemente intentan escribir novelas que estén servidas para la traducción. Por supuesto que nadie desea leer este tipo de cosas, pues han perdido algo de la potencia inicial que surge de la intensidad de dirigirse a un grupo pequeño. Que un escritor sea internacional o no es algo que un escritor no puede controlar. Es casi accidental. Pero a menudo, creo, cuanto más profunda la obra, y cuanto más profunda la verdad de la obra más probabilidades de ser internacional, ya sea que el autor conscientemente se dirija a un grupo pequeño

ya a una gran cantidad de personas, ¿Cree usted que los jóvenes escritores en Japón se preocupan por este asunto de cuán internacionales son?

El significado del "Autor internacional"

O: En la edición de anoche de *Asahi Shimbun* había un artículo que comentaba que una traducción de un trabajo del novelista Murakami Haruki era muy leída en New York. El artículo agregaba un comentario del *New York Times* sobre la posibilidad actual de imaginar una literatura de la Cuenca del Pacífico.

Durante la semana pasada me había estado preguntando justamente qué tipo de novelista era usted. Mi conclusión es que, más que un autor inglés o europeo, usted es un autor que escribe en inglés. Desde el punto de vista del suministro de materiales para la literatura, hay un poder tremendo en la lengua inglesa. De algún modo pareciera que el comienzo del mundo literario haya sido con el inglés. sobre todo en el campo de la novela. En tanto continúe con la lengua inglesa, un autor puede abandonar Inglaterra y ser todavía un gran escritor. Así sucedió con Lawrence Durrell, y también con E.M.Forster. Sentí que pensándolo a usted de este modo, como un escritor de inglés, había captado algo esencial. Por hacer una comparación, Murakami Haruki escribe en japonés, pero su escritura no es realmente japonesa. Si usted lo traduce a inglés americano, puede ser leído muy naturalmente en New York. Sospecho que este tipo de estilo no es realmente literatura japonesa, ni realmente literatura inglesa. Pero lo cierto es que un joven autor japonés se lee ampliamente en los Estados Unidos, y creo que ésta es una buena señal para el futuro de la cultura japonesa. Un joven escritor japonés ha logrado algo que yo nunca había alcanzado, ni Mishima ni Abe Kôbô.

I: Creo que comparto las mismas preocupaciones. Asistí a una conferencia del intelectual europeo George Steiner, que está en Cambridge y es muy conocido en Inglaterra. Me parece que usted estará familiarizado con muchas de sus ideas. Una de sus constantes preocupaciones es que todas la culturas del mundo desaparezcan tragadas por esa siempre creciente, y enorme manta llamada cultura angloamericana. Le perturba que las ponencias científicas en China y por cierto aquí en Japón estén escritas originalmente en inglés porque deben ser presentadas en congresos donde sólo se comprende inglés, que en los países comunistas la gente joven escuche la última música de rock occidental. Le preocupa cierta muerte de la cultura, pues esta insulsa, incolora y enorme manta llamada angloamericanismo se está extendiendo por todo el mundo. Para sobrevivir la gente debe sacrificar muchas cosas que hacen única a su cultura y que hacen que su arte y cultura signifiquen algo, y así contribuyen a que esta manta sin significado, esta extraña cosa conquiste el mundo.

Me parece que es algo bastante importante para sentirse afectado. Ciertamente que mi generación en Inglaterra no se sintió preocupada suficientemente por este tipo de cosas. Quizás nos sentimos tocados por el problema opuesto, el de no ser lo bastante internacionales. Creo que es un problema sobre el que debemos pensar. Sería muy raro si todos contribuyéramos al mismo tipo de cultura, si todos nos dirigiéramos al mismo tipo de audiencia. Podríamos terminar como la televisión internacional. Un montón

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

de programas de televisión casi superficiales, pero internacionales. Sería lamentable que la literatura y el arte serio siguieran el mismo camino - el del más bajo común denominador - a fin de aparentar ser internacionales.

Existe la sensación entre los jóvenes escritores ingleses de que Inglaterra ya no es un país tan importante. La generación anterior asumía que Inglaterra era un país muy importante, y que si uno escribía sobre Inglaterra y los problemas ingleses, eso automáticamente adquiriría interés global. La joven generación es consciente de que esto ya no es cierto, de que Inglaterra es ahora casi un país pequeño y provincial dentro del mundo. Algunos escritores tienen una suerte de complejo de inferioridad, esto es, deben esforzarse conscientemente para emprender temas internacionales, pues si ellos simplemente escribieran sobre la vida en Inglaterra, nadie se interesaría. Tal vez ese sentimiento no exista en Estados Unidos o Japón, donde hay un fuerte sentimiento de que sus dos sociedades son ahora de algún modo el centro del mundo, y de que el siglo XXI estará dominado de algún modo por estos dos poderes. Pero viviendo en Inglaterra, siento la misma presión, de que tengo que ser internacional. De lo contrario acabaría en la misma posición de un escritor danés o sueco, siendo muy periférico, pues un montón de grandes cuestiones actuales pasan de largo por Inglaterra. En cierto modo, creo que los jóvenes autores japoneses no necesitan sentir este tipo de inferioridad, simplemente por el modo como avanza la historia.

El rol de la literatura periférica

O: Por supuesto que no tengo nada contra el hecho de que Japón se enriquezca con radios y automóviles. No poseo un automóvil, pero sí tengo una radio. Creo que el estado de la economía y el estado de la literatura no están relacionados. Más bien me parece que los autores japoneses deberían darse cuenta claramente de que la literatura japonesa es muy periférica. Cuando una literatura periférica intenta convertirse en central, una de las cosas que suceden es que intenta resultar exótica. Creo que Mishima intentó crear una literatura de lo exótico. Pero juzgo que su intento fracasó. Paradójicamente, me parece posible que los escritores japoneses jueguen un cierto papel en el mundo de la literatura si ellos expresan asuntos japoneses en una literatura de la periferia.

Estoy familiarizado con las ideas de George Steiner. A él parece gustarle la idea de que las cosas están muriendo - primero fue la tragedia y ahora es la cultura. La imagen de la cultura angloamericana como una enorme manta que va cubriendo el mundo es una de sus mejores. En verdad no concuerdo con usted cuando dice que Inglaterra es una nación periférica en términos de economía mundial y de relaciones internacionales. Creo que en términos de cultura, Inglaterra aún ocupa un lugar muy importante en el mundo, y que continuará ocupándolo en el futuro. Mirando hacia el futuro, hacia el siglo XXI, no me parece que Japón se vuelva un centro de cultura, sólo por su poderío económico. No creo que los voceros culturales americanos tengan mucho poder, y tampoco los voceros culturales soviéticos. Me parece que en el siglo XXI las declaraciones de aislados escritores y estudiosos de países pequeños jugarán

un muy importante papel en el mundo de la cultura. Un ejemplo es el novelista Italo Calvino, que ha muerto recientemente de un modo trágico. Tenía programado dar una charlas en la Universidad de Harvard en el marco de las Mellon Lectures, y estaba trabajando en el manuscrito para esas conferencias hasta el día de su muerte, un día antes de partir para Estados Unidos. El manuscrito fue traducido al inglés como *Six Memoirs for the Next Millenium*. Al leerlo, pensé que este trabajo de un novelista de Italia, un país económica y políticamente periférico, plantea cosas que serán de importancia central en el próximo siglo. Otro ejemplo es el novelista checo Milan Kundera, que ahora vive exiliado en Francia. Al leer, por ejemplo, el *Israel Address*, que se encuentra al final de su libro, *The Art of the Novel*, me parece que estamos ante la expresión más central de cómo un escritor debe vivir y actuar hoy en día. De modo que en mi opinión lo que los escritores japoneses tienen que aprender es la necesidad de pensar cómo contribuir a la cultura mundial como representantes de una pequeña pero culta nación de Asia. Además, tendrían que lograrlo sin la ayuda de financistas o políticos. Simplemente como escritores deberán darse a conocer en su camino propio a Inglaterra o a Francia.

Primeras líneas en las batallas intelectuales de hoy

I: Me gustaría agregar algo a mis primeras observaciones. No era simplemente porque Inglaterra estaba declinando como poder económico que sugería yo que los escritores en Inglaterra tenían un sentimiento de ser periféricos. No creo que haya una conexión con el poder económico. De hecho, en cierto modo sucede lo contrario.

Los escritores de Inglaterra y hasta cierto punto los de Alemania y Francia - y yo que también he tenido la experiencia - van a un encuentro internacional de escritores y de algún modo se sienten inferiores, comparados con aquéllos que vienen de sitios como Africa, Europa del Este, o América Latina, en el sentido de que muchas de las grandes batallas intelectuales entre libertad y regímenes autoritarios, o entre comunismo y capitalismo, o entre Tercer Mundo y Países industrializados, tienen sus primeras líneas en estos países, y hay roles más claramente definidos para escritores como Kundera o algunos africanos. Escritores de Europa del Este siempre tienen algún definido papel político que cumplir. Puede que sea una arrogación confusa, pero es una arrogación fácil que nos modifica a nosotros que venimos de países más seguros, digamos, los seguros y prósperos países como Inglaterra, Alemania occidental o Francia, aunque la situación se ha modificado repentinamente para los alemanes.

De alguna manera, en términos de las cosas realmente importantes que están ocurriendo en el siglo, en términos históricos, si escribimos desde una posición como Inglaterra, Suecia o Francia en la última parte del siglo veinte, estamos escribiendo desde lugares muy lejanos de donde los acontecimientos principales tienen lugar, y de alguna manera carecemos de la natural autoridad de escritores que viven en Checoslovaquia, Alemania oriental, Africa, India, Israel o los países árabes. Y creo que este es el motivo de este complejo de inferioridad, más que el hecho de que Inglaterra no sea un poder económico tan importante como solía. Claro que todavía es una fuerza

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

económica poderosa. Pero en función de los grandes debates intelectuales que parecen ser centrales en esta última parte del siglo XX, hay una sensación de que tal vez nosotros en Inglaterra estamos en un lugar inapropiado para ver las grandes batallas.

Puede ser bueno que los jóvenes escritores ingleses sientan que deben viajar, o por lo menos que en sus imaginaciones deben viajar. Así, la joven generación, mucho más que la anterior, tiende a escribir novelas que no se ubican en Inglaterra, o por lo menos no en su tiempo. Miran en la historia hacia un tiempo cuando Inglaterra estaba en crisis, y así aparece la guerra muchas veces. O usan su imaginación para crear paisajes completamente imaginarios. Esto está ocurriendo cada vez más, y me parece que responde a la idea de que las cosas política y socialmente importantes están sucediendo en otras partes lejanas. Quizás los escritores de Japón y Estados Unidos no lo sientan tanto, pues hay una sensación de que, aparte de la cuestión económica, Japón y Estados Unidos están en la primera línea de algo crucial que está por suceder en el mundo. Y creo que esto ejerce cierto efecto sobre cómo los escritores enfocan sus trabajos, dónde van en busca de material para alimentar su imaginación.

O: Cuando viajo al extranjero para participar en congresos, lo hago siempre simplemente como un escritor individual. Las cosas sobre las que hablo no guardan relación con el crecimiento económico de Japón. Mi sensación de Japón es que todavía es un país periférico, y de que a pesar de su poderío económico todavía no ha alcanzado un papel internacional, especialmente en Asia. Recapacitando, creo que debo compartir parte de la responsabilidad por este estado de cosas, de modo que hablo sobre esto y otras cuestiones que un escritor, como escritor, podría hacer como compensación.

Por alguna razón, los escritores japoneses tienden a apartarse de los encuentros internacionales de escritores. Hasta ahora, por lo menos, no ha habido autores que hayan ido a hablar sobre el lugar de Japón en el mundo, sobre las contradicciones sentidas por los escritores en medio de la prosperidad económica, sobre las cosas que los afectan profundamente. Yo, por mi parte, intento hacerlo, poco a poco. Japón tiene muchos hombres de negocios y políticos capaces, pero como novelista quiero hablar en el ámbito internacional sobre las cosas que ellos nunca mencionan. Y me parece importante para escritores del extranjero, especialmente jóvenes escritores como usted, venir a Japón a observar de cerca el país y encontrarse con intelectuales japoneses. Deseo que esto lleve a una más profunda comprensión de cosas como el difícil papel jugado por los intelectuales en esta prosperidad material, y a encuentros culturales en un nivel genuinamente sustancial. Por eso, bienvenido a Japón.

I: Gracias. Fue una interesante conversación.

(THE JAPAN FOUNDATION NEWSLETTER. VOL XVII/4, MARCH 1990)

Traducción: Amalia Sato

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

SOBRE *WHAT IS FOUND THERE* DE ADRIENNE RICH

MERCEDES ROFFÉ

El ensayo que se publica a continuación pertenece al último libro de Adrienne Rich, *What Is Found There. Notebooks on Poetry and Politics* (New York: Norton, 1993). La poesía de Adrienne Rich, una de las escritoras norteamericanas más relevantes del siglo, es parcialmente conocida en Argentina gracias a los trabajos y traducciones de las poetas Diana Bellessi y María Negroni. Su obra temprana, que comienza a publicarse a principios de la década del 50, comparte con la de John Berryman y Robert Lowell, entre otros, la preocupación formal y el conceptismo que caracterizó a la generación formada bajo el influjo del New Criticism. Luego de una amplia participación política en los movimientos por los derechos civiles y la lucha contra la guerra de Vietnam, su voz se convierte en una de las más sólidas y radicales del movimiento por la liberación de las mujeres y del movimiento lesbiano-feminista que se afirma en los Estados Unidos desde mediados de los 70.

What Is Found There reúne artículos y viñetas escritas entre 1990 y 1992. Las dos preocupaciones centrales de la colección -la poesía y las condiciones sociopolíticas de la vida norteamericana hacia el final del siglo xx- son los ejes sobre los que se articulan relecturas de Whitman, Emily Dickinson, Wallace Stevens, Muriel Rukeyser, Irena Klepfisz, Audre Lorde y Minnie Bruce Pratt, entre otros; cartas; recuerdos de su formación como poeta; observaciones sobre diversos aspectos de la vida contemporánea en los Estados Unidos: la violencia, la manipulación económica, la guerra del Golfo Pérsico, las diferencias étnicas, lingüísticas y culturales que configuran la realidad norteamericana actual.

Una tensión parece ser la base sobre la que se funda este libro, su fuerza inspiradora no carente de conflicto y ansiedad: una tensión entre compromiso y estética, entre el testimonio y la escritura, entre los distintos ámbitos de la experiencia

vital y su silenciamiento o elaboración en la creación literaria. Esa tensión, que podría quedar emblematizada en el binomio Stevens/Lorde (o tantos otros, para el caso), es la que Adrienne Rich ha llegado a armonizar en ciertos tramos de su obra de madurez -pienso en *An Atlas of a Difficult World*. Aquí, sin embargo, la autora prefiere no sintetizar la tensión entre esos dos extremos -el estético, el político-, sino más bien hacerla estallar en la pluralidad de voces que su propia amplitud estética e ideológica "encuentra por allí" -aquí, en esta realidad compleja y múltiple que constituimos todos.

La tensión, la pregunta, queda latente, y más, irresuelta. Ese es, creo, el *impasse*, el callejón sin salida -tal vez a causa de la diversidad misma de salidas, de caminos, de atajos y de encuentros, que Adrienne Rich considera- del que este libro es crónica, confesión, denuncia y canto.

"¿Qué es una vida americana?" es uno de los ensayos que, en mi opinión, mejor representan las preocupaciones y factura del libro. En él, el país no es visto como paisaje sino leído como un libro cuyas casas-signos configuran el alfabeto en que se deletrean los distintos modos de vida que cobija el *port-manteau* "vida americana" - un cielo lo suficientemente amplio para albergar las torres de una cárcel de New Mexico, el desarraigo y la ansiedad de tanto exilio, la placidez fingida del suburbio, la tienda del sobreviviente en la reservación indígena, la perorata ilustrada con que se intenta avalar la destrucción.

Como el país, como la urdimbre edilicia y social del país, el texto cambia, se transforma, muda de centro de un párrafo a otro, y de piedra fundamental, confiado, en cierto modo, en que es una polifacética pero única preocupación la que lo enmarca, como una frontera segura, natural, suave y firme y bien delineada. La admonición, en todo caso, no va contra el extranjero, sino contra todo aquel -tan hipócrita, o tan ciego- que busca en el vecino la podredumbre que hace tiempo carcome los cimientos de su casa.

Desde otros países, otras historias -la argentina, por ejemplo-, otras culturas, muchas de las observaciones, sorpresas, especulaciones y parciales respuestas que Adrienne Rich propone en su libro pueden llegar a resultar naïves, cuando no anacrónicas o tardías, aun cuando reconozcamos lo oportuno -lo profético, incluso- de sus palabras en su medio. Son las palabras de una poeta -una testigo, en el sentido en que solía jugar con los dos términos la implacable lucidez de Rukeyser- que percibe y razona una crisis que no es nueva en el país ni la primera, pero que en los años en que se escribían estas notas se tornó insoslayable para todo aquel o aquella lo suficientemente alerta como para no seguir soñando un trasnochado sueño nacional.

¿QUÉ ES UNA VIDA AMERICANA?

ADRIENNE RICH

¿Qué es una vida americana? ¿Qué la alberga?

En la reservación navaja, *hogans*, casas-remolque, pequeñas casas de adobe; en un caminito lateral cerca de Window Rock, una casucha de cartón como las que aparecen en las fotos de las villas miseria de Sudáfrica, o las que se inclinan sobre las cercas oxidadas bajo el repecho del Puente de Brooklyn. En las altas mesetas, las viviendas de adobe de los indios *hopi* al borde del despeñadero, la pobreza material asentada bajo el espacio azul, trascendente, y el silencio. Detrás de las rutas turísticas de la cadena norte del Gran Cañón, monoblocks para obreros, con parrillas oxidadas, juguetes plásticos, y sillas de plástico rotas, afuera, junto a la basura pisada; las cabañas de los guardabosques, pulcras como una base militar, la bandera flameando en el frente de la administración. Casitas mormonas de madera, victorianas, con el césped bien regado; rosales en un pueblo de Utah al pie del rudo peñasco, montañas desnudas de vegetación. Una cabaña *quonset* con sistema de satélite, un corral para animales, un tanque de agua. *Tepees* auténticas y habitadas; otras, hechas para turistas, para el comercio. Buses escolares convertidos en albergues de trabajadores transitorios, tras un cerco de alambre de púa al costado de un rancho. Agazapadas en el desierto, prefabricadas descoloridas, algunas avanzando por la ruta, en los acoplados de los camiones que las llevan a los lugares de construcción. En la única calle verdadera de un pueblo anidado en un camino de montaña, o la única respetada por el paso de la autopista, un cartel escrito a mano anuncia el salón de belleza improvisado en algún bungalow o un medio duplex: Casa de Beauté, Lila's Unisex Corte y Rizado. Alrededor de pueblos más grandes, en todos lados, condominios de implacables colores pastel y terracotas, monotonía disfrazada de variación, casas de fin de semana para los acomodados, o viviendas que lo más bajo de la clase media lucha por permitirse. La verdadera riqueza es invisible, al final de largas rutas privadas, no señalizadas; las pistas de aterrizaje de las avionetas no se dejan ver.

Los parques de diversiones con "temas" se multiplican; las granjas familiares van a la quiebra; bandadas de gente blanca, urbana, busca su propia paz artificial: calles silenciosas e inmaculadas detrás de puertas eléctricas, suburbios que nunca conocieron una *urbs*, su pulso, nunca un centro cívico. Y en la *urbs*, desnuda y enferma, de Harlem a Houston o Los Angeles, nuevas olas de inmigrantes duermen en placares de alquiler; los chicos asisten a escuelas semi-derruidas; incineradores, terrenos de reciclado, aguas servidas y plantas de desperdicios químicos se apiñan junto a los ghettos.

La poesía eterniza el paisaje. Una luna llena se alza sobre el joven Jimmy Santiago Baca, preso en una cárcel de Nuevo México:

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

Vi la luna por primera vez una madrugada azul,
de pie, soplando gotas de aliento en el aire frío,
de pie en mi camisa de presidiario, a las cuatro y media,
en el recinto cercado por muros de granito,
ningún tumulto, sólo fulgor de reflectores, las silenciosas
torres de guardia y los guardias enhiestos sobre todas ellas.

Una gran luna de desierto, distendida, allí,
¿cómo se sostenía, tan grande, esa lágrima apasionada?
¿Cómo, en la aterciopelada inmensidad de un cielo púrpura,
se sostiene ahí arriba, y tan cerca de mí? De mí.

Dime, ¿qué querrá decir
que una luna como el dorado ojo del lobo
me haya mirado fijamente a los ojos?
De haber alzado el brazo, la habría perforado con el dedo
como a un durazno, y habrían caído sobre mi cabeza
gotas de dulce zumo; podría haber hundido
el dedo en ella, encontrado la semilla de su alma, me habría puesto en la lengua su
pupila dura y áspera, y habría libado
su inmenso poder

de sueños. Sueños... los necesitaba,
cómo aullaba por dentro, desechando tantos pensamientos
con el acero azul de la hora, esta hora,
el tiempo de mi reclusión.

Parto los días con las rojas hachas de mi corazón,
los días que caen como árboles
los trozo en horas
y los arrojo al fuego del alma.

No conocía entonces el poder del desierto.
No conocía los demonios de negros pies
mordisqueando cada rayo de luz como si no fueran nada.
No sabía que mis sueños, duros diamantes,

podrían quebrarse en el silencio de vientos arrasadores;
no, tampoco que un guijarro podía llegar a significar
un mundo, un miedo develador...

Miré esa luna, asombrado, nunca
había visto una luna tan mía,
acunando en sus brazos mi vida saqueada.

¡Luna! ¡Luna! ¡Luna! esa mañana crepuscular,
camino a la cocina para buscar café,
pensando en los diez años que me esperaban en prisión,
arropado en mi camisa, mis botas firmes y suaves,
iba yo bajo la vista del guardia, ciego e indiferente
a mi huida, mi libertad de un instante,
tapados los oídos, sordo,
cuando la luna dijo: --Eres libre,
como todo lo mío, como los vientos y los montes, libre...

David Mura, poeta, tercera generación de japoneses americanos:

¿Qué significa cuando los poetas abandonan vastas áreas de la experiencia en manos de los periodistas, los especialistas en ciencias políticas, los economistas? ¿Qué significa que permitamos que la "objetividad" de estas disciplinas sea la única voz que dé cuenta de hechos y temas de relevancia para todos?

Es lo mismo *vivir en una tierra trágica* -dice Wallace Stevens- *que en un tiempo trágico*. Pero tiempo y espacio no son separables. El tiempo ha sido trágico aquí desde hace quinientos años; antes, la tierra no era trágica; era amplia, fértil, rica, peligrosa; satisfacía las necesidades de diversas formas de vida. Desde la primera invasión, el primer reclamo arrogante, se volvió una tierra trágica. En todas las destrucciones explícitas, todos los escenarios particulares de la tragedia, ésta es la fatal contradicción, la verdad que Whitman no pudo soportar ni articular (fue mucho más explícito y valiente en lo relativo al sexo) -la gran fisura en el entramado imaginativo del futuro país: la extrema crueldad, la codicia, y la deliberada obliteración sobre la que se fundó la tierra de los libres. La crueldad, la codicia, el asesinato de culturas forman parte de

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

todas las historias. Pero nosotros, aquí, hemos estado tambaleándonos bajo el peso de la fantasía nacional que afirma que la historia de la conquista de las Américas, el "movimiento hacia el oeste" fue diferente -que fue una historia de heroísmo, de ilustración, una tarea moralizadora en favor de los valores religiosos y el espíritu civilizador.

¿Qué relevancia tiene esto para la poesía? Poco importa si el poeta ha huido expatriado, o si ha optado por el exilio interior, si ha mirado hacia Europa o Asia en busca de modelos, si ha denunciado con implacabilidad las terribles condiciones de trabajo que apuntalan la acumulación de riquezas, si ha escrito desde el microcosmos de su vida privada, si ha escrito como convicto o aristócrata, como amante o misántropo: toda nuestra obra está marcada por una desestabilizadora fantasía nacional, por la fractura de la imaginación implícita en nuestra historia.

Pero démoslo vuelta y digámoslo desde el otro lado: en una historia de quiebra espiritual, un contrato social basado en mentiras y secretos compartidos, la poesía se hace más necesaria que nunca: hace seguir fluyendo las aguas subterráneas; es la voz límpida que horada la piedra.

Los poetas que recién llegan -en bote, en avión, en bus, a pie u ocultos en los baúles de los autos, de Camboya, de Haití, de Centroamérica, de Rusia, de Africa, de Pakistán, de Bosnia-Herzegovina, de cualquier pueblo, desarraigados, huyendo hacia la tierra de los libres, la *goldene medina*, la trágica tierra prometida-, ellos también tendrán que aprender esto.

¿Qué significa, en 1993, decir que no tenemos una situación de "emergencia" aquí en Norteamérica, que porque esto no es Europa del Este, Sudáfrica, Medio Oriente, la poesía que no adopta visos de normalidad es inauténtica, melodramática? Al recordar en sus memorias la persecución y exilio de su marido -el poeta anti-stalinista-, Nedesha Mandelstam describió no sólo los métodos de un particular sistema de terrorismo de estado, sino también la psicología social que lo acompañaba: no sólo el miedo, sino el autoengaño, *la pérdida progresiva del sentido de realidad*, la necesidad de sentir que todo está bien, que la vida continúa, sólo porque los trenes andan.

Nadie que ama la vida o la poesía puede envidiar las situaciones por las que atravesaron aquellos europeos del Este o negros sudafricanos (por dar unos pocos ejemplos) cuyos escritos fueron actos nacidos del encarcelamiento, la tortura, el exilio, o -en el mejor de los casos- la prohibición de publicar o leer en público sus obras como no fuera clandestinamente. Envidiar sus circunstancias sería envidiar sus dotes, su coraje, su poderosa convicción en el poder de la palabra y la seguridad de que esa convicción era compartida -tanto como la certeza del castigo. Sería tapar nuestras urgencias específicas con las de ellos, como si los poetas no encontraran suficientes dificultades -y obstáculos- aquí en los Estados Unidos.

Traducción de Mercedes Roffé
New York, julio de 1994

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

EL VIAJE DE LA NOCHE

MARÍA NEGRONI

"There lives a freshness deep in me
that nobody can deny me
not even I myself-"
Gunnar Ekelof

la jaula en flor

El tren nos deja en el gran canal de una ciudad helada y majestuosa. Ah, los pájaros volverán a atravesar este invierno y el precio de las noches pálidas, sin luna. Oigo cómo silbás una canción que yo compuse, y no sufro. Sufrir me distraería de este sitio donde ni vos ni yo tenemos nombre. Te dejo, semidormida, en un hotel que es un barco y me alejo pensando en nuestra casa futura, esa isla que todavía no existe, esa promesa llena de despojos. No siempre es fácil entender por qué huimos. El país nos abandonó hace tiempo con algunas penas y un miedo de no ser nada sin ellas. La ciudad donde dormís ahora se mece como queja, golpea contra el muro desolado de los muelles. Yo comienzo a desvestirme en una jaula que florece. Te amo. Es Estocolmo la que viaja, no nosotras.

el espejo del alma

"como el alma que canta por sí misma
en su limpia casa de cristal"
Hermann Broch

Tuve que viajar a Nevada para verte. Una gran planicie rodeaba la casa donde me esperabas con tu túnica blanca, más alta que de costumbre. Presentí que la casa existía en la memoria, cosa que confirmaste atravesando con tu brazo el hielo que suplantaba ahora a las paredes. Acostumbrada a esconderme en las palabras, quise darte una carta.

Esa carta hablaba de las diferencias del río: lo que fue, lo que es, lo que será. Pero vos eras el río y la imagen del río, visto desde la altura (quiero decir, la furia misma). Me miraste, morada de ternura, bajo el color inconstante de la niebla. Terminé por tratar de pinchar la carta a tu plumaje pero te negaste, afable, como quien aprecia el esfuerzo de simular lo imposible. El pico tembló ligeramente. Me dejaste a merced de la felicidad, contemplándote, ahora que eras un enorme pájaro blanco.

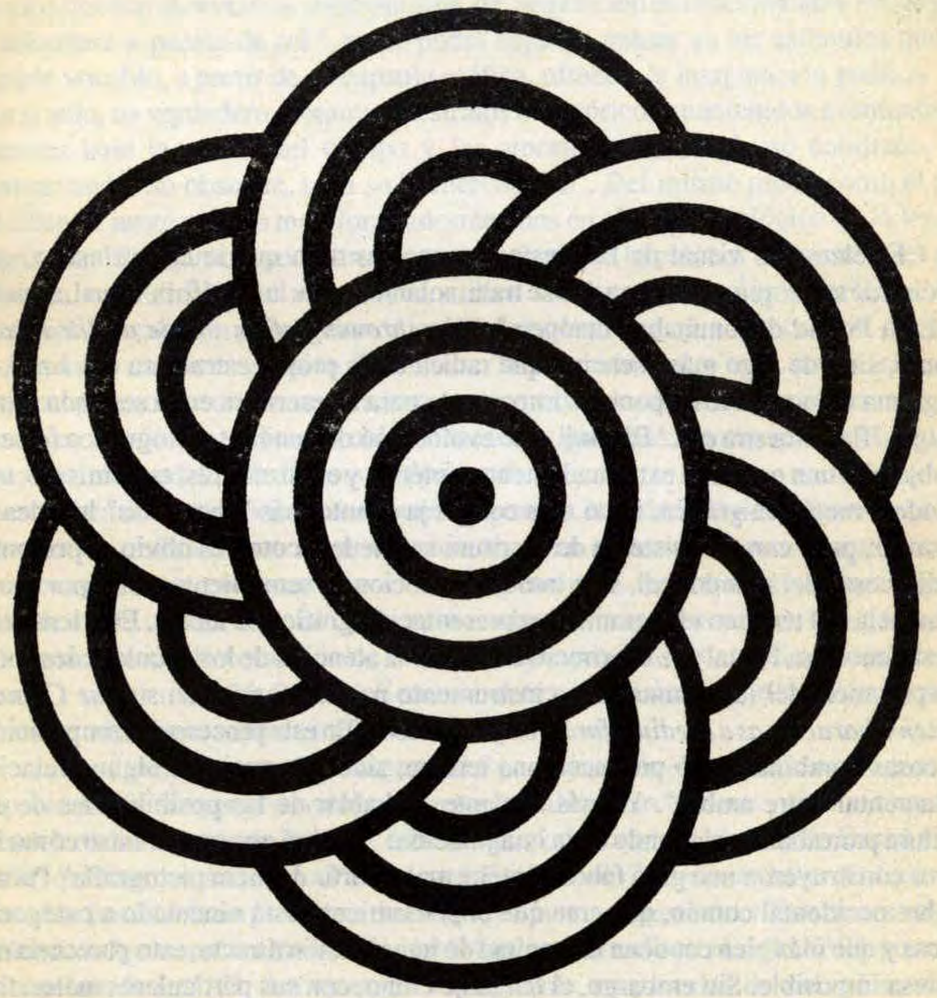
el libro de los seres

Como siempre, el taxista me lleva a un sitio donde no quiero ir. Una vez me extravió en la calle Siria, otra vez aparecí en Retiro a cuatro cuadras de mi casa materna (cuando yo deseaba ir a la discoteca Roxy, en Manhattan). Ahora acaba de anunciarme que me dejará en Tetrópolis. Pero esta vez, no protesto. Apenas me pongo un poco triste, sin saber que hubiera sido lo mismo si me hubiese llevado al lugar que yo quería (de existir ese lugar, pongamos). En la radio se oye una música extraña, cortésmente le pregunto qué es. El taxista parece ofendido:
- Esto no es música, están recitando el Qurán.
Me deja en una ciudad luminosa y vacía, sin puertas ni alfabetos ni cementerios. Una ciudad de silencio, insomne, entre el amanecer y Turingia.
- Ha de saber - dice el taxista - que el único libro que cuenta ya ha sido escrito y se canta sin música y es la música más laboriosa e intraducible que exista, como una agonía.

carta a mí misma

Querida: Escribo como se mira una ciudad monumental. A la espera de algo rojo y denso como una telaraña. También la verdad es un puente desde la luz a lo oscuro, desde lo lleno al vacío, derrotas cada vez más complejas, como heridas sobre heridas, como si la vida fuera alcanzando la muerte. Tengo miedo. Pero ¿qué sabe de eso tu tristeza? ¿Qué sabe tu cuerpo de los héroes que huyen? ¿De la impostura del coraje? Escribir es un riesgo. Se parte, sin entender por qué. O más bien, en su vagar inmóvil, de cautiverio en cautiverio, extraviado en el rostro oscilante de la noche, el viajero busca signos, como quien busca su figura en la figura de la ausencia, sin reconocer su propio hogar, esa oscura y enorme y quieta cueva erigida al fondo de sí mismo, que nunca se ha movido. Ah, cuánto orgullo todavía en lo que escribo. Cuánta huida. Cuánto apuro, sin buscar lo inmutable, sin saber que sólo aprende aquello que se extingue. Yo, la mendiga de toda travesía. La pasajera constante de la jaula del tiempo. La cazadora de mi alma más vieja, del sentimiento más frágil, el más fértil. Yo que destejo la agotada memoria, acuciada por el don de la pregunta incesante, la incesante nostalgia

de la trama invisible. ¿Qué se puede esperar de la ciudad cursiva? Le enseñan en el arrabal los astrólogos. La ejercen los que buscan la tumba de tu sombra donde amar es más fácil. Los que añoran como yo tu silencio, esos caballos blancos que galopan en tus sueños de noche, como si nos pertenecieran ...



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

VISUALIDAD Y CONCISION EN LA POESIA JAPONESA

HAROLDO DE CAMPOS

El elemento visual de la poesía japonesa es algo que le es intrínseco, que participa de su propia naturaleza. No se trata, solamente, de la metáfora visual, aquello que Ezra Pound denominaba "fanopeia" *("the throwing of an image on the mind's retina")*, sino de algo más esencial, que radica en la propia estructura del *kanji*, el ideograma chino que los japoneses importaron para su escritura en la segunda mitad del siglo III de nuestra era. [1] El kanji, que evolucionó de una fase pictográfica (diseño del objeto) a una notación extremadamente sintética y estilizada, es, en sí mismo, una verdadera metáfora gráfica, tanto más compleja cuanto más "abstractas" las ideas a transmitir, pues con este sistema de escritura se pueden, como es obvio, representar no sólo cosas del mundo real, sino también emociones, sentimientos, etc (por eso la pertinencia del término ideograma, o representación gráfica de ideas). El orientalista Ernest Fenollosa fue tal vez el primero en llamar la atención de los occidentales sobre la importancia del ideograma como instrumento para la poesía. En su *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* [2], escribe: "En este proceso de composición, dos cosas combinadas no producen una tercera, sino que sugieren alguna relación fundamental entre ambas". Y, más adelante, al hablar de las posibilidades de esa escritura para abarcar el mundo de la imaginación: "¿Habrá que preguntarse cómo los chinos construyeron una gran fábrica intelectual a partir de mera pictografía? Para el hombre occidental común, que cree que el pensamiento está vinculado a categorías lógicas y que más bien condena la facultad de imaginación directa, esto parecería una empresa imposible. Sin embargo, el lenguaje chino, con sus particulares materiales,

*1 Oreste y Enko Elisa Vaccari, **Pictorial Chinese-Japanese Characters**, Charles E. Tuttle Co., Tokio, Japan, 1954.*

*2 Editado con notas por Ezra Pound en 1919 (**Little Review**).*

pasó de lo visible a lo invisible por el mismo proceso empleado por todas las razas antiguas. Este proceso es la metáfora, el uso de imágenes materiales para sugerir relaciones inmateriales". Y después de discurrir sobre el proceso metafórico en las lenguas fonéticas, acrecienta: "Aquí el chino muestra su ventaja. Su etimología es constantemente visible. Retiene el impulso y el proceso creativos visibles y en acción (...) Sus ideogramas son como banderas de batalla manchadas de sangre para un viejo guerrero. En nuestro caso, el poeta es la única persona para quien los tesoros acumulados de las palabras de la raza son reales y activos. El lenguaje poético vibra siempre con capas sucesivas de armónicos y afinidades naturales, pero en el chino la visibilidad de la metáfora tiende a elevar esta cualidad a su más alta potencia". Realmente, cuando se considera que la palabra "sueño" (en japonés, yumê) se expresa con los diseños abreviados, superpuestos, de: vegetación en crecimiento + red de pesca + cobertura + puesta de sol [3], no se podrá dejar de pensar en los estímulos que este simple vocablo, a partir de su cápsula gráfica, ofrece a la imaginación poética. Y él, por sí solo, un verdadero diorama de estratos metafóricos, mantenidos eventualmente latentes bajo la pátina del tiempo y los amortiguadores del uso cotidiano, pero conservando, no obstante, toda su "concreticidad". Del mismo modo como el poeta occidental juega con las metáforas adormecidas en el lecho geológico de la lengua - explicitando, digamos, un "astro" que se esconde en la palabra "desastre" - el poeta japonés, con eficacia tal vez mayor, utiliza inclusive las analogías gráficas de su material lexical. Son como "armónicos" en el plano visual, a disposición del poeta. Sobre esto, comenta también Fenollosa: "Los armónicos vibran contra el ojo. La riqueza de la composición en caracteres torna posible la elección de palabras en las que un único armónico dominante coloree todos los planos semánticos. Esta es tal vez la más notable cualidad de la poesía japonesa".

Esta dimensión visual de la poesía japonesa, heredada vía ideograma, le permite un extremo refinamiento de percepción, un gran poder de síntesis imaginativa, en consonancia, por otra parte, con las propensiones del espíritu poético japonés, manifestadas incluso en una fase primitiva, de poesía no escrita; pero alcanza su auge con este método de composición analógica que preside la notación ideográfica, así como - ya lo observó Donald Keene - el teatro clásico japonés *(Nô)* puede ser considerado, a su vez, una amplificación del *haicai* [4].

En el pensamiento por imágenes del poeta japonés el *haicai* funciona como una especie de cámara portátil, apta para captar la realidad circundante y el mundo interior, y convertirlos en materia visible. Obsérvese, por ejemplo, el *haicai* de Bashô (1644-1694) que ilustra este trabajo, Podría ser definido como "estudio en blanco". La imagen visual en función de un problema de luz, de gradaciones luminosas. En el texto original, el *kanji* de "proceso luminoso" (*ake*: sol+luna), reforzado en el siglo XVII, por medio del sucinto *haicai*. El *hai* contagia visualmente, en parcelas de radiación, al "pez

3 Los kanji analizados en el texto figuran en el ideogramario anexo.

*4 Donald Keene, **Japanese Literature**, Grove Press, NY, 1965.*

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

blanco" igual a una "pulgada blanca" del poema (el adjetivo "blanco" retiene una pictografía estilizada de "sol"). Es la primera luz de la mañana, transitando hacia el blanco mínimo del pez blanco, divisado a través de la cristalinidad del agua, elemento que no se menciona pero que está virtualmente presente en este haicai. Se podría hablar, con Pound, de *"distinctions in clarity"* y, a partir del estudio terminológico que abre su *Confucius.The Unwobbling Pivot. The Great Digest*, hasta se podría iniciar una digresión en torno de la metafísica medieval de la luz, con Scotus Erigena, Grosseteste (*"Omnia quae sunt lumina sunt"*) y el poeta Guido Cavalcanti (*"E fa di clarita l'aer tremare"*). Una especulación que está resumida en las siguientes palabras de "Mediaevalism", ensayo dedicado por E.P a la poesía del más viejo amigo de Dante: "Parece que perdemos el mundo radiante donde un pensamiento cortaba a otro con arista clara, un mundo de energías en movimiento: *"mezzo oscuro rade"*, *"risplende in se perpetuale effecto"*, magnetismos que toman forma, que se tornan visibles, o rozan lo visible, la materia del Paraíso de Dante, cristal bajo el agua, una forma que semeja una forma vista en el espejo ..." Kenneth Yasuda (*The Japanese Haiku*), al comentar este *haicai* de Bashô, refiere que se trata de una segunda versión, en la cual el poeta hace intervenir una conciencia selectiva y crítica sobre el impacto de la primera experiencia (que incluía una visión de la nieve que caía a la orilla del mar). "En el poema revisado, sin embargo, la playa se vuelve parte del inmenso universo estéticamente envuelto en el amanecer. Y el pequeño pez - no más que una pulgada blanca - respira en su forma significante, en su belleza transparente, viva, frente a la atmósfera, al clarear del día". En la traducción tuve la preocupación por mantener el encadenamiento sintético de la secuencia de las "tomas" visuales, unificadas - como en un proceso cinematográfico de montaje y fusión - por la idea solar (luminosidad, blancura). Así, elaboré dos versiones, en dos diferentes disposiciones gráficas (en el original, el *haicai* está escrito en una única línea vertical, lo cual torna arbitraria la habitual disposición occidental en terceto, y legitimiza otro arreglo espacial más conforme con la arquitectura de la pieza). En la primera, me valí de la etimología de la palabra "alborada" (que incluye la idea de "albura"), para convocar una área semántica centrada en ese vocablo; en la segunda, apelé a la idea implícita en el *haicai* (el amanecer en un paisaje de nieve), sirviéndome entonces de la repetición de un único adjetivo - "blanco" - más usual que "albo" y, tal vez, más apto para dotar al poema de la simplicidad y de la unidad imagísticas deseadas. La palabra "una", aislada, ensaya una "fisiognomía" del propio pez blanco/pulgada blanca. Las dos versiones se complementan, intentando suplir las respectivas deficiencias frente al texto de Bashô. ¿De qué otra manera, realmente, sería posible fijar esta gama luminosa en una placa semántica sensible, capaz de registrar, como la óptica suprematista de Maliévitch, contra el blanco total, una pulgada de blanco?

En la actual poesía japonesa - especialmente en su ala de vanguardia - es del mayor interés verificar cómo esos elementos usuales en la tradición del *haicai*, y que se remontan a la escritura china, son remanipulados, en combinación con otros,

aportados por la poesía occidental contemporánea. Así, en un poeta como Kitasono Katsue (n 1902), director de la revista *VOU*, que se edita, con intermitencias, desde la década de 1930, se podrá reconocer, por un lado, un modo muy personal de asimilación del surrealismo francés, enrarecido y estilizado al gusto sintético-visual de la poesía oriental; por otro, una vertiente "objetivista" ("ideoplástica") que llevaría a E.P a compararlo con William Carlos Williams, el importante poeta norteamericano fallecido en 1963. Una constante en Kitasono es su predilección por las repeticiones cromáticas, que puede alcanzar la extrema contención de su "Monotonía del espacio vacío" (*Tanchona Kukan*, de 1957, una verdadera concreción)[5], o asumir otras formas altamente sofisticadas de notación, coloreando los planos de la percepción, creando una suerte de puntillismo poético que redunda en verdadero "realismo mágico" (para un poeta japonés, por otra parte, lo "mágico" o "surreal" no es sino su manera de considerar lo auténtico "real": para él, real e imaginario se franquean los respectivos umbrales, son ingredientes de su cotidiano; bastaría recordar la presencia constante de lo maravilloso en la tradición literaria japonesa, o citar, tras la técnica del *haicai*, el "momento de iluminación", de inspiración zenbudista). En la selección que sigue, Kitasono está representado por el referido "Monotonía ..." y por un poema extraído de *VOU* n.45 (mayo 1958), que tiene el título occidentalizado de "poème". No será fortuito señalar que la palabra "espectro" (*yurei*), usada por el poeta en el final de esta segunda composición, contribuye, por sí sola, a la creación del ambiente encantatorio del poema, compuesta, como está, por dos *kanji*: *yu* (con su significado de "quieto", "desvaído", "neblinoso", y en el cual se reconoce la pictografía de "montaña", dentro de la que hay un elemento ideográfico que representa "pequeños animales ocultos en las cavernas de esa montaña");[6] *rei* (con su significado de "fantasma", compuesto por las pictografías superpuestas de "lluvia", "tres bocas" y "hechicera"). En la misma línea de cromatismo puntillista, otro poema revelador de la especial cualidad de perpepción y de emoción que la poesía japonesa está habilitada a vehiculizar, siempre dentro de una gran sobriedad, es "Señal a la orilla del mar" (*Umibé no sain*), de Horiuchi Reiko (n.1932), también de *VOU* (n.63, setiembre 1958). Ambos trabajos están escritos según la convención de lectura occidental, rompiendo con el principio de lectura vertical, de derecha a izquierda, tradicional en Oriente; ambos incorporan palabras extranjeras, escritas en *katakana*, sistema fonético japonés destinado a la grafía de extranjerismos: así, por ejemplo, sain es una transcripción japonesa del inglés "sign".

Particular interés ofrecen, ahora, los poemas en los que el elemento visual del *kanji* es aprovechado desde un punto de vista exterior, esto es, según un arreglo dictado por factores gestálticos, no muy diferente del empleado por la poesía occidental moderna, desde Mallarmé, cuyo "Lance de dados" (1897) fue llamado por Valéry *"spectacle idéographique"*. Es el caso de las dos piezas traducidas por L.C.Vinholes,

---

5 Este poema fue analizado por mí en "Poesia concreta no Japao: Kitasono Katsue", Suplemento Literario de O Estado de Sao Paulo, 10-5-1958.

6 Cf. D.M. Gordon, "The Cyclops-Ideogram", Agenda, N.10, abril 1960.

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

músico y poeta brasileño radicado desde hace años en Japón. En la primera de ellas, "Ninfa de la lluvia" (*Ame no ninfu*) de Akito Osu (n.1920), del grupo VOU n.70, junio 1959), el *kanji* para lluvia (*ame*: una cobertura indicando el cielo y las gotas de agua que caen) es colocado al costado de modo que produzca una especie de grafismo del gotear de la lluvia, lo que no deja de hacernos recordar el conocido caligrama pluvial de Apollinaire (*"Ecoute s'il pleut"*). En la segunda, de Fukiko Kobayashi, una poeta nacida en 1937, se destacan: a) el *kanji* de "viento" (*kazé*, una verdadera metáfora zoomórfica, algo como "bicho del viento", que combina el símbolo para *mushi*, "insecto", con un elemento pictográfico que representa "un mástil con un banderín atado"; de acuerdo con Vaccari, este mástil servía para indicar la dirección del viento, y a cada viento correspondían determinados insectos que, según la creencia, en él se generaban y por él eran esparcidos); b) el *kanji* de "poema" (*shi*: compuesto por el *kanji* de "palabra", o sea, una boca con cuatro líneas sobre ella que representan vocablos; combinado con el de "templo" o "tribunal", este último formado por los símbolos superpuestos de "tierra" y "ley"). En el poema de Kobayashi, estos ideogramas son tratados como elementos iterativos, permutables, cuya marcha intenta figurar el movimiento del viento. [7] Pues, ¿qué hace el viento si no repetirse? Como escribió Fernando Pessoa, bajo su heterónimo Alberto Caeiro, "o vento só fala do vento".

BASHO

alborada	alvorada
pez albo	peixe alvo
una	uma
pulgada de albura	polegada de alvura
mañana blanca	manha branca
pez blanco	peixe branco
una	uma
pulgada blanca	polegada branca

(akebono ya / shirauo shiroki / koto issun)

1) *akebono* (alborada): palabra compuesta por *ake* (*akari*, luz) + *hono* (que se convierte en *bono*, por la mudanza fonética en la aglutinación), que signfica "llama"; *ake* se escribe con el símbolo de "sol" combinado con el de "luna"; *bono* está escrita en *hiragana*, pero podría también ser representada con un *kanji* con base en la pictografía de "fuego" o "llama".

2) *ya*: partícula expletiva

3) *shirauo* (pequeño pez blanco): palabra compuesta por *shira* (de *shiro*, blanco) + *uo* (pez); dos pictogramas superpuestos; el superior, que representa "blanco", incorpora el símbolo de "sol", ligeramente modificado; el inferior esquematiza el diseño de un pez.

4) *shiroki*: forma adjetiva de *shiro*, "blanco", con una desinencia escrita en *hiragana*.

5) *koto* (cosa): en grafía *hiragana*.

6) *issun*: palabra compuesta por *i* (*ichi*, uno, el número 1), elemento simbolizado por un trazo horizontal, y *sun* (pulgada), cuyo pictograma, según Vaccari, evoca la distancia entre la línea del pulso y el punto que tocamos para sentir las pulsaciones (medida de una pulgada).

7 Vinholes elaboró cuatro diferentes arreglos espaciales de este "Poema-Viento". Reproduzco aquí sólo uno de ellos, el que menos dificultades ofrece para la composición tipográfica.

KITASONO KATSUE

MONOTONIA DEL ESPACIO VACIO

1	1
cuadrado blanco	quadrado branco
dentro del	dentro do
cuadrado blanco	quadrado branco
dentro del	dentro do
cuadrado amarillo	quadrado amarelo
dentro del	dentro do
cuadrado negro	quadrado preto
dentro del	dentro do
cuadrado negro	quadrado preto
dentro del	dentro do
cuadrado blanco	quadrado branco
dentro del	dentro do
cuadrado blanco	quadrado branco
2	2
blanco	branco
dentro del blanco	dentro do branco
dentro del amarillo	dentro do amarelo
dentro del amarillo	dentro do amarelo
dentro del negro	dentro do preto
dentro del negro	dentro do preto
dentro del blanco	dentro do branco

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

dentro del blanco	dentro do branco
3	3
vidrio	vidro
de la	da
barba del	barba do
triángulo	triângulo
azul	azul
parasol	pára-sol
del	do
caballo del	cavalo do
triángulo	triângulo
branco	blanco
edificio	edifício
del	do
cigarrillo del	cigarro do
triángulo	triângulo
negro	preto
pañuelo	lenco
de la	da
estrella del	estrela do
triángulo	triângulo
amarillo	amarelo
4	
cuadrado blanco de	quadrado branco de
dentro del	dentro do
cuadrado blanco de	quadrado branco de
dentro del	dentro do
cuadrado blanco de	quadrado branco de
dentro del	dentro do
cuadrado blanco de	quadrado branco de
dentro del	dentro do
cuadrado blanco	quadrado branco

(Traducción de Haroldo de Campos)

KITASONO KATSUE

Poème	
pie	pé
de viento	de vento
recta	reta
de agua	de água
corta el	corta o
cono blanco	cone branco
bizcochos	biscoitos
negros y	negros e
verdes	verdes
capas amarillas	camadas amarelas
de la	da
torre roja de anuncios	torre vermelha de anúncios
ni	nem
brazo	braco
de	de
vidrio	vidro
ni	nem
barba	barba
de	de
viento	vento
ni	nem
dorso	dorso
de	de
aire	ar
belleza	beleza
solitaria	solitária
del brandy	do brandy
de dentro	de dentro
de la estrella	da estrela
alfiler	alfinete

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

violeta
rasga el
espectro
longilíneo

violeta
rasga o
espectro
longilíneo

(Traducción de Haroldo de Campos)

REIKO HORIUCHI

SEÑAL A LA ORILLA DEL MAR

cuadrado
blanco

de la
faz de la
arena
cobalto

dorso
oscuro

del
cuchillo de
luz solar

estrella
tenue

de ultra
violeta

y

todo difuminándose

SINAL DE BEIRA-MAR

quadrado
branco

da
face da
areia
cobalto

dorso
preto

da
faca de
luz solar

estrela
tenue

de ultra
violeta

e

tudo se esvaindo

(Traducción de Haroldo de Campos)

AKITO OSU

NINFA DA CHUVA

chuva
chuva
chuva mão rósea da
chuva
chuva
chuva umbrela azul da
chuva
chuva
chuva laco de fita na felpa da lagarta da
chuva
chuva rolls-royce alvo dispara dentro do copo de cristal da
chuva
chuva
chuva
chuva da chuva da chuva da chuva da chuva da
chuva da chuva da chuva da chuva da chuva da
chuva
chuva amarrota-se a blusa de gola alta dentro da
chuva
chuva
chuva
chuva disco preto da
chuva
chuva encolhe-se tranqüilo o pé azul na sala armada da
chuva
chuva
chuva
chuva
chuva ponta de faca da
chuva
chuva
chuva

(Traducción al portugúes de L.V.Vinholes)

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

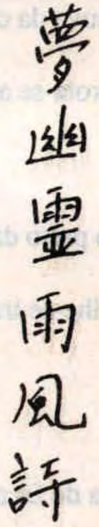
FUKIKO KOBAYASHI

POEMA-VENTO

poema
vento não é poema
é mais poema que poema não poema
vento não cria poema
poema faz do vento poema
vento é vento
poema é vento
vento não é poema
poema é poema
poema cria vento
vento não cria poema
vento faz do poema vento

(Traducción al portugués de L.C.Vinholes)

IDEOGRAMARIO



yume: sueño

yurei (*yu* + *rei*): espectro

ame: lluvia

kaze: viento

shi: poema

Traducción del original portugués : Amalia Sato.

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

ESPACIO DE SOMBRAS

LILIANA GUARAGNO

Había indagado el espacio del parque por instinto, como cada noche. El transcurrir del sol, sus crepúsculos dorados le eran ajenos, ignorados en la densidad de su cueva; sólo las estrellas en las noches despejadas hubieran podido guiñarle los ojos, pero las alturas no le pertenecían y ellas permanecían en su ignota existencia. Era suyo en cambio el palpitar de la tierra, su calor decreciente hacia las profundidades para ascender en un punto, otra vez, allí, donde encorvaba su sueño diurno, de pelos endurecidos y bigotes malolientes que ahora se incorporaban al nauseabundo hedor del arroyo.

Su paso pesado, imperceptible, reducía su felinidad a una sombra más, confundida con la de los maderos astillosos del puentecito. No había el dolor de la veta en su dura pelambre, sino el dolor del miedo en huida frenética, despaciosa.

Con el oído derecho supo de los cazadores, de esa otra confusión con los árboles cuyo movimiento de tronco y huellas sonoras en la tierra, sólo su audición privilegiada había podido distinguir. Y ahora su cuerpo en hilachas todo miedo, después de haber vuelto sobre sus pasos indagadores, palpitaba como la tierra, como las estrellas desconocidas, contrariando sus costumbres de noche y podredumbre, de mendrugos descalificados para mantener su sangre, el resto de sus costras, esa venilla transparente que cae desde el orificio izquierdo de su nariz y le quema como una brasa.

Nada más natural que oyera, u oliera todo, así como al hombre, el metal, la pólvora encapsulada, desde el lugar, desde el tiempo oscuro. Nada más natural que el miedo.

En otra ocasión había burlado luces enceguecedoras para sus débiles ojos sin formas.

Nada más contrario a su naturaleza que regresar a la madriguera a esas horas

en que la soledad de sus deslizamientos alzaba el silencio.

La poca sangre fluía a prisa. Los cazadores , más habilidosos que los hombres de los faros, jugaban su misma jugada de confusión de sombras y habían echado a perder todo silencio.

Atrás, el puente, y aún escuchaba el crujir de las vetas por su paso ladino, enredado como especies selváticas con sus perseguidores que ya hendían el aire.

En la desesperación, esas ranuras desusadas de ojos intentaron una apertura imposible; pero las sombras duras son árboles y un árbol se opone a cazadores anhelantes de víctima - tal intuía de los últimos vapores de sus alientos.

Pero no hubo la tregua que urgía y sus miembros resbalaban en la corteza. La insensatez atávica del trepamiento fracasaba. Sólo un último intento de disimulo lo adhirió como un terror sin figura a la figura erguida de un tronco que en la altura extendía los brazos sin protección para su raza.

El silencio en retirada permitió que sus alientos abrieran luces de linternas sobre sus ranuras opacas, sobre el velillo que le caía desde el orificio izquierdo de la nariz.

Mostró los dientes, enarcó el cuerpo que ante la extrema oposición de luz y ruido lanzó un salto sin queja y marcó el principio de una carrera sin más instinto que el de la vida en la desesperanza.

Cuando la luz del sol dejó deslizar sus rosados primeros, y las formas iniciaban su dibujo, y los pájaros abundaban su concierto de parque en los esmerados eucaliptus, el vagabundo se dejó ver por la última indiferente estrella con los ojos abiertos a la muerte.

Un hilillo de sangre suplía el moco transparente del orificio izquierdo de su nariz, y un rojo oscurseco aún brillaba escarchando la tierra; limitado, escaso, como caído de los pastos mochos y espinados; tan horizontal el cuerpo, tan en desacuerdo con la curva oscura y silenciosa de su cueva, de allí a unos metros, sobre un costado del arroyo, a poco de salir del puentecillo, tan cerca, tan ignorada por su confusión con la maleza.

YOSHITOSHI: EL ULTIMO MAESTRO DE UKIYOE

GUILLERMO QUARTUCCI

Una forma típicamente japonesa de arte plástica es el *ukiyoe*, término cuya traducción literal sería "pintura del mundo flotante", siendo el "mundo flotante" (*ukiyo*) una expresión de origen budista, referida a la impermanencia de las cosas materiales y a la futilidad de los actos humanos. Mundo que los comerciantes de la época Edo (1603-1868) identificaron, con su proverbial pragmatismo y apego a los valores mundanos, simplemente con la "vida de los placeres". Aún en el idioma japonés contemporáneo *ukiyo* conserva esa connotación mundana. La palabra que corresponde a pintura es *e* (como en *sumie*, pintura en tinta china) y es casi redundante afirmar que gran parte del genio japonés radica en su sorprendente habilidad para plasmar en imágenes altamente estilizadas los valores fundamentales de su cultura. El *ukiyoe* nace con Edo, al principio de manera tímida sobre todo en el uso de los colores, y su aparición está asociada a la imprenta, ya que los primeros *ukiyoe* se utilizaron para acompañar textos literarios, generalmente de carácter costumbrista - antecedentes directos de la novela burguesa que habría de alcanzar su punto culminante, a mediados del siglo XVIII, con Saikaku. Texto y figuras se grababan en planchas de madera, de ahí que con el correr del tiempo, *ukiyoe* pasara a ser sinónimo de "grabado en madera", sobre todo cuando cobró autonomía con los grandes maestros del género (Utamaro, Hiroshige, Hokusai), y llegó a alcanzar gran popularidad entre la clase mercantil de las grandes ciudades japonesas de la época del aislamiento nacional, cuyos miembros pagaban fortunas por las colecciones de sus artistas favoritos.

Sin embargo, esta forma de arte tan particular y que habla tanto del carácter del pueblo japonés que más continuidad ha mantenido hasta el presente - una mezcla de mundanidad, pragmatismo y resignación frente a las asperezas de la vida -, cayó de pronto en desgracia, como todo lo que oliera a "feudal", a raíz del tardío descubrimiento

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

de Occidente, producto de la Renovación Meiji, en 1868. Precisamente en esta época tan convulsionada de Japón, en la que hasta el pasado más reciente se vuelve motivo de vergüenza y se comienza a cubrir el cuerpo desnudo porque en la Europa civilizada y cristiana así se hace, es cuando Yoshitoshi, el último gran artista de *ukiyoe*, el "espléndido decadente", como se le ha bautizado en años recientes, produce su cuantiosa e inimitable obra.

Tsukioka Yoshitoshi o simplemente Yoshitoshi

Nació en Edo, en 1839, y murió en Tokio, en 1892. Edo era la capital shogunal desde la cual la familia Tokugawa había impuesto su poder a partir de 1603, desplazando la supremacía de Kioto - la capital oficial de Japón, donde residía el *tennoo*, aunque sin gobernar -, y Tokio el nombre con que fue rebautizada Edo para convertirse en la capital de la monarquía constitucional en que se transformó Japón a raíz de la cataclísmica Renovación Meiji. Yoshitoshi, pues, nació y murió en la misma ciudad, pero a lo largo de su relativamente corta existencia, fue testigo de las transformaciones vertiginosas y de las metamorfosis radicales a que se vio sometido el país, y de las cuales dejó testimonio en su portentosa obra plástica.

Yoshitoshi tenía 28 años cuando el régimen de los Tokugawa se derrumbó, y sobrevivió 24 más, a pesar del marco hostil hacia todo lo tradicional (y él lo era, en grado sumo) que significó la renovación del país, la "occidentalización". Sin duda, como a la mayoría de los habitantes de la pacífica y hedonista Edo, los vientos del cambio no le sentaron bien. Edo había desarrollado en sus doscientos cincuenta años de aislamiento, un ambiente cultural, una manera de ser, que marcaron profundamente la sensibilidad de sus habitantes, al punto que, ni aún la renovación, ni las guerras imperiales, ni la derrota de 1945, ni el prodigioso crecimiento de posguerra, lograrían borrarla.

Los responsables de la creación de esta atmósfera cultural fueron los *chônin*, comerciantes y artesanos habitantes de las partes bajas de la ciudad, que comenzaron a prosperar gracias a la ociosa clase *samurai* que contrataba sus servicios con la riqueza expropiada a las hambrientas masas campesinas, que constituían el 90 por ciento de la población. Los *chônin* no tenían prestigio social y su única preocupación era ajustarse a las reglas del juego del incipiente mercado capitalista para acumular la fortuna que les permitiría disfrutar de los placeres que para sí fueron creando, conforme aquélla se acrecentaba y los resortes de la economía iban quedando en sus manos. Dentro de estos placeres - cuyo centro neurálgico eran los "barrios de tolerancia" que las rígidas leyes de los Tokugawa se vieron obligados a reconocer, si bien controlándolos estrictamente para evitar que su perniciosa influencia se extendiera a otros sectores de la sociedad - el teatro *jôruri* (teatro de muñecos) y el *kabuki* reinaban indiscutidos. Ambos géneros teatrales deben su existencia única y exclusivamente a los *chônin*, y constituyen una fuente de cultura que penetró , con el correr del tiempo,

hasta los niveles más profundos de la mentalidad japonesa, al punto de poder afirmar que entenderlos es entender el alma japonesa. La narrativa de Edo y el *ukiyoe* son productos culturales desarrollados a la luz incandescente del teatro de Edo. El *ukiyoe*, cuando se independiza del texto escrito, echa mano constante al *kabuki*, a sus actores más populares y a sus escenas culminantes, para dar razón a su existencia. También la *geisha*, ese otro gran invento de Edo, sirve de motivo permanente a los grabados en madera.

En el tramo final de la época Tokugawa, en los "últimos días del *bakufu*" (*bakumatsu*), cuando aún se ignoraba que el destino estaba sellado, aunque ya se percibía en el aire que el fin del sueño estaba próximo, hace su aparición Yoshitoshi. Por ello le tocó en suerte ser testigo, desde la óptica privilegiada del artista, del derrumbe paulatino de una forma única de vida. El *ukiyoe* se había distinguido hasta entonces por su carácter decorativo, limitado casi exclusivamente a testificar la existencia como íconos de las portentosas criaturas de los barrios del placer. Con Yoshitoshi irrumpe violentamente el elemento psicológico, no sólo en la caracterización de los personajes, sino también en la atmósfera. Es decir, no sólo el referente se psicologiza; también la actitud psicológica del autor está presente. Aquí radica su modernismo.

Yoshitoshi nació en el seno de una familia de comerciantes de Edo. A los once años entró como aprendiz en el taller de Kuniyoshi, un reputado maestro del *ukiyoe*. Asimiladas las técnicas básicas de esta forma de arte, se lanzó a los primeros ejercicios, bajo la influencia de su maestro. Sin embargo, su perfil de artista sólo cristalizó a mediados de la década de 1860, con dos series de grabados que tuvieron gran repercusión en su momento: "Veintiocho muertes ignominiosas acompañadas de versos" (1866-1867) y "Cien selecciones de guerreros en batalla" (1868-1869). Como puede observarse, se trata de dos obras que coinciden con el huracán Meiji que acabó con los dos siglos de aislamiento propiciados por el régimen Tokugawa. Vistas más de cien años después, ambas series sorprenden por su increíble modernismo, producto de la crisis de la época.

El Japón tradicional agonizaba frente a las exigencias de transformaciones perentorias en el interior y a las presiones externas del imperialismo europeo y norteamericano. El pueblo, sin embargo, se resistía al cambio y poco entendía de la discusión desatada en la clase dirigente, respecto de la necesidad de cambiar las estructuras o apuntalar las ya existentes, que llevó a la confrontación sangrienta de Meiji y al triunfo de la primera posición. Más bien, el pueblo se había acostumbrado a los dos largos siglos de paz del régimen que moría y disfrutaba con fruición del ambiente enrarecido que propician los gobiernos que se tambalean. Los últimos años del *bakufu* habían visto caer los rigores de la censura y la gente de las ciudades, sobre todo de Naniwa (viejo nombre de Osaka) y Edo, reclamaba con avidez un arte acorde con las necesidades psicológicas de los tiempos de crisis, un arte que rebasara los límites del clasicismo y fuera capaz de expresar las desmesuras manieristas de los tiempos que corrían. Yoshitoshi recogió el desafío, y en sus obras la sangre humana

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

proveniente de cuellos cercenados, brazos amputados, estómagos cortados y cuerpos que se debaten en la agonía de la tortura constituye el elemento principal, a la manera de lo que sucedía en los escenarios de *kabuki*, donde *gore*, grotesco y tramas truculentas se sucedían hasta provocar el delirio de los espectadores, que reclamaban más y más, no satisfechos con la simple pintura de una galería de personajes encabezados por rufianes, ladrones, usureros, prostitutas, funcionarios corruptos,o sacerdotes envilecidos por los placeres de la carne.

Yoshitoshi tenía 29 años cuando se produce la Renovación Meiji. Un año antes, como presagiando el inminente y sangriento fin de una época, había concluido "Veintiocho muertes ignominiosas", que le proporcionaron una fama instantánea, colocándolo a la cabeza de las preferencias plásticas de las masas urbanas. Cuando las fuerzas rebeldes, después de triunfar en casi todos los rincones del shogunato, se lanzan a la conquista de Edo, los leales, en un último y desesperado esfuerzo, se concentran en la colina de Ueno, donde ofrecen una feroz resistencia que no impide que sean masacrados. Yoshitoshi, al día siguiente de esta batalla, recorrió con un ayudante el escenario de los sucesos, tomando bocetos rápidos de los cadáveres mutilados y ensangrentados, con un rictus de horror reflejado en sus caras. Estos apuntes, a los que ya tranquilo en su estudio les agregó elementos de su propia imaginación enfermiza, fueron la base fundamental para la realización de "Cien selecciones de guerreros en batalla", serie que como la anterior alcanzó un éxito fulminante. La relación entre Yoshitoshi y sus seguidores fue semejante a la del público actual que espera la crónica de su periodista favorito de algún hecho que conmueve a la opinión pública. Una relación eminentemente urbana y moderna.

Pero la popularidad de estos temas comenzó a decaer y, con ello, la buena estrella de Yoshitoshi, imposibilitado psicológicamente, como todo gran artista, de adaptarse a las no siempre mejores condiciones que provocan los cambios violentos. La Renovación Meiji, en sus primeros años, pretendió acabar de raíz con todo lo que recordara el pasado inmediato, incluidas las artes tradicionales. El *ukiyoe* no fue ajeno a estos cuestionamientos. Los artistas plásticos europeos, sobre todo los impresionistas franceses, coetáneos de los acontecimientos que ocurrían en el remoto y exótico Sol Naciente, vieron asombrados cómo la porcelana que de allí llegaba, ahora que se habían abierto las barreras comerciales, venía envuelta en unas maravillosas estampas cuya concepción del espacio, la línea y los colores nada tenían que ver con la tradición occidental. Y es que los japoneses de Meiji, despreciándolos por reaccionarios, utilizaban los *ukiyoe* como papel de relleno. Los artistas de *ukiyoe* se vieron así obligados a buscar nuevos horizontes y los que pudieron ingresaron a la naciente industria periodística, como ilustradores de los primeros periódicos y revistas modernos.

Yoshitoshi se plegó a la corriente de los tiempos para sobrevivir y así se mantuvo hasta mediados de la década de 1880, cuando volvió a la carga con nuevas series de grabados, ya rehabilitado el *ukiyoe* en el gusto popular y en los designios de la burocracia, dando inicio así a la etapa de la madurez artística. Producto de esta etapa

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

en la que logró cristalizar su estilo, laboriosamente labrado en su intimidad creadora, a pesar de los embates de los vendavales de la historia, son "Treinta y dos aspectos de costumbres y maneras" (1888) y "Treinta y seis fantasmas" (1889-1892), dos magníficas colecciones unitarias que todavía hoy estremecen por su inapresable condición feérica y a la vez sensual, preanunciada en "Cien aspectos de la luna", portafolio de imágenes cautivadoras que brotaron de improviso en 1885, cuando ya su genio parecía extinguido.

Treinta y dos aspectos de costumbres y maneras (Fuzoku Sanjuniso) o el "no" a la burocracia

Con esta obra, luego de varios años de actitud complaciente hacia las autoridades Meiji, colaborando por encargo en publicaciones periodísticas, Yoshitoshi retoma su camino de artista de *ukiyoe*, y no sólo ello, sino que rescata la más auténtica tradición del género, al ocuparse de toda una galería de retratos femeninos a la manera de los grandes maestros del siglo XVIII (Harunobu, Kiyonaga, Eishi), tradición que había caído en un profundo descrédito en los años posteriores a la Renovación.

La serie presenta treinta y dos mujeres de diferentes clases sociales y profesiones de los cien años anteriores; es decir se retrotrae a tipos y costumbres muy familiares de la desacreditada época Tokugawa. ¿Qué lo llevó a encarar este tipo de trabajo, que unos pocos años antes le habría significado el anatema de la sociedad "esclarecida" de Meiji, representante del racionalismo a la europea? ¿Será que a los primeros años de optimismo en la Renovación sucedieron el desaliento y la idea de que después de todo la paz de Tokugawa no había sido tan negativa? ¿Habrá sido una forma de rebelarse contra la rigidez de la burocracia y la mediocridad generalizada que había generado? ¿Quizá, después de veinte años de occidentalización, Yoshitoshi, y la sociedad japonesa en general, tomaban conciencia del vacío espiritual al que los había precipitado el cambio, y querían retomar, antes de que fuera demasiado tarde, el camino abandonado?

Fuzoku Sanjuniso refleja tanto la elección conservadora de Yoshitoshi de sus temas como su oposición a la occidentalización que asolaba a Japón. Su única concesión en la serie a los cambios que afectaban a las mujeres en la tumultuosa época Meiji es el último grabado, una dama de sociedad que se pasea en traje occidental. Yoshitoshi creyó que su papel no era documentar los cambios sociales recientes, como lo hicieron otros artistas del grabado de la época, sino describir las actitudes y emociones del Edo tradicional. Se vio a sí mismo como la última estirpe de los grabadores populares, condenados a desaparecer con una manera de vida que él sentía una responsabilidad personal representar. Las tensiones y frustraciones que le produjo este papel que se arrogó a sí mismo probablemente apresuraron su camino a la locura y a la muerte temprana, cuatro años después de que "Treinta y dos aspectos"

fuera producida. (Yoshitoshi's Women, p.10)

En efecto, la contemplación de estos 32 retratos femeninos provoca una extraña confrontación. No sólo la iconografía remite a otra época, sino que los personajes, cuidadosamente seleccionados, transmiten una cualidad psicológica imponderable que trasciende la expresión de los rostros y se ubica en el gesto total del cuerpo, en las posiciones, en los peinados, en el estampado de los quimonos, todo ello manifestación de una época que la burocracia se empeñaba en desacreditar y el pueblo, con sus artistas, se afanaban por impedir que desapareciera.

Yoshitoshi comenzaba a mostrar signos inequívocos de que su razón se tambaleaba. Tantos cambios en tan corto período habían minado sus resistencias. En su misma obra, los cambios habían sido violentos: de su gusto por la sangre y lo macabro, que conoció su culminación en los últimos años del shogunato, pasó a la ilustración de publicaciones periodísticas puestas en boga por el espíritu renovacionista de los tiempos, amparados por una burocracia de nuevo cuño positivista. Sin embargo, el magnetismo de los viejos tiempos, no siempre peores, le hicieron tomar conciencia de los valores de la tradición y en ella se refugió para dar forma a la etapa más significativa de su carrera, impregnada de un psicologismo clasicista en donde se conjugaban la civilización japonesa en su conjunto y el elemento moderno que trascendía los programas de la burocracia, algo así como la idea de que la sensibilidad de un pueblo no se planea en las oficinas.

Pero aún antes de morir, Yoshitoshi habría de dar la mejor prueba de todo esto: sus "Treinta y seis fantasmas", síntesis y culminación de su obra.

Treinta y seis fantasmas (Shingata Sanjurokkaisen) o el asalto a la razón

Las narraciones fantásticas cuentan con una larga tradición en Japón que se inicia casi simultáneamente con la aparición del género de ficción, en el siglo X, del cual el *Genji Monogatari* constituye el máximo exponente. A la creencia local en deidades de la naturaleza que cohabitaban con los humanos, propias del shintoísmo, se sumaron, en el siglo VI, con la introducción del budismo, la idea del alma de los muertos que debe ser apaciguada mediante ritos para favorecer su acceso a la condición de Buda, a riesgo de que el espíritu se apareciera a los vivos si no seguían los pasos correctos, y la idea de la reencarnación.

Sin embargo, no es sino a partir de la época Tokugawa cuando este tipo de narrativa cobra impulso inusitado con la introducción de historias similares desde China, donde el género fantástico gozaba de gran popularidad desde la dinastía Ming: gran parte de la producción china pasó a Japón, sea en forma de traducciones, sea adaptada a patrones psicológicos locales que conservaban la estructura narrativa básica, pero alterando las características de los personajes y las circunstancias, volviéndolos japoneses. Ejemplo de esta tendencia es *Botan doro* (*La lámpara de la peonía*), que figuraba en la colección de narraciones fantásticas chinas del siglo XV *Sento shinwa*, traducida parcialmente al japonés en el siglo XVI y en su totalidad en el siglo siguiente. Más tarde, *La lámpara de la peonía* fue adaptada al teatro *kabuki*, después de triunfar en el *rakugo*, a principios de Meiji, una vez superado el rechazo a la tradición de los primeros veinte años. Otro ejemplo es *Jasei no in* (*La impura pasión de una serpiente*), incluida en la colección china del siglo XVIII *Seiko kaiwa*, adaptada magistralmente al mundo japonés por Ueda Akinari, quien la incluyó en su *Ugetsu Monogatari* (*Cuentos de lluvia y de luna*).

La creencia budista en la reencarnación condiciona la vida presente a las existencias previas, debido a la presencia de errores no expiados, remordimientos, rencores y otras pasiones que impiden al ser humano encaminarse por la senda de la iluminación. Así, el mundo de los muertos y el de los vivos son uno solo, en la lucha por la liberación del deseo.

Uno de los blancos favoritos de la burocracia Meiji fue acabar precisamente con estas creencias, fortaleciendo el papel que el shintoísmo había de jugar en la formación de un Estado racionalista y "moderno", como el que se pretendía, para competir con Occidente. Yoshitoshi, atento a la rebelión contra el pensamiento oficial que había comenzado a gestarse a partir de "Cien aspectos de la luna" y, sobre todo, "Treinta y dos aspectos", y respondiendo a los dictados de su mente, cada vez más perturbada por las energías empeñadas en ello, produce su obra culminante (y última): "Treinta y seis fantasmas", vasto repertorio plástico de las "irracionalidades" que constituían el núcleo de la cultura japonesa tradicional.

Se basa en textos clásicos de Heian y Kamakura; en piezas de teatro noh, luego recreadas por el *jôruri* y el *kabuki*; en leyendas tradicionales, popularizadas por los recitadores itinerantes; en narraciones fantásticas de inspiración china, muy populares en el siglo XVII, todo ello pasado por el tamiz de la cultura *chônin*, cultura urbana donde el elemento sobrenatural empieza a presentar características modernas: el autor - ya sea escritor o artista plástico - comienza a reflexionar sobre la forma de producir un "efecto", ya no moralizante (como habían sido las fábulas de horror del budismo medieval), sino psicológico. El objetivo es asustar.

Su temperamento, sus rechazos y sus exaltaciones fueron una carga muy pesada para su espíritu y al poco tiempo cayó en la locura. Sin embargo, "Treinta y seis fantasmas" asombra aún hoy por la fuerza onírica de su contenido y por la voluntad de trasmitir un mensaje que superara la mediocridad del Japón finisecular. La serie fue muy pronto calificada de "decadente" por sus contemporáneos. El arte oficial la relegó al olvido - como a casi toda su obra, con la excepción de " Treinta y dos aspectos"- , las generaciones posteriores desconocieron su nombre y sólo en el último tercio del siglo XX, un puñado de occidentales la sacó del desván de las cosas clausuradas, a pesar de los críticos japoneses, empeñados en descalificarla. Pero el espíritu de Yoshitoshi siguió vivo en las masas, en su afán por resistir a las manipulaciones del establishment sacrosanto, en la memoria colectiva del espíritu de Edo y en el descubrimiento de que no hay causa que justifique el sacrificio de la voluntad de vivir. En el Japón del

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

"milagro", las jóvenes generaciones, como hacen con los autores de historietas, habrían considerado a Yoshitoshi un vocero de su estado de ánimo.

Bibliografía

John Stevenson, *Yoshitoshi's Women. The Woodblock Print Serie "Fuzoku sanjuniso"*, Boulder, Colorado, Avery Press, 1986.

John Stevenson, *Yoshitoshi's Thirty-Six Ghosts*, Nueva York y Tokyo, John Weatherhill, 1983.

Shinichi Segi, *Yoshitoshi, the Splendid Decadent*, Tokyo, Nueva York y San Francisco, 1985.

BRIHADARANYAKA UPANISHAD, 5 Y THE WASTE LAND

POR PABLO INGBERG

INTRODUCCIÓN

Se ha dicho repetidas veces, y lo ha hecho gente más autorizada, que cada lengua es una visión del mundo. Todo aquel que se ha sumergido, aunque más no sea unos instantes, en el océano de otra lengua, con los ojos del entendimiento y de la sensibilidad (esto, a mi entender, no es más que una hendíadis) abiertos, ha tenido oportunidad de comprobarlo de algún modo. Desde los sonidos y los nombres hasta las formas de articular una frase o un pensamiento, todo nos habla de una manera extraña. Quizás no sería menos acertado postular que cada individuo es una visión del mundo, pero es tanto más notoria la diferencia cuando el medio en que se articula y construye cambia, que la variante individual pasa a un segundo plano y a otra dimensión.

He tenido la curiosidad y la fortuna de asomarme, con mayor o menor intensidad (nunca, para mi pesar, lo suficientemente grande), a varias lenguas, y en todas ellas experimenté un ensanchamiento de la mirada hacia territorios diferentes del mío, pero cercanos, limítrofes. Mi interés por el sánscrito derivaba de su condición de lengua, de las que han dejado testimonios escritos, más antigua entre las indoeuropeas, el lejano e hipotético océano madre de donde proviene nuestro castellano. No puedo ocultar, sin embargo, que existía otro interés gemelo, producto del asombro y la sed que me motivaba otro mar y otra tierra, *La tierra desolada* de T.S. Eliot, un mundo, una visión y, en cierto sentido, una lengua en sí mismo, un misterio no del todo ajeno al de la visión del mundo de las lenguas, tan nombrable como indescriptible cabalmente en su esencia y extensión. El hecho de que allí Eliot echara mano de un capítulo de una *Upanishad*, que sólo me había sido accesible en versiones inglesas,

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

acicateaba mi curiosidad. De la mano de ambas inquietudes gemelas, pues, me asomé al "planeta" sánscrito. Nunca menos a propósito la metáfora: por primera vez experimenté la ajenidad radical; ni la similitud de raíces y de los aspectos más elementales de la morfología y la sintaxis con el griego o el latín, por ejemplo, lograban hacerme sentir en un mundo al que de algún modo yo perteneciera. Dada la superlativa dificultad de acceso a ese planeta desmesurado, fascinante y cubierto de nubes a nuestros ojos, no puedo decir que haya alcanzado de él más que una cierta sospecha, no sin fundamentos pero tampoco mucho más confirmada que la de los primeros astronautas que pisaron la Luna respecto de ésta. Testimonio de aquel viaje planetario, por llamarlo así, es este trabajo que llevé a cabo con más interés y pasión que conocimiento cabal, y que pretende dar cuenta de estas múltiples sospechas: la de la lengua sánscrita, la de su plasmación en las *Upanishads*, y en particular en el capítulo que despertara el interés de Eliot, ubicado a su vez en su contexto, así como la de ciertas líneas que hacen a la intersección entre la *Brihadaranyaka Upanishad*, 5.2 y *The Waste Land* (*La tierra desolada*).

LAS *UPANISHADS*

El vocablo *Upanishad*, según la etimología aceptada en occidente, deriva del verbo *SAD* (sentarse) con el agregado de los prefijos *upa* (cerca, hacia) y *ni* (debajo, detrás, dentro). Se referiría, por consiguiente, al acto en que un discípulo se sienta ante un maestro para recibir una enseñanza. La primera traducción europea, que tanto influyera sobre Schopenhauer, hecha del persa al latín en 1801-2 por Anquetil Duperron, llevaba como título *Secretum tegendum*, esto es, literalmente, secreto (o misterio, en el sentido religioso del término) que debe ser guardado.

Las *Upanishads* datan de los últimos siglos del período védico, que comienza con la llegada de los arios a la india (c. 1500 a.C.) y finaliza por la época en que surge el budismo (c. 500 a.C.). Fueron compuestas, transmitidas y recopiladas (lo que explica su heterogeneidad y sus contradicciones internas) oralmente, y sólo varios siglos más tarde puestas por escrito, y tras muchísimos más aún, en el siglo XIX, impresas. Es un rastro notorio de su origen oral (aunque quizás también lo sea de un método didáctico) la repetición, los largos párrafos compuestos por una misma frase que se reitera una y otra vez cambiando solamente un par de palabras.

Su contenido abarca desde disquisiciones ritualistas y simbólicas acerca del sacrificio hasta especulaciones de carácter filosófico y místico. "Filosófico" no debe entenderse aquí en términos estrictamente occidentales, caso contrario se echará en falta el desarrollo razonado (se trata más bien de textos inspirados, cuya verdad ha sido revelada y no necesita demostración) y la sistematicidad, la búsqueda de un sistema único hacia el cual se oriente toda especulación. Su heterogeneidad y sus frecuentes contradicciones hacen desaconsejable la aplicación en todos los casos de una interpretación ortodoxa única (que las ha habido).

En cuanto a creencias y doctrinas, el gran cambio que representan las *Upanishads* respecto de los textos védicos primitivos consiste, a grandes rasgos, en el paso de un politeísmo con dioses más bien antropomórficos, salpicado aquí y allá por concepciones mágicas y supersticiosas, a un monismo místico de orientación más bien abstracta (aunque a veces desemboca en panteísmo) centrado en las nociones, frecuentemente identificadas entre sí como espíritu universal y espíritu individual respectivamente, de *Brahman* (sustantivo neutro, concebido en su forma más abstracta como lo absoluto trascendente, ininteligible e inefable) y *Atman* (originariamente "aliento"; en su sentido más espiritualizado, "esencia última del individuo").

LA *BRIHADARANYAKA UPANISHAD*

Brihadaranyaka Upanishad significa "*Upanishad* del gran *aranyaka*". *Aranyaka*, el bosque, es el lugar en que se recogían los ascetas y, entre otras prácticas, leían, e incluso componían, libros como las *Upanishads*, de donde el término pasó a designar también este tipo de libros. Compuesta a partir del año 800 a.C., es una de las más antiguas y extensas de las *Upanishads*. Como obra de recopilación, no presenta un carácter unitario sino que está formada por un conglomerado de textos de diferentes épocas, procedencias, intereses y estilos. Esto puede comprobarse en los fragmentos de la lección 5 (primera de la sección III) aquí traducidos.

BRIHADARANYAKA UPANISHAD, 5.2

Entre estos fragmentos, y en la *Brihadaranyaka Upanishad* en general, se destaca, no sólo por su valor ético-religioso sino también por la delicadeza y el encanto de su estilo, el capítulo 5.2, una enseñanza bajo la forma de anécdota mítica que deriva en mandato: el trueno, voz de Dios (para decirlo en términos occidentales, ya que ésta ha sido una creencia muy difundida en las religiones antiguas), cuyo sonido quizá sería reproducido onomatopéyicamente en castellano *tatatá*, y en este texto sánscrito lo es *dadadá*, resulta interpretado como la perpetua reiteración, para que los seres humanos la tengan presente, de una tríada de mandamientos éticos bajo la forma de tres verbos en imperativo cuya primera sílaba es *da*: *dâmyata* (dominaos), *datta* (dad), *dayadhvam* (apiadaos, sed compasivos); de donde se deducen, a modo de moraleja, tres sustantivos de las mismas raíces respectivas: *dama* (control, autodominio), *dâna* (generosidad, caridad) y *dayâ* (compasión, piedad). La anécdota está presidida por Prajapati (*Señor-de-las-criaturas*, de *pra-JAN*: nacer, surgir, y *pati*: señor, soberano; en general relacionado con la creación y/o con la procreación, se le atribuyen distintos lugares entre los dioses y se lo identifica, a modo de epíteto, con no pocos de ellos; aquí, en tanto progenitor, está considerado en su papel de creador, o bien de eslabón en la creación del mundo), a quien, muy al estilo de la forma de transmisión de las enseñanzas brahmánicas entre los indios, decide solicitar como maestro en las ciencias védicas su triple descendencia: dioses (*devâs*), hombres (*manushyâs*, de *man*: pensar,

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

de donde *manas*: mente) y demonios (*asurâs*, de AS: espantar; seres espirituales, en general espíritus malignos en constante lucha con los dioses). Su lección en este caso consiste en repetir, ante el triple e idéntico requerimiento sucesivo, la misma sílaba *da*, interpretada luego, con su asentimiento, de tres modos diferentes. Estilísticamente puede observarse, hasta aquí, la reiteración consecutiva de un mismo esquema con leves variantes verbales. Eso que en un tiempo mítico originario repite el dios creador ante sus descendientes y discípulos es lo que el trueno, su voz, perpetuamente nos recuerda: el triple mandamiento.

Brihadaranyaka Upanishad, 5.2 en *The Waste Land*

T. S. Eliot posó su mirada en este capítulo, tomándolo como fuente en *The Waste Land*, vv. 399-422, dentro de la Parte V, titulada, precisamente, "What the Thunder Said" ("Lo que dijo el trueno"). Había asistido en Harvard, durante su postgrado en Filosofía (1911-13), a cursos de Filología India, Filosofía India y Budismo, quizás no sólo en una tentativa de búsqueda religiosa sino también en la de emulación de otras personas por él respetadas, como su profesor Irving Babbit, que habían abrevado en estos cauces. Su propia búsqueda de elementos comunes entre las religiones indias y el cristianismo se manifiesta, en *The Waste Land*, ya al final de la Parte IV: su título, "The Fire Sermon" ("El sermón del fuego"), está tomado de un discurso de Buda conocido con ese nombre, al cual compara Eliot en importancia con el "Sermón de la montaña" (*Mateo*, V-VII); y San Agustín, cuyas *Confesiones* también sirven de fuente, es asimismo comparado con Buda como *"two representatives of eastern and western asceticism"* (cf. Notes on "*The Waste Land*", notas a los vv. 308 y 309). Más adelante, en *Four Quartets*, volverán a verse fuentes indias (la más concreta es la *Bhagavad Gita* en "The Dry Salvages", III, donde, en plena Segunda Guerra Mundial, se establece una suerte de relación implícita entre Arjuna y los soldados aliados). Si señalo esta búsqueda de correspondencias entre religiones indias y cristianismo es porque no está ausente en el recurso a la *Brihadaranyaka Upanishad*, 5.2. Para comenzar, en los vv. 359-365, es decir unas pocas líneas antes, se alude al viaje a Emaús (*Lucas*, XXIV.13 ss. y *Marcos*, XVI.12-13). Más significativo aún, sin embargo, es en sí mismo el triple mandamiento del trueno: no en vano he utilizado las palabras "voz de Dios" y "mandamiento", y, en la traducción, "caridad" y "piedad". En primer lugar, mientras Moisés recibía de Yahveh el decálogo, *"todo el pueblo percibía los truenos"* (*Éxodo*, XX.18). En cuanto a los mandamientos del trueno en el capítulo de la *Upanishad* en cuestión, merecen ser analizados uno por uno. En general, son menos pragmáticos, o, si se prefiere, más espirituales que los del decálogo mosaico, que tiene mucho de rudimentario código penal. Ninguno de ellos, de todos modos, es ajeno al judeocristianismo. El primero, "autodominio", es quizás el más indio, aunque si lo despojamos de su significado específico en la mística hindú, su espíritu no está ausente en las virtudes cardinales, particularmente en la templanza. El segundo, "caridad", es una de las tres virtudes teologales. Y en cuanto al tercero, "piedad", nadie desconocerá

su importancia para el cristianismo.

El autodominio se concentra en el uno mismo. Caridad y piedad son por definición actitudes hacia los demás. Si se quiere, los mandatos del trueno parten del uno mismo hacia los demás. Eliot, en cambio, altera el orden: el primero pasa al último lugar. Quizás por una cuestión musical (cf. *The Waste Land*, v. 432: *"Datta. Dayadhvam. Damyata."*), quizás porque el volverse hacia el interior favorece el desenlace de su poema.

Criterio de las traducciones

En una conocida formulación, Goethe sostiene que existen dos orientaciones posibles para una traducción, elegida una de las cuales no debería abandonarse dentro de un mismo trabajo:

1) Llevar al lector al lenguaje del autor. El traductor suple el desconocimiento del lector de la lengua en que está escrita la obra. La lengua de la traducción se verá enrarecida y llevada a sus límites. El lector deberá hacer un esfuerzo para reconocer en ella la lengua original.

2) Llevar al autor al lenguaje del lector. La traducción procurará ser tal como el autor habría escrito su obra en caso de escribirla en la lengua a que se vierte. El lector se verá obligado a un esfuerzo menor, pero quedará más distante de la lengua original.

A continuación presento dos traducciones. La que lleva el número uno propone un movimiento en el primero de ambos sentidos aquí expuestos. La sintaxis y el orden de las palabras trata de seguir al original tanto como los límites del castellano lo permiten. Transcribo entre paréntesis angulares las palabras o declinaciones que creí necesario reponer para una mejor comprensión o porque así lo exigían las normas del idioma, y unidas por guiones las que son desarrollos de una sola palabra sánscrita (compuestos o términos cuyo significado requiere en castellano una proposición; no cuando se agregan artículos, inexistentes en la lengua original, o las preposiciones denotadas por los casos gramaticales) o las que, formando una única en castellano, son dos en sánscrito (caso de los pronombres enclíticos). Cuando una misma palabra aparece en más de un pasaje con matices semánticos diferentes, procuré, siempre que pude, utilizar una única traducción que conservara en alguna medida tales matices. No fue esto posible, por ejemplo, en el caso de los pronombres demostrativos, mucho menos variados en castellano que en sánscrito, donde incluso a menudo suplen a los pronombres personales o a la subordinación sintáctica, casi inexistente. En cuanto a los vocablos empleados en un sentido metafórico en el que está muy presente aún su significado originario, he procurado traducirlos manteniendo la metáfora del original. Tal el caso de kha, de la misma raíz que el griego cháos, a su vez relacionado con un verbo que significa "bostezar": la idea es entonces la de una cavidad abierta, de allí, el espacio que esa cavidad contiene y, de allí, el espacio en un sentido cósmico.

Tratándose de una lengua arcaica y lejana, y de textos considerados revelados y,

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

además, relativos a una religión distante, más que en el tiempo, pues tiene aún vigencia, en el espacio geográfico y cultural, constituiría una evidente desubicación pretender que podrían volcarse al castellano como si hubiesen sido escritos por un autor hablante de este idioma. Por lo tanto, la segunda traducción sólo procura desenrarecer el texto y presentarlo en una lengua más cercana al fluir que le es propio.

BRIHADARANYAKA UPANISHAD, V (frag.)

Traducción 1

5.1,1. Así-sea. Pleno aquello, pleno esto; de lo pleno lo pleno procede. De lo pleno lo pleno tomándo<se>, lo pleno sólo queda. "Así sea, la cavidad <es> Brahma; la cavidad antigua; la cavidad poseída-por-el-aire" en efecto dijo el-hijo-de-Kauravyayani; el saber <es> éste; los brahmanes saben; sé mediante él lo que debe-ser-sabido. Primera lección.

5.2,1. Las tres <ramas de> descendiente<s>-de-Prajapati, en lo de Prajapati <su> padre <como> estudiante<s> permanecían: dioses, hombres, demonios; permaneciendo <como> estudiante<s>, los dioses <le> hablaron: "instrúya-nos el señor"; a ellos este sonido les dijo: "*da*", "¿comprendisteis?"; "comprendimos", dijeron, "*dominá*<os> nos has dicho"; "<sí>, así-sea" dijo, "comprendisteis". 2. Entonces a él los hombres <le> hablaron: "instrúya-nos el señor"; a ellos este sonido <les> dijo: "*da*", "¿comprendisteis?"; "comprendimos" dijeron", "*da*d nos has dicho"; "<sí>, así-sea" dijo, "comprendisteis". 3. Entonces a él los demonios <le> hablaron: "instrúya-nos el señor"; a ellos este sonido <les> dijo: "*da*", "¿comprendisteis?"; "comprendimos" dijeron, "apia*dá*<os> nos has dicho"; "<sí>, así-sea" dijo, "comprendisteis"; eso mismo de tal modo esta divina voz repite, el trueno: "*dadadá*", "*dominá*<os>, *da*d, apia*dá*<os>", estas mismas tres <cosas> deben-practicarse: "auto*d*ominio, cari*da*d, pie*da*d". Segunda lección.

5.4,1. Eso <es> eso; esto eso fue: lo real; ése que sabe: "este gran ser-sobrenatural primero-nacido, Brahma, <es> lo real", conquista estas regiones; ¿conquistado, por cierto, <sería> acaso <como> inexistente ése que así sabe: "este gran ser-sobrenatural primero-nacido, Brahma, <es> lo real"?; porque en efecto lo real <es> Brahma. Cuarta lección.

5.5,1. Aguas esto en el principio eran; esas aguas lo real emitían; lo real <es> Brahma,

Brahma <emitió> a Prajapati, Prajapati a los dioses, esos dioses lo real (*satyam*) en efecto veneran; eso en verdad <es> un trisílabo: "*satyam*"; "*sa*" una sílaba; "*ti*" una sílaba; "*yam*" una sílaba; primera-y-última sílabas: lo real, en el medio lo falso; eso en verdad <es> lo falso por-ambos-lados por lo real rodeado; real así se vuelve; a aquél que-<lo>-sabe, lo falso no podría-dañar<lo>... Quinta lección.

5.6,1. Hecho-de-mente este ser, la luz <es> lo real en él, dentro del corazón <está>, como <un grano> ya <de> arroz ya <de> cebada; ése en verdad de todo <es> regidor, de todo soberano, todo eso dirige, <sea> eso cualquier <cosa> que <fuere>. Sexta lección.

5.10,1. Cuando en verdad un ser humano de este mundo parte, ése al viento va; a él éste allí se <le> abre como la cavidad de una rueda-de-carro; por ésta él tendiente-hacia-lo-alto se eleva; él al sol va; a él éste allí se <le> abre como la cavidad de un tambor; por ésta él tendiente-hacia-lo-alto se eleva; él a la luna va; a él ésta allí se <le> abre como la cavidad de un timbal; por ésta él alto se eleva; él al mundo va donde-no-hay-pena ni-frío; en éste mora eternos años. Décima lección.

5.11,1. Esto en verdad <es> supremo <como> penitencia: que el-que-está-fuera-de-la-salud se consuma; el supremo mundo en efecto conquista quien así sabe; esto en verdad <es> supremo <como> penitencia, que al muerto al bosque <lo> lleven; el supremo mundo en efecto conquista quien así sabe; esto en verdad <es> supremo <como> penitencia, que al muerto en el fuego <lo> coloquen; el supremo mundo en efecto conquista quien así sabe. Undécima lección.

5.15,1. Por una dorada copa <está> de lo real cubierto el rostro. Éste, Pushan, descúbre<selo> ahora a-aquél-para-quien-la-ley-es-lo-real, para <su> contemplación. Pushan, único-inspirado, Yama, sol, descendiente-de-Prajapati, dispersa <tus> rayos, concentra <tu> luz; lo que <es> tu forma más-bella, eso de ti veo. El que ese mismo ser <es>, éste yo soy. El viento <va> al aire inmortal; en cambio esto <es> lo-que-termina-en-cenizas, el cuerpo. Así-sea, voluntad, recuerda lo hecho, recuerda, voluntad, recuerda lo hecho, recuerda. Agni, condúce-nos por el buen-camino a la riqueza; <de> todos los medios dios conocedor, aparta de nosotros el torcido error; la más excelsa expresión-de-alabanza deseamos ofrecer-te. Decimoquinta lección. En la *Brihadaranyaka*, quinto capítulo.

Traducción 2

5.1,1. Pleno es aquello (Brahma), pleno es esto (el mundo); de lo pleno procede lo pleno. Tomándose lo pleno de lo pleno, sólo queda lo pleno. "El espacio es Brahma; el espacio antiguo; el espacio que el aire llena", dijo por cierto el hijo de Kauravyayani. El saber es éste; los brahmanes lo saben; sé mediante él lo que debe saberse.

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

5.2,1. La triple descendencia de Prajapati, dioses, hombres, demonios, vivían en carácter de estudiantes en casa de su padre, Prajapati. Mientras vivían allí en carácter estudiantes, los dioses le dijeron: "Instrúyanos, señor". Él pronunció este sonido: "*da*". "¿Comprendisteis?". "Comprendimos", respondieron, "nos has dicho *d*omináos". "Sí", dijo, "comprendisteis". 2. Entonces le dijeron los hombres: "instrúyanos, señor". Él pronunció este sonido: "*da*". "¿Comprendisteis?". "Comprendimos", respondieron, "nos has dicho *dad*". "Sí", dijo, "comprendisteis". 3. Entonces le dijeron los demonios: "instrúyanos, señor". Él pronunció este sonido: "*da*". "¿Comprendisteis?". "Comprendimos", respondieron, "nos has dicho apia*dá*os". "Sí", dijo, "comprendisteis". Eso precisamente es lo que repite la voz divina, el trueno: "*dadadá*", "*d*omináos, *da*d, apia*dá*os". Y estas tres cosas, precisamente, deben practicarse: "auto*d*ominio, cari*da*d, pie*da*d".

5.4,1. Eso <es> eso (Brahman); esto (el mundo) fue eso, lo real. Aquél que sabe que este gran ser sobrenatural nacido antes que nada, Brahma, es lo real, conquista estos mundos. ¿Podría ser vencido hasta la inexistencia, por cierto, aquél que sabe que este gran ser sobrenatural nacido antes que nada, Brahma, es lo real? Porque Brahma, en efecto, es lo real.

5.5,1. En el principio esto (el mundo) era agua. El agua emitió lo real. Lo real es Brahma. Brahma emitió a Prajapati, Prajapati a los dioses; éstos, los dioses, veneran a lo real. Lo real tiene tres sílabas: lo, re, al; la primera y la última, son lo real, en el medio queda lo falso. Lo falso está rodeado a ambos lados por lo real, y así se vuelve real. A aquél que sabe esto, lo falso no podría hacerle daño.

5.6,1. Ese ser espiritual, en el cual lo real es la luz, mora dentro del corazón, como un grano de arroz o de cebada. Él todo lo rige, de todo es soberano, gobierna todo, sea lo que fuere.

5.10,1. Cuando un ser humano parte de este mundo, va al viento. Éste allí se le abre como la cavidad de una rueda de carro. Por ésta él se eleva hacia lo alto, va al sol. Éste allí se le abre como la cavidad de un tambor. Por ésta él se eleva hacia lo alto, va a la luna. Ésta allí se le abre como la cavidad de un timbal. Por ésta él se eleva hacia lo alto, va al mundo en que no hay pena ni frío. En éste él mora eternos años.

5.11,1. Esta es en verdad la suprema penitencia: consumirse por la enfermedad; conquista el mundo supremo, en efecto, quien sabe esto. Esta es en verdad la suprema penitencia: que el muerto sea llevado al bosque; conquista el mundo supremo, en efecto, quien sabe esto. Esta en verdad es la suprema penitencia: que el muerto sea puesto en la pira; conquista el mundo supremo, en efecto, quien sabe esto.

5.15,1. El rostro de lo real está cubierto por una copa de oro. Descúbrelo, Pushan, para

que pueda contemplarlo aquél para quien la ley es lo real. Pushan, único inspirado; Yama, sol, estirpe de Prajapati, dispersa tus rayos, concentra tu luz. Veo de ti tu forma más bella. Yo soy el que es ese ser (*Atman* o *Brahma*). El viento va al aire inmortal; este cuerpo, en cambio, acaba en cenizas. Voluntad, recuerda tus acciones; recuerda voluntad, recuerda tus acciones, recuérdalas. Agni, condúcenos por el buen camino a la riqueza. Dios que conoces todos los medios, aparta de nosotros la falta que nos pierde. La más excelsa expresión de alabanza deseamos ofrecerte.

Bibliografía primaria (texto sánscrito)

The Brhadâranyaka Upanisad (with the commentary of Çankarâcârya), Calcuta, Advaita Ashrama, 1950.

Bibliografía secundaria

- Sobre *Upanishads* y vocabulario sánscrito:
Monier-Williams, Sir M., *A Sanskrit-English Dictionary* (1899), N. Delhi, Motilal, 1993 (2ª ed., 11ª reimpr.).
Oldemberg, Hermann, *Literatura de la antigua India*, trad. esp. de A. Landman, Buenos Aires, Losada, 1956.
Tola, Fernando, *Doctrinas secretas de la India*, Barcelona, Barral, 1973 (contiene, entre otras traducciones, la de los fragmentos aquí traducidos).
Winternitz, Maurice, A History of Indian Literature (1927), trad. ingl. de S. Ketkar, N. Delhi, Oriental Books Reprint Corp., 1972 (2ª ed.).

- *The Waste Land* y estudios indios de Eliot:
Eliot, T. S., *The Waste Land* (1922), en *The Complete Poems and Plays* (1969), London, Faber and Faber, 1987, pp. 59-80.
Ackroyd, Peter, *T.S. Eliot* (1984), London, Cardinal, 1989.

Agradecimiento

Quiero dejar constancia de mi reconocimiento a Rosalía Vofchuk, con quien adquirí mi lejana sospecha de lo que el sánscrito pueda ser, por haberme facilitado (y el Dr. Fernando Tola por su intermedio) la edición en que me basé, y buena parte de la bibliografía, como así también por haberme aclarado ciertas dudas respecto del texto sánscrito. Toda falla, no está de más aclararlo, corre por mi absoluta responsabilidad.

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

Padres oníricos

URSULA KIRSCH

El encuentro con una novela de Novalis me permitió acceder al sueño en su escritura romántica. Quise entonces averiguar si había alguna relación con la concepción del sueño en Freud, y en un sentido más general, indagar por la función del sueño.

Novalis dividió su novela *Heinrich von Ofterdingen*[1] en dos partes: "La Espera" y "La Consumación", seguidas por un agregado de fragmentos y poemas que indican que la obra ha quedado inconclusa.

El relato se propone dar cuenta de la creación, haciendo coincidir el advenir poeta de Heinrich con el momento en que éste vive una intensa historia de amor. Le antecede un poema *"Zeuignung"*, cuya traducción podría ser "Apropiación", un canto de admiración y agradecimiento a la musa inspiradora, que ha descendido como ángel hacia el poeta, y en cuyo brazo, despierto, vuela.

En el comienzo, la historia encuentra a Heinrich intentando conciliar el sueño. Lo sobresalta el intenso deseo de ver esa flor azul. Sólo ante su presencia lograría sosiego. En la fantasía aparece un extraño diciendo palabras que lo conmueven. Ve a las plantas, los animales y las rocas estallar palabras. Piensa a la vez que le faltan palabras, que de disponer de ellas comprendería todo mejor. En este momento se duerme y a continuación sueña.

El sueño: hay un primer momento de gran agitación. *Le sueña*[2] de extraños y lejanos territorios. Vive con muchas personas en la guerra, en salvaje tumulto, en apacibles aldeas, cae en prisión y pasa por gran necesidad. Atraviesa una vida infinitamente colorida y muere. Vuelve, ama hasta la extrema pasión y es separado por

*1 Novalis, **Heinrich von Ofterdingen**, Reclam, Stutgart, 1987.*

2 La expresión en el original: "Da traumte ihm...", traducible por "le soñaba...", acompaña al relato en tercera persona, mientras pone de manifiesto que el acontecer del sueño siempre le es extraño al yo.

siempre de su amada.

Hacia la mañana las imágenes se tornan más calmas y claras. Atraviesa un bosque oscuro, rocas, un río, una campiña. En la ladera de una montaña, un pasaje lo conduce hasta un claro. Un poderoso haz de luz emerge de una fuente, brilla como el oro y lo rodea en santo silencio. Humedece sus labios y lo invade un indeclinable deseo de bañarse en esas aguas. Las aguas parecían proceder de la disolución de jóvenes encantadoras que rodeándolo se corporizan en él. Embriagado se deja llevar por la corriente hacia un paisaje más transparente y más suave que el común. Con todas las fuerzas es atraído por una alta azul clara flor en el borde de la fuente. La contempla largamente con indecible ternura, la flor se conmueve y se inclina hacia él.

Estaba demasiado embelesado como para reprocharle a su madre el beso con el que lo despertó.

El reconocimiento romántico de la creación se realiza en el hacer del poeta sobre el modelo de la procreación. No tanto por los niños que de ella podrían advenir, sino porque la misma magia reveladora supuesta a la biología de los cuerpos en el acto sexual, se espera que ilumine el acto de escritura. No otra cosa son las palabras que la naturaleza estalla. Sin embargo, esperar que lo mudo hable, estructura un *impasse* que adormece. Sólo en los brazos de la musa el poeta despierta.

En la fantasía el personaje construye su versión de la novela familiar, auxiliar del despertar adolescente, pero faltan palabras para comprender. Por lo cual pide al sueño un decir verdadero, inmutable, que exorcice de la inquietud su insistencia.

El joven Heinrich, demasiado crecido quizás como para despertar en la recámara de sus padres, sólo encuentra sosiego ante la presencia de la flor azul. La turbación al despertar lo induce a relatar el sueño a su padre, quien recuerda sorprendido haber también soñado en su juventud con una bella flor azul, la cual advino augurio de la pasión e inmenso amor que lo unen a su mujer. Padre e hijo se hermanan ante una misma concepción del orden de las cosas.

"Lo que hace del sueño vehículo de un pensamiento inconsciente es su participación en la identificación histérica, se trata de la apropiación de todos los roles de la escena, no en base a la copia, sino en razón de la misma condición etiológica, algo inconscientemente común"[3]

Según este enunciado, el personaje sueña identificado a la escena que lo concibe y padece el mismo borramiento que las reglas de esta escena imponen.

Si el sueño es siempre huella de una intención que vence el perentóreo deseo de dormir, ¿cuál es aquí el pensamiento que pugna por representación?

El primero es un sueño de realización. Heinrich se ve interpelado por las exigencias de toda una épica viril: expansión, dominio y muerte. Vuelve por el amor

*3 Sigmund Freud, **Die Traumdeutung**, G.Werke, Fischer Verlag, Frankfurt, 1968.*

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

y padece como otros los golpes de un destino que no pregunta por el quién. Tan sólo es un sueño. La inquietud interrumpe el reposo, algo no se resuelve, presiona pero no es reconocido. El soñante se ve magnífico actor de una escena de la cual, y por eso la angustia, se encuentra al mismo tiempo excluido.

El sueño se repliega entonces en imágenes más calmas. Solitario, el soñante avanza en secreta obediencia a un oscuro llamado. Encuentra la fuente de la sabiduría, doncellas lo inundan, voluptuosidad lo envuelve, cuando se inclina hacia él la enigmática flor azul.

Que el tono sea aquí el placer explica menos por qué hay sueño, Más bien el pensamiento insiste en otra épica: penetrar la naturaleza, hacerla hablar de su goce, y en las puertas de la consumación, el azul claro, otro, rostro de la flor.

"Los románticos aspiraban a hacer de la legalidad de la obra de arte una legalidad absoluta. Pero el momento de lo casual sólo puede resolverse con la disolución de la obra, sólo entonces puede extraerse una legalidad"[4]

Walter Benjamin, en *El concepto de la crítica del arte en el romanticismo alemán*, señala que el esfuerzo por representar la escena de origen, sólo puede perdurar entre los románticos como propósito, y entre sus contemporáneos, ya que nunca logran unir el ideal con la vida. Benjamin ubica aquí un impedimento. ¿Qué compromete a los románticos en un esfuerzo tan exhaustivo?

En el mismo trabajo cita a Novalis:

"La naturaleza y la comprensión de la naturaleza se constituyen al mismo tiempo, así como la Antigüedad y el conocimiento de la Antigüedad, ya que se equivoca mucho si se cree que hay antiguos. Recién ahora la Antigüedad comienza a existir... Tal como la amada advíene por la señal convenida en la noche con su amante".

Este entusiasta alegato al acto creador en la transmisión tropieza sin embargo con el desconcierto que genera. Una legalidad que se funda a sí misma es intencionada en la correlación del hacer del poeta y el encuentro del amante con su amada. Cuanto más avanza, más olvida lo casual, lo contigente, en todo caso lo exterior y en este sentido anterior.

Obra y transmisión quedan hermanadas en el decir de Novalis. Lo que hermana es confabular contra un padre, desconocerlo mejor.

La obra de arte, el sueño revelador, han de asumir la gesta de un marco de contención. Si el padre está muerto, bulle la amenaza de un retorno definitivo al vientre natural. De esto separa el resplandor de un gesto femenino, que pospone el vacío y prolonga el desear.

---

4 W.Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Suhrkamp, Frankfurt, 1991.

Ningún bien advendrá de exigirle al lenguaje su superación, si no hay quien trastabille en su uso, por los rubores de su inconfesado afán de grandeza. Heinrich admira la naturaleza, pero no ha comenzado aún a escribir.

Entrar en la épica, que es distinto de verla pasar, requiere reconocer lo inevitable y punible del propio actuar. Decir 'no hay antiguos" conlleva para quien lo enuncia una plenitud que impide descontarse y existir.

Freud no les supuso a los creadores, por eso, menos participación en lo común del género.

Los sueños se le presentaban cerrados, enigmáticos, vivaces, vía regia del inconsciente. De sus propios sueños también extrae que sólo adquieren existencia por el relato y las asociaciones. Múltiples atajos fragmentan la mística pendiente del sentido en los hitos pulsionales de cuya deformación se nutre el sueño.

Un 'Traumgedanke' (pensamiento del sueño) ha de ser despejado de la colorida presentación del contenido del sueño. Se trata de la transferencia del pensamiento del sueño a otro medio de expresión "cuyos signos y puntuación hemos de conocer por la comparación del original con su traducción".

El trabajo del sueño no sólo descentra al pensamiento que lo lanza sino que lo saca de cuajo. Detalles hipertróficos, tratamiento de palabras como cosas, escritura en imágenes, lo representan hasta por su elisión, por lo cual "el sueño no es una traducción fiel, punto por punto del pensamiento, sino su versión más bien incompleta, agujereada."

Un sueño no da los signos de lo que alguien es, ni le anticipa el nimbo que lo salvará, más bien lo retrata en sus más íntimos balbuceos, disperso en imágenes que a medias pronuncian su frase. Ahí donde menos quiere saber, y sin embargo está, porque 'le sueña', 'le he soñado que ...'

¿Será que cuando soñamos leemos?

Algo filtra su presencia en la trama y le hace decir a Freud que "la elaboración onírica despoja de su intensidad a elementos de gran valor, mientras crea de desechos valores nuevos".

¿Qué crea el sueño?

Si lo absurdo es por definición "contrario a la razón y a la lógica", Freud encuentra que, entre los medios de representación que usa el sueño, el absurdo toca al sujeto con extraña sensibilidad. Así: "no es casual que los ejemplos para el absurdo en los sueños se nos den en sueños del padre muerto".

Si un sueño enuncia que: "el padre ha desempeñado después de muerto un papel político entre los gitanos", no deja de suscitar alguna incomodidad.

Es cierto que el deseo de un padre 'de aparecer grande y puro después de su muerte ante los hijos' es llevado aquí hasta sus más paródicas resonancias. No es absurdo atribuirle al padre una incidencia política, claro que póstumamente, si el sueño se nutre del feroz rechazo que el niño ha experimentado alguna vez ante la severidad de su padre y de la ansiosa expectativa de verlo caer.

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

¿O es que el padre en el sujeto evoca al hijo en un sentido que lo excluye? El sueño sólo puede ser absurdo si el hecho de que el padre esté muerto eclipsa la existencia del sujeto.

A estos sueños Freud los llama absurdos no sin dejar en ello su propia huella. Hay un "pietismo que rodea la figura del padre especialmente después de muerto", argumenta en esta parte de la *Interpretación de los sueños*, mientras el silencio que rodea la desaparición del cuerpo redobla la presencia de un padre, quizás tan iracundo como Dios.

El sueño trae a un padre siempre vivo. Desde la realidad el soñante califica de absurda su inexplicable intención. ¿Por qué soñar que el padre vive aún?

El sueño romántico de Novalis consume el tiempo de un enfrentamiento aplazado. Una flemática detención se extiende por debajo del ajetreo que exige el ideal y su permanente superación. La felicidad prometida contrasta con la inhibición sospechada. El trazo unificante de la perfección excluye las contradicciones mordaces, las hazañas pequeñas, las penurias en el rostro, que la vida trae a quien no cuenta con un anhelo lo suficientemente expectante, y no tiene alivio que le evite el fatal minuto en que se da cuenta de que está solo y no sabe muy bien a qué ha venido al mundo: es allí donde el sueño asume un decir.

Lejos de su apariencia lúdica y fugaz, los sueños imponen subrepticiamente su presencia, sin preguntar. El conjuro nocturno de imágenes se apropia de un poder predictivo, y el pedido por una palabra paterna se distorsiona en un mandato endemoniado. En este sentido, como fenómeno, los sueños pueden advenir un modo de ejecución del terror mismo [5]. Alguien puede volverse loco por un sueño.

La cuestión no es tanto que el padre esté muerto, sino si el hijo está vivo, y si ambos hechos guardan entre sí una relación. Freud afrontó la insidia de un desafío al padre en lo irrenunciable de cada paso que dio. Lo propiamente humano se abre para Freud allí donde el rayo cae sobre la cabeza del hombre, y sin embargo, sigue allí. Si la inermidad del recién nacido no lo hace menos culpable de su voracidad, tampoco la tensión interna, por irreductible, se logra paliar. El sueño del padre vivo, su sentido, no deja de realizar un padre, que pueda guiar. De esto, el sueño mismo es una interpretación.

Hacia el final de una célebre carta que en 1936 Freud le escribe a Romain Rolland, queda dicho, a propósito de un malestar experimentado en vísperas de su primera visita a la Acrópolis:

"Pareciera que lo esencial del éxito fuera llegar más lejos que el padre, y como si aun no estuviera permitido superarlo".

Por mucho que le deba al padre, no hay vida para el hijo sino apropiada, en el filo de lo que debe y es: otro, uno más.

---

5 R.Koselleck, Futuro Pasado, Paidós, 1993.

Si 'le sueña' que "el padre estaba vivo y hablaba con él como antes, siendo que estaba muerto y no lo sabía", Freud añade que estaba muerto según el deseo del soñante, y es éste quien no sabía que tenía este deseo.

El sueño crea aquí el marco para un deseo innombrable, del cual el sujeto toma a viva voz su razón.



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

BREVE NOTICIA SOBRE LA ESCUELA DE CALCUTA

ALFREDO PRIOR

La Escuela de Calcuta floreció en esta ciudad de la India en 1883 (año de publicación de su manifiesto) y prolongó su influencia durante las tres primeras décadas del presente siglo.

Sus artistas rescatan temas y conceptos del arte tradicional de su país, y los vierten con técnicas y procedimientos del arte europeo, empleados con excéntrica bizarría.

Su sentido de pertenencia a una región periférica se manifiesta, asimismo, por la apropiación de elementos de otros países asiáticos con los que establecen contacto: China, Tibet, Indonesia y Japón.

La puesta en escena de tan variadas fuentes revela una notable originalidad. Desde un punto de vista contemporáneo, se los consideraría como artistas conceptuales *avant la lettre*, pues sus obras serían hoy denominadas "instalaciones" o "performances".

Conforman el grupo: Manmohan Ghose, "el artista de las aguas y los peces"; Keshab Chandra Sen, "pintor de la nieve persuasiva"; T.S. Satyan, "el retratista de los 356 aspectos de la luna"; Feridoom Kabraji, "el esclavo mudo"; Bhupal Singh, "padre de las Grandes Explicaciones y abuelo de las pequeñas pinturas"; Pratihba Dhakoji, "la monja buceadora" y ... Aru Dutt, "el pintor de la piel, los pétalos y la sal"...

ARU DUTT

ALFREDO PRIOR

LLaman a Aru Dutt "el pintor de las pieles, los pétalos y la sal".

"El cornac de Ganesha" o "El cornac voyeur", como también se lo conoce, nació en Calcuta en 1857.

Amanda Coomaraswamy, el más destacado crítico de arte indostaní, quien fuera su condiscípulo y confidente, en el Colegio Politécnico de Calcuta, nos orienta sobre los orígenes de sus obsesiones:

"El pequeño Aru era un joven tímido, para quien toda relación humana resultaba difícil - algo raro en aquel Politécnico, en cuyas aulas se combinaban, según era fama, los rigores académicos con el desenfreno de los ritos tántricos -.

Enamorado de Amrita Naidu, hija de su profesor de pintura, no intercambió con ella palabra ni mirada alguna en sus siete años de internado. Sólo atinaba a contemplarla, oculto en la torre del campanario, las tardes en que la muchacha jugaba en el patio con las mascotas del colegio, un casal de elefantes enanos de ceremonia.

Amrita solía llevar un gran tazón colmado de mantequilla, con la cual untaba las tres o cuatro docenas de mangos que comía en sus recreos. Cuando en media hora acababa con su vianda frutal, se dedicaba a untar con la manteca sobrante la piel de los elefantitos. Luego, mientras recitaba un mantra en honor a su dios familiar, con indolencia deshojaba rosas, cuyos pétalos pegaba en los pringosos lomos de los animales, formando dibujos que semejaban mandalas deformes e inacabados.

Aru Dutt, durante toda su vida, no hizo otra cosa sino recrear en su extensa obra las ceremonias de éste, su primero y único amor, a quien consideraba una reencarnación de Ganesha, la diosa elefanta".

Hasta aquí el testimonio de Coomaraswamy.

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

Luego de culminar sus estudios con el título de Bachiller en Artes y Ciencias, Aru recorrió la India en toda su extensión, realizando en cada lugar al que arribaba un capítulo de su obra "A Sheaf gleaned in Butter Fields", un "libro de artista" de características monumentales - del cual se conservan más de dieciocho mil pinturas y cuatrocientos treinta y siete "Himnos", poemas a la usanza de los Vedas -.

Las complicadas ceremonias que constituían su arte se prolongaban durante varios días. Cada una de las acciones y expresiones habían sido prescriptas por el artista en sus "Instrucciones de Dustipore". Su meticulosa preocupación en cada punto de la ejecución prestaba significación a la cosa simbolizada, pues "el que así lo sabe" (*ya evam eva)* goza el fruto de su rito: la seguridad del resultado.

Sintetizando, diremos que Aru se hacía llevar en cada región adonde la puesta en escena de su práctica lo conducía, un casal de elefantes enanos blancos, a los que introducía en grandes cubetas colmadas de manteca.

"El cornac de Ganesha" procedía luego, mediante masajes y cánticos a inducir el apareamiento de los paquidermos. Cuando la cópula se producía "el conductor voyeur" salpicaba sus cuerpos con sal y pétalos de rosa. Tomaba, de inmediato , impresiones de las rugosas pieles en delgadísimos pliegos de papel transparente - que desde entonces se denominan "papel manteca". Posteriormente los endurecía, hasta darles la rigidez de cartones, con cola de hurón y preciosos pigmentos vegetales, que él mismo fabricaba.

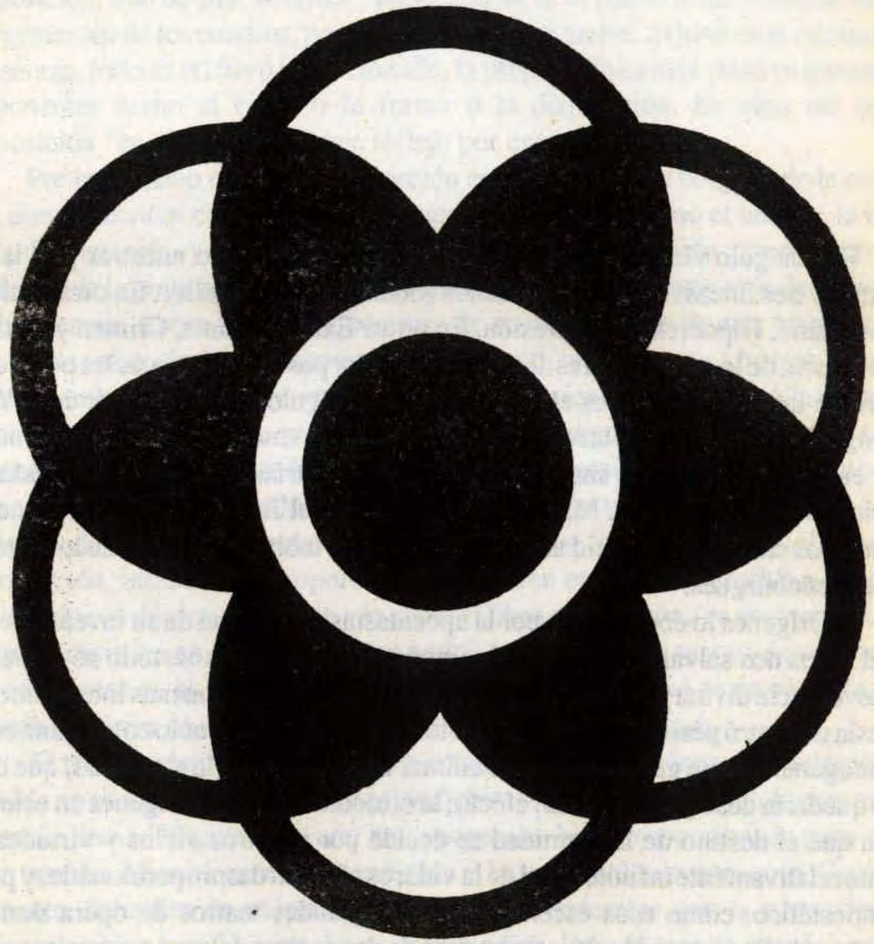
Por último, recortaba fragmentos en formas geométricas que imitaban los primarios mandalas de Amrita.

Todas estas acciones eran acompañadas por el recitado de sus Himnos, de los cuales transcribimos aquí, en su primera versión al español, el Décimo Octavo:

HIMNO XVIII

Con montañas de manteca glorifico tu piel, Ganesha;
Con pétalos de rosa de las márgenes del Indo las riego,
Con sal de ultramar establezco sus senderos:
Tuyas son -¡Oh, Ganesha!- estas montañas
donde purifico mi espíritu.
Te entronizo en la más alta cima de lo blando,
Yo, Aru Dutt, tu sacerdote cornac
En lo más duro de tus ritos oficio.
A todo me presto y me devuelves todo
(Con intereses de incienso, mirra,
Clavos de olor, cúrcuma y tomillo).
Tuyo soy como el curry al arroz (con curry)
Y el dedo del Gato al anillo del Ratón.
Derrama sobre mí el fruto de tu vientre.

En mí crece -y al crecer te glorifica- un vasto anhelo,
Anchuroso como las riberas del Ganges,
Caudoloso como un millón de Bharatas, gangoso.
Quiero verte sobre un dado de marfil parada,
Ganesha, divina, ¡sagrada elefanta!



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

SOBRE UNA NOVELA DE WALTER DE LA MARE

CÉSAR AIRA

El triángulo victoriano, en el que seguimos encerrando nuestras previsiones, consiste de tres líneas: Ortodoxia, Buenos Modales y Paz Interior. En otras palabras, Conformismo, Hipocresía y Represión. En otras: Extravagancia, Crimen y Pesadilla. Sea como sea, de lo que se trata es de pasarla lo mejor posible, dentro de las condiciones que ofrece la realidad, que es el triángulo del triángulo, o sea la Pirámide. Ya nos propongamos extraernos de la realidad para tomarla en consideración, ya pretendamos entrar en ella para gozar de sus beneficios, las geometrías quedan subordinadas a un situacionismo escatológico. Más allá del mundo, en el Juicio Final tanto como en el Original, los cálculos de felicidad se hacen sobre las tablas cotidianas de lo victoriano y lo pequeñoburgués.

A Orígenes lo condenaron por la apocatastasis, doctrina de su invención según la cual todos nos salvaremos al fin. No importa lo que hagamos, todo se resuelve en la benevolencia divina y alcanzaremos el cielo. Más allá de las buenas intenciones (que la Iglesia encontró pésimas), se trata de un intento de poblar el vacío con alguna especie de homogeneidad, un gesto estético de colmar una extensión (la eternidad) que de otro modo quedaría desequilibrada. En efecto, la ortodoxia frente a Orígenes en este punto afirma que el destino de la eternidad se decide por nuestros vicios y virtudes en el instante relativamente infinitesimal de la vida; es algo tan desproporcionado, y por ello tan antiestético, como esos escenarios de los grandes teatros de ópera donde los cantantes o bailarines evolucionan a no más de dos metros del suelo, y encima quedan diez o quince metros vacíos y desaprovechados. Otras manifestaciones del mismo impulso son las varias doctrinas de la reencarnación o los avatares o retornos de un tiempo circular. Y también creo que el maniqueísmo podría explicarse por este "gesto" estético, que en este caso ocupa por entero la extensión con simetría.

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

Habría que ver si este rechazo que sentimos por la desproporción no es un residuo burgués de nuestra educación artística, basada en la división del trabajo, que se cuela en el campo del arte con el concepto de "composición".

La ortodoxia del cristianismo pretende solucionar el desequilibrio dándole una importancia desmesurada a la vida real. Simplemente hace de la vida la mitad de la eternidad. Para igualar los pesos es necesario introducir al Diablo, y dotarlo de existencia real. Pero como el Diablo, instrumento y garantía de la realidad, en los hechos no existe, sólo sirve para introducir la dimensión de la ficción y el verosímil. Aun así, seguimos en el esquema estético-compositivo, sólo que en la creencia de que se trata de extensiones e interpolaciones de la fantasía.

La proporción se presenta a primera vista como un caso particular de la composición, uno de sus "detalles", salvo que no se la puede aislar como se hace con los fragmentos de los cuadros, porque entonces se disuelve. Si bien en la composición, por esencia, todo es relativo y relacionado, la proporción es más relativa que sus otros componentes como el color o la forma o la disposición. Es algo así como la composición "en sí", el detalle que refleja por entero al todo.

Por ese mismo exceso la proporción escapa del marco burgués de la composición, donde cuentan elementos psicológicos individuales como el talento, la inspiración o la memoria, y participa por derecho en la construcción transpersonal. Los problemas de la proporción se resuelven en un arte constructivista, vale decir en un arte revolucionario. Ahora bien, aunque estoy de acuerdo en que es más ameno estudiar estos temas sobre algún caso concreto, no es cuestión de ponerse a buscar "ejemplos" de construccionismo. Al integrar a una obra a la lógica del ejemplo se la devuelve al campo de la composición, que es la puesta en práctica de esta lógica. En cambio, retrocediendo al centro del triángulo victoriano, a la eternidad anticipatoria de nuestras ideas, todo es caso concreto. Me atengo a esta maravillosa novela de Walter de la Mare, Memorias de una Enana, para explorar someramente los elementos civilizatorios de la proporción, incluída la "proporción" que cubren en ellos lo sensible y lo ideal, lo estético y lo ontológico, lo frívolo y lo serio; el libro no propone a su protagonista como ejemplo o caso de una generalidad, (no podría hacerlo porque se trata de un monstruo) sino como cosa en sí, general-particular de arte. La novela no es un ejemplo sino la creación histórica de un nuevo dispositivo de proporcionalidad.

El título traducido al castellano puede dar una idea errónea del contenido, pues Miss M. no es una "enana" en el sentido habitual de la palabra, sino lo que creo que la ciencia llama "liliputense", una bella personita bien proporcionada pero de muy parvo tamaño. Miss M. revela su condición al lado de cualquier otra cosa. Cualquiera, realmente. Se rodea de objetos pequeños, los aristócratas que la adoran le hacen fabricar muebles, vajilla, ropa, joyas, a su medida. Pero el mundo grande persiste, y la sed de experiencia que mueve a Miss M. la lleva siempre de vuelta a la realidad de las proporciones. La sociedad victoriana en la que se desarrolla su biografía, por lo demás, es un mundo de relaciones y proporciones.

A la persistencia del mundo grande Miss M. le da en su discurso la característica

de la decadencia senil y el abandono. En efecto, si una mutación hiciera nacer generaciones pequeñas, lo grande quedaría a cargo de los viejos, cuya extinción marcaría el plazo de vida de los artefactos. Eso parece una alegoría de la modernidad, pero sólo porque para los modernos "todo se nos vuelve alegoría". Lejos del símbolo, esta novela, publicada en 1914, es realismo liso y llano de la Revolución Industrial.

Por ser "enana" y hacerse cargo de la peculiaridad de los tamaños, Miss M. los refleja a todos. Alguien le dice que es un prodigio de concentración. Aun siendo tan minúscula, no es un detalle; es un todo, un microcosmos. Y sus "memorias" quieren ser prueba de ello pues se limitan a un solo año de su larga vida, al final de su adolescencia, el año de suspenso e incertidumbre entre la muerte de su padre y el cobro de una herencia que le permitirá instalarse, de vuelta en la casa familiar, como gentlewoman rural, con ama de llaves, mueblecitos a medida e invitados de fin de semana. Durante ese año le pasa de todo: viaja, se enamora, es la estrella de la alta sociedad en Londres, recibe una proposición de matrimonio, estudia ciencias naturales, hace de mediadora en truculentos dramas pasionales (incluído un suicidio), prueba contra su voluntad un aspic de lenguas de ruiseñor... Aunque para ella bajar una escalera es una aventura peligrosa, no le son ajenas las huídas a medianoche y las citas bajo la luna en ruinas tenebrosas. Un gorrión enojado, o el gato de la casera, podrían matarla, pero ella termina alternando con elefantes, leones y "los satinados leopardos". No puede abrir un libro sino con toda la fuerza de los dos brazos, pero su campo de elección en el conocimiento es nada menos.que la astronomía. Su hobby en las horas muertas: aprender a hacer nudos marineros. Hasta se da el lujo de tener una doble personalidad: la muy victoriana Miss M. y la afrancesada Signorina Donna Angélique, Princesa de las Hadas en Andalucía, España; con la peluca morena arrancada a una muñeca, logra engañar a su millonaria protectora.

El disfraz es innecesario en tanto actúa la identificación. Uno y otra apelan a la creencia; la novela dota al lector de una momentánea personalidad secreta, con la cual salir en busca de aventuras. Como el lector es un sedentario receptivo culpabilizado, su recurso es identificarse a fondo con una genuina pequeñoburguesa, a su vez lectora de Jane Austen, y afirmar con profunda convicción cada una de sus opinones, acompañarla en sus mudanzas y preocuparse por sus asuntos tanto como lo hace ella. Esta identificación me parece que se da por el rodeo del interés previo del juego, de ese tipo de juegos lógicos, tan victorianos, de saber cómo se las arreglaría un ser de dos dimensiones, o uno ingrávido, o sin sombra... Eso está en toda la literatura de la época, y debió de responder de algún modo a la preocupación de la burguesía británica por la supervivencia de la clase obrera.

La concentración no se pierde con esta multiplicación de personalidades entre la protagonista y sus lectores. Más que el tamaño, el elemento concentrador es la experiencia, y ésta es una novela de la experiencia. Miss M. acumula experiencias, aprende, prueba, innova. La experiencia está hecha de pequeños detalles, en cada uno de los cuales se reúne la totalidad de la experiencia posible.

En un pasaje de la novela, llorosa y angustiada, Miss M. cruza un prado en

dirección a alguien que la espera a lo lejos. Dice que se sentía muy insignificante, y que así debía verse, porque "la distancia no puede agregar ningún encanto a mi figura". Quiere decir que la distancia no puede hacerla parecer más grande, sino todo lo contario. Ahí no estoy de acuerdo con la encantadora pulgarcita. A la distancia, a cierta distancia al menos, su tamaño podría pasar por normal; porque de lejos todos nos vemos pequeños y el pensamiento reconstruye de modo automático el tamaño normal. En eso la gente se distingue de la arquitectura: una persona va pareciendo más pequeña cuando más cerca está, un edificio se va haciendo más grande. Los orientales lo saben bien, y pueblan sus complejos religiosos de templetes minúsculos que el devoto vé crecer cuando se acerca a ellos por senderos y puentes.

Pero Miss M. nunca se equivoca; para eso nos hemos identificado con ella. ¿De dónde puede venir entonces su pesimismo en esta ocasión? Yo diría: de la experiencia no filtrada por el concepto. Es decir, la experiencia mientras se la vive, mientras es un proceso. Ahora bien, esto lo diría Miss M. y lo podría decir yo también: la experiencia siempre es así, nunca está filtrada por el concepto, salvo que sea una experiencia revivida. La experiencia es infinita, por definición es un proceso interminable, y nunca cede su lugar al filtro del pensamiento, del ajeno, y mucho menos del propio.

Pero quizás podría decirse: es un proceso infinito en el personaje, y sólo en él. Se detiene con la intervención del autor. Y en este punto se realiza una diferencia entre los escritores; se pone en acto la tipología en la que los lectores los experimentamos. Los géneros, épocas, estilos, etcétera, con los que se interrumpe el flujo infinito de la experiencia, cristalizan en productos, los que a su vez cosifican al lector en episodio histórico.

Walter de la Mare fue poeta. El poeta es el único miembro de la familia literaria que tiene una razón intrínseca para escribir, sea cual sea esa razón. Frente a él, el novelista sólo puede atender a complacer a los lectores, y por su parte no tiene más motivación que la codicia de dinero o prestigio.

¿Para qué escribir novelas, si no hay lectores? Los ingleses hicieron de su mal clima un hábito, y el hábito de leer produjo novelas, cada vez más largas a medida que el mal tiempo se hacía más perceptible. Las identificaciones se hicieron proliferantes. Escribir una novela es tomarse el trabajo de escribirla, y un trabajo siempre debe "calzar" en una lógica social para que tenga sentido. Dentro de la literatura, la lógica social se refleja como lógica a secas, como juego de pensamiento. La literatura victoriana combate al mal clima con el despliegue de una experiencia conceptualizada; es un gran constructivismo sociohistórico, que se opone a la composición estético decorativa de la que deriva la apocatastasis. La virtud perfecta, la identificación en la pureza del corazón, que exige la doctrina de la salvación universal, es reemplazada por el triángulo victoriano de las mutaciones.

Mi afirmación anterior de que la experiencia en la novela no está filtrada por el concepto puede discutirse --aun con la salvaguarda, que la identificación corroe, de que se aplica sólo al personaje en tanto tal. Toda experiencia marcha sobre los dos pies de la percepción y el concepto. Si me ladra un perro, debo tener previamente

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

internalizados los conceptos "perro", "ladrido" y otros, para asustarme o sonreír. Lo contrario, la aprensión directa de la realidad que predicaba Krishnamurti, es una mística fuera de las intenciones de una señorita de Kent.

De acuerdo. Pero el concepto puede perderse en el camino. Este camino es de ida y vuelta, y la astronomía, en la que Miss M. es experta, da el modelo del recorrido. "¡Las estrellas son vértices de triángulos maravillosos! Cuántos seres tan diversos y distantes unos de otros contemplan la misma luminaria desde los innumerables observatorios del universo. La naturaleza y la vida humana son tan diversas como lo somos nosotros. ¿Quién se atreverá a decir qué perspectivas ofrece la vida a otros? ¿Podría ocurrir milagro mayor que el de que nos fuera dado ver con ojos ajenos un instante? Tendríamos que poder vivir todas las edades del mundo, de todos los mundos, en una hora. Historia, poesía, mitología... No sé de lectura que pudiera ser más asombrosa e instructiva que la de las experiencias ajenas." (Thoreau) Miss M. ama a Fanny, y pretende hacer pactos cuando se separan para encontrarla en la mirada que regresa de la Luna, o de Sirio. En un trayecto tan desproporcionadamente prolongado el concepto se pierde, y sólo queda el sinsentido del amor, que ella registrará en sus memorias póstumas. El amor colorea todas sus aventuras, que son las aventuras del instante. A la experiencia no le queda sino acumularse, al modo del capital. El papel del trabajo lo realiza la atención, de la que por efecto de la muerte ya no puede ocuparse ella sino el novelista. Miss M. se arroja a la experiencia como en el juego del fort-dá. Y se recupera a la visión como obra de arte.

Juegos de niños. La enana en la era de la reproducción mecánica. Lo que le faltó observar a Walter Benjamin fue que la reproducción mecánica tiene efecto sobre todo en el tamaño y en los tamaños relativos. Guernica en una estampilla, la Gioconda en un papel de caramelo. Y todos, originales y reproducciones, en un chip. La tendencia a la miniaturización y la maqueta fue anticipada por Duchamp en sus "valijas" o museos portátiles; lo que en su caso, que en adelante será el "caso" general del arte (ilustrando la salida de la lógica del ejemplo), debe acercarse al giro conceptual y a la conservación de la red de ideas. Duchamp inaugura la segunda ortodoxia de la apocatastasis intelectual: toda idea se salvará, aun la más trivial, la más extraviada en el tiempo perdido. Se salvará por acción de la figura totalizante del artista.

La novela participa de esta tendencia. Hoy las novelas tienden a ser cada vez más breves, porque la experiencia ha completado su pasaje a la fase de experimento, donde reina el instante de la comprobación. ¿Qué hacer con la tradición novelística, con la reserva de novelas larguísimas que tienen todas las literaturas? Leerlas. Muy bien; es lo que hacemos. ¿Y qué más? Porque limitarse a leerlas, así sea provistos del concepto barthesiano de "lo escribible", equivale a ponerse en situación de consumo. Parece evidente que ha llegado el momento de reconsiderar las proporciones. Para que haya arte, y no consumo, todas las novelas larguísimas deben transmutarse en novelas cortísimas. Pero no nos engañemos: todo se decidirá en el campo de las novelas más largas, que siguen siendo el terreno de combate principal.

KAZUKO SHIRAISHI

ATSUKO TANABE

Kazuko Shiraishi nació en Vancouver, Canadá, el 27 de febrero de 1931. Antes de la Segunda Guerra Mundial, su familia volvió al Japón, en cuya capital, Tokio, reside desde entonces. Empezó a escribir poesía en su época de preparatoria, integrándose en el grupo modernista VOU, dirigido por Katsue Kitazono[1]. Su primer libro de poemas, *El pueblo sobre el que llovieron huevos* (1951), publicado bajo la recomendación de Kitazono en sus tiempos de estudiante de la Universidad de Waseda, emerge de la violencia y la fealdad del Tokio posterior a la guerra. "En aquellos días del caos de la posguerra, yo andaba como una bestia por las calles del barrio Shinjuku de Tokio", dice en un ensayo. Desde entonces, ha publicado más de veinte libros de diversos géneros (poesía, cuento, ensayo). En 1978 grabó con Sam Rivers y otros músicos un disco dedicado a John Coltrane en el que recita uno de sus poemas más conocidos "Mi Tokio".

Uno de sus primeros libros de poesía, *Epocas del maniático sexo sagrado* (1970) recibió el Premio Señor H, codiciado galardón de los poetas japoneses. A partir de esta época escribe poemas tan largos como novelas, que llenarían decenas de páginas, a veces ocupando todo un libro. Gracias a la práctica de la poesía épica, Kazuko adquirió "una objetividad con que observarse a sí misma". Por eso, como en el poema "Esta tormentosa noche", se desprende de su propio ser para convertirse en la protagonista de una historia de amor dramática. Desde 1973, se lanza a la escena internacional al participar en festivales de poesía celebrados en diversas ciudades del mundo: Nueva York, Manila, Rotterdam, San Francisco, Santa Bárbara, Honolulú, Sidney, Roma, Morelia, Ciudad de México, Hamburgo, Bombay, Helsinki, Varsovia ...

---

1 Katsue Kitazono (1902-1978), uno de los iniciadores del movimiento surrealista en Japón.

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

Para sus *performances* Kazuko involucra todo tipo de artes: el jazz, el butoh, la pantomima, el canto, la escenografía, *action painting*, etc. En México ha participado en dos festivales de poesía, ambos organizados por Homero Aridjis, en 1981 y 1987, junto con Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Günter Grass, Allen Ginsberg, Mazisi Kunene, Lawrence Ferlinghetti y muchos otros poetas de renombre mundial. En el Primer Festival Internacional de Poesía de Morelia, en 1981, Kazuko leyó sus poemas con un extravagante vestuario, acompañada al piano por el jazz de Alberto Blanco. En Ciudad de México, en 1987, declamó junto con Ofelia Medina, quien leyó sus traducciones, acompañada por el saxofonista Larry Russell.

Algunos críticos la califican como *beatnik*, modernista o surrealista, otros la llaman *apollinesca* o dadaísta.

La tendencia constante en su obra es la preocupación por la sobrevivencia de la tierra. Cuando publicó su libro *Bestiario*, a la manera de Apollinaire y Cocteau, decía: "Escribí estos poemas con una profunda gratitud y respeto hacia los animales; nuestra tierra, este globo terráqueo, se está volviendo un lugar cada día más infortunado para los animales. Los escribí con la esperanza de que por lo menos se conserve esta felicidad que les queda".

La oveja
Kazuko Shiraishi

¿Has visto alguna vez
pinturas de Utamaro?
Recuerdo una
en la que un hombre mira a una mujer
que cepilla su bella cabellera.
La mujer también miraba al hombre
con ojos apacibles
pero a la vez intensos y vehementes
como el fuego.
Un día, inesperadamente,
una oveja del zoo me miró
con aquellos ojos apacibles, quemantes
de la mujer del cuadro de Utamaro.
Nadie escucha la música llamada Amor
y nadie la conoce
pero yo la advertí por un instante
en los ojos inexpresivos
de una oveja del zoo.

(1970)

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

Meditación ardiente
Kazuko Shiraishi

Soy una ardiente meditación
llevo en mí una isla acuosa
donde flotan los pájaros de agua
y la luna llena.
Sirvo de hogar a los cocodrilos del Nilo
mi meditación no es usualmente de un azul agua
sino roja como el deseo
que surge de sus ojos.
Ofrezco a los cocodrilos un delicioso sol
y los pongo a dormir.

Vivo en una ardiente meditación
escuchando las olas
acariciar muy quedo
mi isla de agua

(1986)

Traducción del original japonés: Atsuko Tanabe y Sergio Mondragón.
(De Viento Venido de la Ensenada. Poemas de Kazuko Shiraishi. El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, BC, México, 1994)

PASOLINI: UNA PROVOCADORA INDEPENDENCIA

LUIS THONIS

En 1980 se editó en Italia el libro *Il Caos* que reúne las notas que Pier Paolo Pasolini editó en el diario "Tempo". En 1968 le ofrecieron la columna donde habían escrito Curzio Malaparte y Salvatore Quasimodo, entre otros.

Este diario, que podría considerarse de centro, para algunos supone un cambio en sus concepciones - o decepciones -, ideológicas. Según su estilo, la redacción del diario acepta cartas de lectores y Pasolini se expone a la polémica directa.

De entrada un lector le reprochará haberse pasado de "Vie Nuove" -semanario del Partido Comunista-, a "Tempo", y no hay mejor ejemplo para eso que sus recientes críticas al estalinismo a propósito de la invasión soviética a Checoslovaquia y la consecutiva masacre por el reclamo democrático en la cual Ian Palach se inmoló para llamar la atención mundial. Estos sucesos tienen su analogía con lo ocurrido anteriormente en Hungría y Polonia, suscitados por la gran crisis política e ideológica que comienza en 1956, con el informe Kruschev en el XX Congreso del Partido Comunista. Al reconocerse los crímenes de Stalin se plantea una renovación resistida, en su mayor parte, por el mundo comunista.

Por eso Pasolini no vacila en leer como de corte netamente fascista las consignas de Fidel Castro -"actuar antes que pensar"- que exaltan la invasión, o mostrar sus reservas ante el militarismo que traslada las guerras coloniales de liberación -caso Vietnam- a toda Latinoamérica, de modo particularmente suicida y fuera de contexto.

Para Pasolini las palabras cuentan y se atiene a éstas más que a supuestas intenciones de sus interlocutores, sean el Presidente, Alberto Moravia, o una ama de casa que le hace sugerentes obsrvaciones sobre su film "Teorema".

Un término que reitera en sus notas es "terrorismo". No se le revela tan sólo en esa policía demasiado presta a desenfundar su arma al menor tumulto - a diferencia de

los países más civilizados , donde ha sido una conquista civil limitar los abusos del gatillo fácil-, sino también en los enunciados de los "fascistas rojos"-textual-, que profesan la misma idolatría del Héroe que los líricos de Mussolini.

Su carta -respuesta- a un joven fascista, un "hijo del Pueblo", muestra hasta qué punto puede llevar su generosidad hacia su "otro" más antípoda.

No hay que concluir que Pasolini haya dado con la justa, correcta ideología y se encamine inevitablemente al purgatorio de la socialdemocracia, aunque esté lejos de tachar de reaccionarias sus propuestas de mejora del salario laboral, desechadas por el sectarismo de izquierda que las considera un modo de corromper obreros.

Lo insoportable de Pasolini es que está- como lo afirmó Maria-Antonietta Macciocchi, ex directora de "Vie Nuove"- no sólo contra los poderes actuales, concretos, sino también contra "aquéllos que, en oposición al poder, representan el futuro poder".

Respecto de lo actual, son efectivos sus demoledores epítetos contra el "burgués" que fustigan la vulgaridad de sus gustos y su vampirismo que no descansa hasta volver al otro un igual de sí mismo y que culmina en la xenofobia.

En cambio, pienso que Pasolini yerra al cuestionar la complejidad de las estructuras neocapitalistas desde una cultura campesina - sólo posible de preservar como lo ha hecho Béla Bartok en sus estudios sobre las voces de la música popular-. O es discutible cuando tiende a instituir la caridad- algo individual o parroquial- en categoría política: es demasiado humilde para ser pública y en esa escena no tarda en volverse demagogia.

Más de una vez, en su poesía, Pasolini invocará a Jesús: *"Se piove un fuoco scuro del mio petto / Cristo mi chiama / MA SENSA LUCE "* (Poesia a Casarsa, 1941-1943).

Lo propio de Pasolini es situarse en el pasaje de la carne mortificada por el pecado-*" E pieno di pecatti il mio cuore solo "*- al júbilo erótico que despiertan en él los *ragazzi*, a quienes celebra como ángeles.

Uno puede preguntarse si el reino de Pasolini era de este mundo cuando en el campo de las ideas afirma que por su ausencia de caridad el comunismo derivó en fascismo de izquierda. O cuando cree poder ser "entendido" por el Papa, a quien recuerda la epístola de San Pablo a los corintios: si la Iglesia deja de lado la caridad, se queda nada más que con la fe y la esperanza, y coincide con los poderes de turno.

Pienso que lo suyo se afirma cuando se apoya en la complejidad de lo que considera "su cultura": los trágicos griegos, Dante, Rimbaud, Pound, Marx, Sade, el Nuevo Testamento y el dialecto friulano natal, en que escribió sus primeros libros, luego traducidos por él al italiano. Palpita en ellos una trama alegórica de reminiscencias medievales: la trilogía de Durero-Ritter, Tod und Teufel-, se bifurca en ritmos donde habrá que oír al diablo en la madre, hallar al niño en el toro.

Sin embargo no hace apología del dialecto en el que explora más las voces de su infancia que las raíces de una lengua. Ya en "Vie Nuove" había escrito: "He preferido el friulano y ahora prefiero el romano, mañana preferiré el napolitano, o el ítalo francés de los mineros italianos en Bélgica. No soy localista, ni rindo culto al dialecto". Las

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

voces dialectales son parte de una transformación -trashumanar- de su poesía que acredita en estos términos: "En relación con la poesía del Novecento, mi poesía es sin duda distinta: sustituye lo analógico por lo lógico, el problema por la gracia".

En sus notas no escatima elogios para la autora de *Menzogna e Sortilegio*, la novelista Elsa Morante, ni admiración por los poetas Quasimodo y Montale, preguntándose con un dejo de asombro cómo la burguesía pudo llegar a aceptarlos.

El poder futuro al que se refieren sus notas palpita en la ebullición de los jóvenes contemporáneos del mayo francés.

No los adula porque cuente con su consenso como nuevo público.

Nota su influencia en un "anémico mundo literario", ironizando sobre la mediocridad de premios que resultan efectos ostensibles de la "presión estudiantil, confabulada con una suerte de fascismo de izquierda que ha ejercido una fuerte presión social y de conciencia sobre las élites italianas, atomizándolas y sumiéndolas en el caos".

Por contraste, en un diálogo con el Presidente de Italia, objeta un estatuto censor para el cine y aprovecha de paso para preguntarle por qué la policía reprime tan virulentamente a los estudiantes.

Pasolini se enfrenta a un abundante *qualunquismo* - así llama a la cultura que se desprende de las "familias", mafias que van desde el Estado a diversos sectores sociales -, y ante el otro corporativismo, el subyacente en los intelectuales orgánicos, va agudizando su "provocadora independencia", de la cual no se regocija: es su única posibilidad- comprueba más de una vez-, de combatir en ese "caos".

Como réplica a la encarnizada censura a "Teorema" en Italia- que en el exterior, en Londres, París, alcanza repercusión-, vincula en "Tempo" pornografía y pobreza. Ambas, argumenta, son parte de una sociedad infracultural y subhumana.

Aunque la pornografía le resulte "aburrida y horrible", no por eso se hará cómplice de una censura que no sólo niega la realidad - para esta censura mostrar la pobreza escandaliza tanto como exhibir ciertos traseros -, sino que se ha revelado olímpicamente obtusa al extremo de considerar a "Teorema" obra pornográfica. La censura logra su objetivo, no cuando prohíbe una obra sino cuando se discute acerca de ésta con los mismos argumentos de los censores.

En sus notas hay cartas: escritas por él o por él recibidas.

En una carta a su admirada Silvana Mangano, habla de los dos rostros de Dionisios que le permiten dar cuenta de la trama suicida que constituye el tejido social. ¿Por qué ha ido a Tebas a llevar amor y en su lugar genera el desconcierto y la carnicería? Escribe: "Tanto en su aspecto 'benigno' como en su aspecto 'malvado', la sociedad, basada en la razón y el buen sentido- que son lo opuesto a Dionisios, es decir a la irracionalidad-, no puede abarcarlo. Pero es su misma incomprensión de esa irracionalidad la que lleva *irracionalmente* a la ruina (a la más horrenda carnicería jamás descrita en una obra de arte). Son los IM, por citar a Elsa Morante, los Infelices Más, o sea la mayoría, o el término medio, basado en la racionalidad y el buen sentido, los que no comprenden la gracia de Dionisios, su libertad, y por ello acaban atrozmente

en la matanza: de la que, con todo, la irracionalidad es protectora".

Esos dos rostros que no pueden abarcarse - ese "exceso", en palabras de Georges Bataille - no son ajenos a la gratuita necesidad del arte sin el cual "la razón y el buen sentido terminan siempre en la matanza". ¿Por qué -cabe preguntarse- la muerte y el aburrimiento abundan por doquier en tanto el erotismo está ausente?

En una carta a Sergio Latorraca - noviembre de 1969 - Pasolini diferencia el sentido común del buen sentido: "El 'sentido común' es un hecho objetivo que se podría extraer de estadísticas bien hechas. Es un término medio de las ideas que se tienen sobre la realidad, una 'concepción del mundo' que rige un determinado momento en una sociedad concreta. El 'buen sentido', por el contrario, es únicamente una abstracción, en modo alguno aprehensible por las estadísticas y la razón: en consecuencia, siempre es peligroso y terrorista. Se trata, en pocas palabras, del qualunquismo que se eleva a concepción del mundo y se erige en garantía de la sencillez del hombre".

Pasolini le objeta a Latorraca mezclar ambas locuciones y le recuerda el pasaje de Kant contra el "buen sentido": "Si tú haces hincapié en el 'sentido común', entonces está claro que las personas dotadas de éste, es decir, la mayoría, no tienen necesariamente una mentalidad fascista. Un inglés con 'sentido común' no es un fascista: o es laborista o es conservador, y hasta podría pertenecer incluso a la New Left. Por el contrario, si acentúas el significado del 'buen sentido', entonces he de decir que las personas dotadas de éste, especialmente si se contentan con él o se jactan del mismo, son potencialmente fascistas. Son potencialmente fascistas porque son qualunquistas y se erigen como el ideal humano del hombre medio, que es una abstracción peligrosa y terrorista".

Añade para rematar: "Podría decirse que es en el turbio (o miserable, si quieres) ambiente de los hombres medios que maduran las guerras, las violaciones de los derechos humanos y todo tipo de represión, del calibre que sea".

Cabe detenerse en la resonancia de esta reflexión, porque, como traída por un viento húmedo, va a ejemplificarse en un anónimo, enviado por un autodenominado Hombre Medio - así firma, asumiéndose como tal, terciando en la polémica con Latorraca - que constituye una página antológica de qualunquismo exacerbado:
" Usted, distinguido señor Pasolini, es esencialmente un personaje turbio y miserable, y es gracias a individuos como usted, en un sentido general, lógicamente, como 'maduran' los 'delitos y crímenes' a que las más recientes crónicas de sucesos nos han acostumbrado".

Mejor que cualquier otra lectura, ese anónimo que Pasolini tiene el valor de hacer publicar, permite cifrar su asesinato, cuando lo vincula con la inmundicia, los bajos fondos, las prostitutas, como si todo eso, luego de Baudelaire, fuera criminal.

Palpita en las palabras del Hombre Medio el veredicto implícito que hizo escribir a Maria-Antonietta Macciocchi - recordando a las bandas fascistas que lo persiguieron en Nápoles al grito de ¡muera Pasolini!, al representarse "Medea" - que su joven asesino, azares aparte, cumplía con su acto una sentencia dictada por la sociedad desde sus sectores más diversos.

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

En un poema Pasolini parece haberlo sospechado: "Observo mi propia masacre/ con el coraje sereno de un sabio".

Basta leer en esa época lo que el Partido y Togliatti declaraban sobre los "intelectuales degenerados" en un prontuario donde las obras de Henry Miller, André Gide, Jean Paul Sartre son calificadas, en su odio al estilo, de aberrantes en lo sexual y pesimistas en lo social.

El mismo Sartre, luego, interviene: denunciará que el juicio por su asesinato se transforma en un proceso más contra la víctima.

¿Por qué se mata, así, a un homosexual?

El caso Pasolini pone de manifiesto lo insostenible de las pautas analizadas por el jesuita Mac Neil en su libro *The Church and the Homosexual:* cada vez que en Estados Unidos una autoridad política o religiosa habla irresponsablemente contra ellos, una psicosis justiciera aflora en cuantiosos crímenes rituales.

No hay que poner el acento en el aspecto supuestamente transgresivo de la homosexualidad que es la fantasía mejor repartida del mundo y puede limitarse a la existencia más convencional. Pasolini no es gay ni feminista ni se esmera en un "devenir mujer". Nótese la irradiación de Emilia (Teorema) o de Stella (Accattone).

Hay que partir del juego mismo del componente homosexual que Freud situó en la base de toda formación social y que deriva en un pedido de linchamiento -palabra que insiste en Pasolini-, cuando alguien lo escinde por el rasgo de un deseo singular, "el sueño de otra cosa", que encuentra un estilo múltiple en este maestro de escuela que enseñaba griego a los campesinos y fue novelista, director de cine, poeta, y ejerció el periodismo a medida de sus otros talentos: las notas de "Tempo" son un ejemplo que continuarán sus escritos recopilados en los *Scritti Corsari* (1975) y sus póstumas *Lettere Luterane*.

Las notas proliferan en interrogantes. La trama intrahistórica de sus puntualizaciones confrontan el "universo horrendo" que le depara la visión en avance inusitado de la tecnología y una respuesta juvenil que no pocas veces caracteriza como "fascismo de izquierda".

Sus planteos son tan inconsumibles como su poesía, menos vinculada al poder, dice, que el cine. Se resiste a asimilar la poesía a una mercancía. Es valorarla con los ojos del burgués: "Es hora de decirlo: este parangonar la obra con un producto y sus destinatarios con consumidores puede ser una metáfora divertida e ingeniosa. Pero nada más opuesto a la verdad. Antes bien, quien se atreve a decir una cosa semejante en serio no es sino un imbécil. La poesía no se produce en "serie"; no es, en consecuencia, un producto. Y un lector de poesía puede leer hasta un millón de veces un poema: jamás se consumirá".

Pero tampoco es un valor metahistórico, fuera de la historia: "Es en todo caso, hiperhistórica porque su carga de ambigüedad no se agota en ningún momento histórico concreto."

Se hallan en él párrafos de un lúcido pesimismo, desesperado pero despierto, que cito y subrayo de *El Caos. Contra el terror* - edición de Grijalbo, 1981 - en la

versión de Antonio Prometeo Moya: "Por eso pienso que la desesperación es hoy la única reacción posible ante la injusticia y la vulgaridad del mundo, aunque sólo si es individual y no está codificada. La codificación de la desesperación en formas de oposición puramente negativa es una de las grandes amenazas del futuro inmediato. No puede evitarse que de ella surjan extremismos que, llegando a la diabólica coincidencia de irracionalismo y pragmatismo, acaben por convertirse en nuevas formas de fascismo: tal vez el fascismo de izquierda..."

Polemiza con el movimiento estudiantil, que en sus proclamas en favor de los negros, suscribe a un epígrafe del líder del poder negro, Stokely Carmichael: "No nos interesan los intelectuales por lo que hacen, sino por lo que hacen por nosotros". Comienza por recordar que el intelectual es también un marginado: "El 'negro' Carmichael se encuentra tan sumido en su 'alteridad' de negro que todo lo que es blanco le parece feliz."

Palpita un racismo al revés y un paternalismo invertido: el epígrafe de Carmichael tiende a "considerar a los intelectuales en tanto padres que pueden hacer lo que sea por él."

Les recomienda leer *Sodome et Gomorre* de Marcel Proust: traza paralelos entre el judío y el homosexual, y el intelectual y el negro. Luego de recordar cómo un negro con su sola presencia "molesta" en un barrio de anglosajones puros, concluye: "Pues bien: la obra de un autor es como la faz de un negro. Es revolucionaria con su sola presencia, con su solo 'existir'."

Desarma la idea de que esto ocurra al nivel de la superestructura. Como intelectual nunca se propondrá como miembro de una nueva clase dirigente ni se autoproclamará revolucionario: "He comprendido de repente lo que es en la actualidad el Movimiento Estudiantil. Es un movimiento político cuya ascesis consiste en la acción. Es algo más y diferente del pragmatismo a veces chantajista bajo cuya bandera comenzara: pero era un hecho sencillo, no exento, en los peores casos (el fanatismo del Che Guevara) de vieja retórica pequeñoburguesa. En la actualidad, por primera vez en la historia, que yo sepa, la Fe nace de la Acción: mientras que desde los tiempos bíblicos, pasando por San Pablo, hasta nuestros días, la Acción no era sino otra cara de la Fe".

En la nota *Seriedad y Sectorialismo* - diciembre de 1969 - analiza el artículo de Berlinguer "Coherencia del Partido" en referencia al estatuto del Partido que prohíbe las fracciones. Berlinguer escribe: "Jamás dudaremos de haber aplicado, con la coherencia más rigurosa, principios y reglas de conducta enunciados siempre con la máxima claridad."

Pasolini señala la impronta estalinista: lo de la "coherencia más rigurosa" le pone los pelos de punta porque le parece algo destinado más a monjes fanáticos que a sujetos; lo mismo le ocurre con la expresión "máxima claridad", porque, recuerda, se posee claridad cuando también hay oscuridad y sólo se tiene rigor y coherencia donde hay fracturas y contradicciones. También discute la noción de seriedad, sus connotaciones reactivas: "¡La seriedad! ¡Dios mío, la seriedad! Pero la seriedad es la

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

cualidad de los que no tienen ninguna otra: es uno de los cánones de comportamiento, más aún, el primer canon de la pequeña burguesía. ¿Cómo se puede alardear de la propia seriedad? ¡Hace falta ser serio, pero no decirlo, y ni siquiera parecerlo! O se es o no se es serio, pero cuando la seriedad se enuncia se convierte en chantaje y terrorismo. ¿Acaso el PCI es una empresa milanesa? En otras palabras: ¡Abajo los hombres serios!"

También socava la idea supuestamente ética de la conciencia normal: "La conciencia normal no aceptó, al principio, las atrocidades nazis y luego prefirió olvidarlas. La *realpolitik* precisa esa inadaptabilidad de la conciencia normal."

Para Pasolini, como para Benjamin, el estado de excepción es permanente: las atrocidades son la norma recurrente y sólo a la "conciencia normal le parecen siempre excepcionales e increíbles."

La lucha de clases - en la cultura - se ha vuelto la lucha por los lugares: ahí están las imposturas de las vanguardias, las fatuidades que no dejan obra de peso y sí muchas actitudes programáticas. La clase obrera, por otra parte, ha ido perdiendo su identidad: esto lo vislumbra en el uso mismo de las vestimentas en los *Escritos Corsarios*.

La lucha prosigue en la historia en formas esporádicas - como ese triunfo por la conquista del salario - combinada con "fanatismos, neurosis, extremismos chantajistas, heterodoxias, ortodoxias de una parte de la izquierda burguesa; y, con mayor naturalidad, la vieja y demente ignorancia de la derecha. Esto no quita que la lucha de estos días, culminada por una extraordinaria victoria sindical, no sea sacrosanta."

En sus notas Pasolini nunca dejará de señalar cómo el fascismo y el estanilismo -junto a ese fondo viejo y demente de la derecha-, se traducen en cambiantes máscaras. Insistirán en tanto constantes de un siglo de diabólicas coincidencias.

En los enunciados rectores de una mitología progresista fue leyendo -anticipadamente -, las consecuencias apolíticas de una trama en germen en esa época, que se resolvía en el llamamiento a que los cuerpos hicieran cuerpo: la carnicería fue la resultante de ese modo de hacer política, previa confusión de la misma con la acción pura.

Lector de Freud de primera mano, Pasolini poco tiene que ver con las multiplicidades vagas, nómadas de tan bien establecidas, cómodamente circunscritas a las autoridades de una filosofía universitaria a la francesa. Ahí, por cierto, se puede citar sin riesgo a Foucault o a Deleuze: tienen la función de exorcizar los libros de autores peligrosos. Sucede que en la cátedra del deseo el cartesianismo sobredetermina, el estilo se ausenta, la enunciación se diluye, el cuchicheo y la sordera crecen, la literatura se vuelve innecesaria y la gente al "pensar" -calcular- termina optando por derecha.

En sucesivas cartas de ida y vuelta, Pasolini polemiza con su amigo, el novelista Alberto Moravia, haciendo un uso lúcido de las teorías semiológicas. La discusión gira en torno a *El Satiricón* de Federico Fellini. Moravia, asegura, realista, que en el cine miramos y escuchamos la realidad", que la palabra no cuenta casi nada, a lo sumo completa la imagen. Se pronuncia en contra del doblaje.

Pasolini cuenta cómo un grupo de salvajes, que no pueden entender las imágenes más simples por su desconocimiento del código cinematográfico,se aterran ante la aparición de una locomotora que apunta hacia ellos desde la pantalla porque "identifican cine y realidad a un mismo sistema".

Sitúa la realidad de la palabra en lo audiovisual: "No, querido Alberto, vayamos juntos a una sesión de doblaje y verás que la palabra no sólo completa la imagen sino que la hace 'formalmente' distinta".

Curiosamente quien tuvo que pasar gran parte de su tiempo ante los tribunales por introducir una instancia poética en el cine tiene que defender la especificidad de su arte, la inseparabilidad de la forma del contenido, por lo cual más de una vez fuera ciegamente censurado.

Sin simular una "ciencia". atento a las teorías innovadoras, desde una posición irreductible de escritor, Pasolini descubre por la palabra que los fascismos también son múltiples. Que se ritman en plural, que las "coincidencias diabólicas" suman y siguen. Su caso lo prueba: el acuerdo fue unánime.

Nunca se le disculpó que no se dejara controlar por esa clase de críticos que, certificado de defunción en mano, esperando su abdicación o calma decadente, querían transformarlo en un clásico: los críticos no le perdonaron que fuera demasiado crítico y los otros que amara demasiado a los clásicos. Y que quisiera seguir pensando y escribiendo en su pasión de fuga.

Menos se le perdonó que utilizara su éxito en el cine para acentuar la revuelta, la continua puesta en crisis de una cultura específica a diestra y a siniestra, en vez de someterse dócilmente y dejarse traducir a la esfinge afantasmada que dicta el Espectáculo.

Sugestionados por sus propios estereotipos, aplastados en su idolatría a las presentables devociones que exigen, sus ex compañeros de ruta y afines, embutidos en la tranquilizante sospecha de que en el fondo era de "derecha",o que le hacía el juego, escandalizados por su osadía sexual, hijos de un buen sentido que hace crecer una costra blanca en la lengua, tuvieron posiciones que en los hechos no distaron mucho de las del Hombre Medio. Del anónimo autor de esa misiva que, sumada a sus réplicas, confluyen en el vaticinio de una muerte anunciada.

Quienes en la sociedad de entonces eran garantía de Palabra ya se habían pronunciado - cada uno a su tiempo - contra alguien cuya "locura" fue no subordinar la ética a un voluntarismo político que deriva invariablemente en fascismo: tal la enseñanza nítida que para mí se desprende de estas notas.

Como pocos, Pasolini vislumbró que el fascismo, más allá de su momento histórico y del progresismo que lo conjuraba, tenía mucho porvenir por su base racista, anticonstitucionalista y su política de masas. El fascista es el hombre exaltado porque hay tantos que "piensan lo mismo": que el padre no esté vivo y falte una comunidad a su medida. Un ejemplo lo ofrece esta frase de Maurice Barrès: "Lo moral - escribe - es no querer uno liberarse de su raza."

De ahí surge una voluntad de curar mediante una lengua única de odio que en

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

Pasolini contrasta con su versión del Evangelio: "He podido hacer el Evangelio tal como lo he hecho porque me siento libre, y no temo escandalizar a nadie; y, por último, porque siento que la palabra de amor (incapacidad de concebir psicológicamente discriminaciones maniqueas, instinto de ir siempre más allá de las costumbres, retando toda contradicción), palabra de amor de la que ha sido un paladín Juan XXIII, debe ser considerada como un compromiso de nuestra lucha".

Esta cita está tomada de la biografía de Nico Naldini sobre el autor. Pasolini no era creyente, pero tenía sensibilidad católica. A veces se acercaba a las iglesias porque "allí donde se habla de Dios, aunque sea para expresar la incredulidad, no se halla la burguesía".

Algo que para él era más una actitud que una pertenencia de clase.

Sería ridículo a lo largo de estas notas querer ponerse de acuerdo con el autor tanto en lo estético cuanto en lo político: no hay nada que no sea polémico en ellas, como esta misma y siempre redefinida relación. Pero se infiere desde Pasolini una política que acepte los desatinos de la literatura y su efecto singular de verdad que no puede ser vagamente para todos, y que dejando de lado las formas miméticas de la toma del poder, reinvente una oposición que no sea meramente negativa o qualunque, para extender la zona de los derechos y las libertades, en vez de querer anular las que ya hay, mediante el sueño de un Estado concentracionario, o algún oscurantismo complaciente que, ahistórico y mudo, se confunde con la noche misma.

Un antiguo debate entre eros y ethos se renueva en sus obras: esa luz desoladoramente calcinada que, según Contini, abunda en "*Accatone*" y "*Mamma Roma*" está destinada a unos jóvenes para quienes las sociedades no tienen palabra ni lugar y a quienes sólo han podido integrar a sus máquinas de guerra, o proponerles, como ahora, diversos mataderos menores: el predominio del mercado - neocapitalismo, multinacionales -, hoy se complementa bien con las idolatrías de la "ampliación de la conciencia" - hinduísmo, evolucionismo, esoterismos y formas de espiritismo y astrología, afines a la "nueva era", que suponen un culto inflado del yo, previo lavado de cerebro y tribalización del individuo por sectas que reactivan el mito de una raza providencial. Y todo cuanto no sea ser "uno mismo" para el brujo o el gurú que explica la pobreza por un mal karma, mientras instruye al crédulo sobre cómo puede llegar a ser un "dios".

A esto hay que añadir la exclusión simúltanea del pensamiento y la literatura conflictiva. Se propugna lo que se adapta a la imagen del posmodernismo chapucero, para el cual Homero y Cervantes valen lo mismo que un video supuestamente erótico, correlativo a la supresión del sujeto, la historia y toda argumentación que no refleje la idiotez estipulada, a la medida de una Eva con movicón y un Adán con walkman.

"Reciclarse a toda costa para sobrevivir": he aquí la palabra de orden prevaleciente hoy, que evoca y hasta imita las épocas de evidencias sordas.

Leer a Pasolini es de entrada situarse en exterioridad a la cultura como reciclaje acrítico de la mejor tradición fascista.

Pasolini: pocas veces en un escritor el valor coexistió con tal vértigo creador,

sensual, insufrible para una moral limitada a sus reflejos condicionados y en una trama que, no obstante los reconocimientos y los homenajes, los bienpensantes no han rozado siquiera en sus aristas más ásperas.

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

PASOLINI: SOBRE CELINE, GARCIA MARQUEZ, WILCOCK.

DOS JUICIOS DE PASOLINI

PIER PAOLO PASOLINI

Es un lugar común admirar incondicionalmente a Céline. De la obligación moral que impone este lugar común resulta una especie de desprejuiciada posición antideterminista, en virtud de la cual sería justamente "inmoral" juzgar a un escritor por su ideología y por los hechos de su vida: en cambio, sería "moral" disociar su obra de esa ideología y de esos hechos.

En el caso de Céline tal disociación aparece codificada con particular rigidez. Es cuestión de honor del intelectual de izquierda no discutirla. Se trata de un ejemplo de literatura "avanzada" en un escritor "reaccionario": y sirve para salvar la conciencia del intelectual de izquierda ante el dogmatismo o el temor al escándalo.

Pero en realidad, esta cómoda disociación debe ser puesta en tela de juicio. La última novela de Céline, *El castillo de los refugiados*, tiene un carácter particularmente autobiográfico: habla, precisamente, de los hechos de su vida y alude de continuo a la ideología que los ha determinado. Aun para el obstinado anticonformista en este caso sería difícil escapar al conformista deber de cotejar el resultado estético con la "voluntad noética", el tipo de conocimiento, que lo preside. Dicho cotejo resulta desastroso para Céline y su valor literario. La novela está concebida como un largo, interminable "monólogo interior": el escritor se sumerge en el espíritu - en este caso en el espíritu lingüístico - del protagonista, y vive su relación discursiva con la realidad y sobre la realidad. Por lo general, el protagonista de quien el escritor "revive el discurso" es muy distinto del escritor, psicológica y socialmente (por ejemplo, Padron 'Ntoni es muy distinto de Verga, que lo revive en la escritura): en cambio, en el caso

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

de *El castillo de los refugiados*, ¡el protagonista y el escritor son la misma persona!. Céline revive el discurso de Céline - apenas distanciado de sí mismo - en una forma pequeño-burguesa, media.

Este "monólogo interior", típico de la escritura naturalista, es objeto de estilización por parte de Céline, pero con un recurso sin inspiración, que no deviene verdadera "idea formal". Céline interrumpe el flujo interminable del discurso de quien piensa en sus cosas como en voz alta, y lo despedaza en una serie de haces sintácticos mínimos, separados entre sí por puntos suspensivos y una infinita serie de exclamaciones. De modo que, en lugar de una "remeditación" como es en general el monólogo interior, éste se convierte en un excitado relato absolutamente exclamativo. Es un desahogo, una arenga. Pero como el autor no puede y no quiere enfrentar directamente los hechos de que habla, instaura con su hipótetico oyente una relación totalmente alusiva y hecha de guiños. Es justamente aquí, en esta relación, donde quedan manifestados la ideología y el carácter psicológico-político del autor. Y dado que dicha "relación" es en esencia el estilo del libro, resulta imposible operar la famosa disociación.

El castillo de los refugiados es un libro feo, en cuanto lo que Céline piensa y lo que es son cosas odiosas. El destinatario de su fingido "monólogo" es un hombre como él, que piensa como él piensa, o casi como él piensa. O que, de todos modos, está en condiciones de comprenderlo cuando él se refiere a sus devaneos de colaboracionista y de criminal de guerra; o, por lo menos, de hacer propia la desilusión que lo ha seguido, con el consiguiente desprejuicio crítico en relación a sus ex-ídolos nazis, confundidos en la indignidad general del mundo. Así, el lector está obligado a sentirse identificado con un destinatario-cómplice. Pero todo lo que el autor le comunica y le confía - guiñándole el ojo como a un igual suyo -, es tan mezquino y tan vulgar que el rechazo del lector sólo puede ser absoluto. No es posible perdonarle a Céline su fascismo en nombre del buen sentido burgués, no es posible disociar de éste su estilo. ya que su estilo no es sino la "mímesis" del buen sentido de un burgués, aunque desesperado y arrancado de la vida normal.

Otro lugar común (parece) es considerar a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (libro recientemente editado), como una obra maestra. Este hecho me parece absolutamente ridículo. Se trata de la novela de un guionista o de un costumbrista, escrita con gran vitalidad y derroche de tradicional manierismo barroco latinoamericano, casi para el uso de una gran empresa cinematográfica norteamericana (si es que todavía existen). Los personajes son todos mecanismos inventados - a veces con espléndida maestría - por un guionista: tienen todos los "tics" demagógicos destinados al éxito espectacular. El autor - mucho más inteligente que sus críticos - parece saberlo bien: "No se le había ocurrido hasta entonces - dice él en la única consideración metalingüística de su novela - pensar en la literatura como en el único juego que se había inventado para burlarse de la gente ..." Márquez es sin duda un fascinante burlón, y tan cierto es ello que los tontos han caído todos. Pero le faltan las cualidades de la gran mistificación ("¿Dante fue un mistificador?" es la pregunta que

un dantista alemán le destiló en el oído a uno de sus colegas, como refiere Contini): las cualidades que posee, como para dar un ejemplo, Borges (o, en menor escala Tomasi di Lampedusa, si *Cien años de soledad* recuerda un poco al *Gattopardo* aun en los equívocos que ha despertado en el pantano del mundo que decreta los éxitos literarios).

Los críticos literarios deben tomar nota de un nuevo "género" o técnica, que ya pertenece históricamente a la literatura: el guión cinematográfico, y también el denominado "tratamiento". El guión y el tratamiento *son obras literarias* en cuanto su autor tiene conciencia de que su integración *no es literaria*: es decir, que se trata de estructuras provisionalmente lingüísticas, que en realidad "quieren" ser otras estructuras: estructuras, puntualmente, cinematográficas. El autor de un guión o de un tratamiento es tanto más hábil literato cuanto más consigue obtener la colaboración del lector en la visualización de lo que está escrito provisionalmente. El asumir tal provisionalidad (esa voluntad de la estructura de ser "otra estructura") forma parte de la técnica literaria del guionista y, potencialmente, de su estilo.

Sin embargo, la mayor parte de los guiones y de los tratamientos son pésima literatura. Literatura indigna. ¿Por qué?

El primer acto del escritor de guiones consiste en identificar al lector con el productor. El que debe colaborar con el autor en la "transformación" de la estructura lingüística en estructura cinematográfica a través de la imaginación, es justamente el que paga. El destinatario de la obra es, una vez más, el patrón. Ahora bien: la mayoría de los escritores cinematográficos provienen de la élite cultural: son entonces personas que tienen la obligación, diría social, de considerar al patrón un idiota, un semianalfabeto, un hombre despreciable. Pero al mismo tiempo, deben hacer que su obra le guste. Y en el momento en que el guionista identifica al productor con un destinatario "idiota, semianalfabeto y despreciable", tiene un solo modo de convencerlo: la degradación de su propia obra. Entonces, la inocente "captatio benevolentiae" que todo autor, en distintas medidas, utiliza para obtener la colaboración del lector, termina convirtiéndose en una operación inmoral, que envuelve al autor en la degradación por él planificada con bajeza.

La colaboración del autor con el lector-productor tiene por lo tanto los caracteres de una abyecta complicidad. La pequeñas ambiciones literarias o políticas del autor pasan como veniales exigencias culturales necesarias por otro lado al film, o bien como coartadas, y este hecho es sugerido continuamente por el autor al productor, ya sea entre líneas o en la benignidad del estilo; las fatales complicaciones de los personajes y de la historia pasan como cosas previstas y previsibles, y además perfectamente aprobadas; y el humorismo crítico y amargo es contrabandeado como una comicidad ya pacíficamente gozada antes, de parte del que escribe y del que lee; etc, etc. En suma, el autor tiende a mancomunarse con su lector-productor, a hacer de él un compañero y cómplice, degradándose a su supuesto nivel de estúpido, vulgar, conformista, cínico conocimiento de las cosas humanas.

Tal esfuerzo por simplificar, por reducir, por desdramatizar, por hacerlo todo

comunicable y sin problemas reales, termina volviéndose una atroz forma de adulación del patrón: así, y para decirlo con sus propias palabras, el guionista, aun despreciando al patrón, y hasta por el hecho de verse obligado por él a un comportamiento miserable, se "hace rufián" a la par suya.

Pero ningún hombre es apriorísticamente tal como el guionista supone que es el productor: ningún hombre es apriorísticamente inferior a nosotros mismos. Y la primera regla moral de un autor consiste en considerar como su igual al lector: y si luego él identifica a ese lector con un productor, también dicho productor no puede sino ser considerado como su igual. Actuar de modo contrario a esta primera y elemental regla moral vuelve a un autor indigno de su profesión.

(Publicado en la revista ***Tempo*** *el 22 de julio de 1973).*
Traducción del original italiano: Roberto Raschella

RODOLFO WILCOCK, *La sinagoga de los iconoclastas*

Pier Paolo Pasolini

Al retomar en mis manos *La sinagoga de los iconoclastas* de Rodolfo Wilcock para escribir sobre él - después de haberlo leído hace una docena de días - , experimento un ligero sentimiento de terror. ¡Pero cómo! Lo había leído con tanto placer, hasta reírme en voz alta, solo, como un locuelo. Ahora mi mirada corre sobre estas páginas, reconoce estos nombres y estos apellidos, estos títulos de libros, estas fechas de ediciones: y un sutil malestar me provoca una especie de náusea, un deseo de olvidar.

Las ciudades invisibles, de Italo Calvino, terminan con esta frase: "El infierno de los vivos no es algo que sucederá; si alguno existe, es el que ya está aquí, el infierno que habitamos todos los días, y que formamos estando juntos. Dos modos hay de no sufrirlo. El primero resulta fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. El segundo es riesgoso y exige una atención y una comprensión continuas: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no son infierno, y hacerlo durar, y darle un lugar".

Y bien: estos dos modos de ponerse en relación con el infierno para no sufrirlo, no prevén el caso de Wilcock. Por cierto, él no pertenece a la mayoría por así decir silenciosa (y en realidad esta mayoría habla el lenguaje de los motores, de los aparatos de radio y de los televisores), que acepta el infierno, forma parte del infierno y no lo reconoce más: pero tampoco pertenece a la élite afortunada que busca en el infierno algo que no es infierno.

Más bien, Wilcock sabe, antes que cualquier cosa, sabe de siempre y para siempre, que sólo hay infierno. Al contrario de Calvino, no se propone ni siquiera del modo más vago y genérico la hipótesis de que exista algo fuera del infierno. No se imagina ni remotamente que pueda haber un modo, aun ilusorio, de no sufrirlo o por lo menos de ignorarlo. ¿Y qué diferencia entonces a Wilcock de la mayoría silenciosa?

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

Resulta claro, aunque terrible: él *acepta* el infierno, como la mayoría silenciosa, pero al revés de la mayoría silenciosa, no forma parte de él, y entonces *lo reconoce*. He aquí delineada una condición de "extrañamiento". El aceptar un hecho por pura y simple objetividad, y el no formar parte de él aun reconociéndolo, obliga a Wilcock a una relación trágica de ajenidad con este hecho, que no admite solución alguna, y menos aun una solución provisional o mezquina. Y cuando la tragicidad está reducida tan absolutamente a la ausencia de ilusiones, no puede sino transformarse en comicidad.

Visitante - condenado del infierno, Wilcock, ardiendo en el fuego o debatiéndose en la pez hirviente, observa a los otros condenados: pero aun sufriendo de modo salvaje como es natural - en este su observarlos los encuentra ridículos. Su riente mirada cadavérica se detiene ante todo en los condenados parecidos de alguna manera a él, pertenecientes a su círculo, a su especialización. Pero su irresistible comicidad de condenados no empuja a Wilcock a la burla excesiva y tampoco a la piedad por ellos. Al describirlos, Wilcock hace concreta simplemente su condición de "extrañamiento": y la concreta en una forma de distanciamiento lingüístico que resulta casi filológico. Y decididamente filológico resulta también en su aspecto de "ficción" narrativa.

Pero es hora de explicar en palabras más sencillas de qué se trata. Wilcock ha fingido ser un enciclopedista, armado de una erudición asombrosa, capaz de todo, y a la vez, capaz de simplificar todo. Para decirlo mejor, Wilcock finge ser un enciclopedista que ha recibido de su editor el encargo de redactar una cierta cantidad de "voces" para una enciclopedia de divulgación. Estas voces se refieren a científicos, inventores, utopistas, ensayistas, filósofos. Y Wilcock compila estas sus "voces" con tal escrúpulo, con tal diligencia, con tal aptitud profesional que, y digo la verdad, al abrir el libro, he creído que se trataba de nombres verdaderos, de hechos realmente acaecidos. La página en que se había posado mi ojo era la siguiente: "Según Charles Carroll de Saint Louis, autor de *El negro es una bestia* (*The Negro a Beast*, 1900) y de *¿Quién tentó a Eva?* (*The Tempter of Eve*, 1902), los negros fueron creados por Dios junto con los animales con el único objeto de que Adán y sus descendientes no estuvieran privados de camareros, lavacopas, lustradores de zapatos, encargados de las letrinas y prestadores de servicios semejantes en el Jardín del Edén. Como los otros mamíferos, los negros manifiestan una especie de mente, algo entre el perro y el mono, pero están completamente privados de alma. La serpiente que tentó a Eva era en realidad la mucama africana de la primera pareja humana. Caín, obligado por el padre y por las circunstancias a casarse con su hermana, eludió el incesto y prefirió casarse con una de estas monas siervas de piel oscura. De este híbrido matrimonio han surgido las distintas razas de la tierra..."

¿No se trata de algo realmente posible como teoría racista del primer Novecientos? Después, Wilcock describe a teóricos y utopistas todavía más espantosos, dotados de nombres centroeuropeos, anglosajones, latinoamericanos, absolutamente absurdos, casi de espectáculos ligeros, e inventores de mecanismos, maquinarias, sistemas filosóficos todavía más absurdos: y sin embargo, ninguna de esas figuras y ninguna de esas invenciones es más ridícula y estúpida de lo que hubieran sido en la realidad. A

libro cerrado, hemos leído una *verdadera* antología de biografías de hombres de pensamiento.

¿Qué es lo que concede a este libro un sentimiento tan fuerte de realidad? Es, ante todo, el surrealismo: justamente sobre el surrealismo Wilcock coloca la vena cómica con que vuelve aceptable la patética maldad que le hace identificar a *todo* el mundo con el infierno. Wilcock aprovecha las teorías de sus héroes para construir fragmentos de magistral literatura onírica: de modo que tales teorías ya no son cosas simplemente demenciales, de genialoides destinados al manicomio sino que, al volverse "visiones", a través del estilo de quien las describe, recuperan una realidad poética que se proyecta sobre ellas, restituyéndolas a la universalidad perdida en la miseria de la locura. Devienen - si así queremos - metáforas perfectas de análogos descubrimientos, invenciones, ideologías reales. Naturalmente - y así como un cuadro surrealista está pintado con la pequeña pincelada preimpresionista que, con cuidado académico, pretende la fiel reproducción del modelo -, también la escritura de Wilcock es una escritura perfectamente normal, llana, convincente. Y no sólo por juego (porque, en ese caso, no nos ocuparíamos del libro), sino con el rigor de una elección estilística ineludible. "... un estilo llano e impersonal está reservado a pocos, y no por cierto a un escritor de éxito", escribe Wilcock en la única reflexión directa sobre su propia escritura en la *Sinagoga*.

Y en este plano de reflexión metalingüística, hay algo que golpea más al lector en el libro de Wilcock, totalmente compuesto de una serie de breves trozos, cada uno de los cuales está titulado, como en una enciclopedia, con el nombre propio del pensador: es la curiosidad con que se lo devora, como si se tratara de una novela policial. El "suspense" que mantiene tan morbosamente atentos es justamente de tipo metalingüístico, y consiste en el interrogante: "¿Qué inventará en la próxima voz el autor?". Y el autor, en nuestro caso, no traiciona jamás, ni siquiera en las expectativas más ingenuas (cada una de estas biografías suyas podría ser un magnífico film cómico).

(Aparecido el 14 de enero de 1973 en el semanario ***Tempo****)*
Traducción del original italiano: Roberto Raschella.

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

SOBRE *LO BELLO Y LO TRISTE*

SILVIO MATTONI

belleza: Propiedad de las cosas que nos hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas.
tristeza: Germ. Sentencia de muerte.
Diccionario de la lengua española, RAE.

Si como dijo alguna vez Virginia Woolf sólo después de cierto período de reposo podemos recordar en bloque una lectura, que, apenas concluida, nos imponía sus detalles de manera alucinatoria, inaprensible, sería entonces más bien el olvido lo que haría surgir en nosotros, ocasionales lectores, la memoria de un libro. Sólo olvidando sus detalles, cada una de sus frases demasiado exactas, demasiado escritas para caber en el futuro oratorio de un recuerdo, se vuelve creíble decir que leímos algo.

Allí, en ese libro, *Lo bello y lo triste* (1) de Yasunari Kawabata, hay algo que me puso de parte del silencio, que debo romper ahora. Ruptura inevitable desde que el romanticismo se convirtió en una pesadilla atroz. Entonces el arte, todas las técnicas de expresión que incluye, si bien "técnica" y "expresión" son casi los términos de una paradoja primitiva, llegará a ocupar el lugar del silencio, refrenando la fascinación de morir. No hacen otra cosa los personajes de la novela de Kawabata.

En primer lugar, Oki, el novelista, que se pregunta por el contenido real de sus propios recuerdos. ¿Le pertenecen realmente? En su viaje hacia la ciudad donde espera encontrar a la mujer que había amado, Oki se compara con la silla giratoria del tren que lo lleva, dando vueltas a causa de un movimiento que sólo podemos llamar inercia. Los recuerdos que se suceden en su memoria, ¿son una reminiscencia vana o el anhelo de una repetición de todos modos imposible? Otoko, su antigua amante, su protagonista para la novela que lo hiciera famoso, *Una chica de dieciséis*, se ha convertido en una notable pintora: inesperado devenir para Oki de la muchacha que él había conocido, amado y abandonado veinte años atrás. Acaso busca ahora en un retorno ilusorio, que lo hace revivir cada momento de aquella pasión lejana, una nueva belleza o novela. ¿No es la tristeza de haber abandonado a Otoko el ánimo que lo impulsó a escribir su ya célebre novela? En ese episodio que reunió la experiencia con la

escritura, lo triste fue el principio de lo bello. ¿No se unen también el hecho de que sólo él pudiera expresarlo de ese modo, escribirlo, y a la vez que sólo él (quizá otros lo harían de distinto modo) fuera capaz de tratar la pasión de Otoko como un material, someter su vida a la necesidad y al destino de escribir?

En segundo lugar, Otoko, y con ella su discípula Keiko, cuyo peligroso filo se describe también con la palabra belleza, como si el narrador se asombrara de lo que sus personajes pueden llegar a hacer y repartiera entonces su asombro mediante la atribución de una idea cuya esforzada alucinación le correspondería al lector. Pero nada es más invisible en esta novela que ese narrador, que no habla ni gesticula, sólo cuenta y pinta (esto no es una metáfora, si se piensa en los cuadros que hacen o proyectan hacer tanto la maestra como la díscola discípula). Otoko es sorprendida por la inesperada reaparición de Oki, que terminó siendo un recuerdo de amor único, aunque a veces se pregunte si las descripciones que realiza la novela de Oki tanto de esa pasión como de ella misma, casi una niña sobrepasada por lo que vivía, no han contribuido a fijar los contornos de ese pasado que guardara celosamente de toda posibilidad de sustitución. Algo le decía entonces, cuando se negaba a relacionarse con otros hombres, que tal sustitución era imposible. ¿Acaso la muerte al nacer de su pequeña niña, efecto prematuramente agostado de su romance, la hundió en una tristeza irrepetible? Por supuesto, Otoko no piensa en recuperar las causas de su dolor. Pero también para ella la tristeza se convirtió en un impulso artístico. ¿Qué pinta Otoko que no sea la inmanente precisión de una técnica tradicional a la que se mantiene fiel? Un retrato de su madre muerta, hecho a partir de antiguas fotografías; rostro que con el tiempo ha ido pareciéndose cada vez más a un autorretrato. La hierática belleza de su alumna Keiko, con la que vive un idilio platónico (en el sentido en que este término no escamotea su aspecto sexual efectivamente realizado). Y un proyecto siempre inacabado: la "Ascensión de un infante", metáfora de la desaparición de su hija apenas nacida. Pero como no la ha visto, el rostro de ese ángel infantil (2) se confunde con el de Keiko, con el de su madre, con el de la misma pintora. ¿Cómo pintar lo invisible de una posibilidad nunca confirmada, nunca desplegada en el abanico de una vida? Aun cuando a la niña la acechara el dolor (¿cómo podría ser de otro modo?), la intensidad de un dolor como el de Otoko (que la llevó al enloquecimiento literal del encierro y luego al figurado de la pintura), al menos hubiera vivido, hubiera abierto las posibilidades infinitas de imprevisibles acontecimientos; y la intensidad, aunque dolorosa, puede formar un bello rostro, como lo es el de Otoko con sus cuadros. La realización de esa "Ascensión de un infante", su puesta en obra, sería uno de los efectos posibles del final de la novela de Kawabata; la condensación de una tristeza imborrable que enfrentará a Otoko con su propio fin, más allá de toda novela. Sin embargo, antes, la pintora se pregunta, al igual que el escritor, por el contenido de su memoria. Los recuerdos, piensa Otoko, son como flores acuáticas que bajan por un río a distintas velocidades; algunos se estancan, son detenidos por algún obstáculo; otros se aglomeran en un bloque que alcanza una velocidad mayor, de tal modo que superan incluso al mismo recordante, al que podemos imaginar, barrocamente, como un

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

nadador inexperto de su propia corriente. Por lo tanto, no se recuerda lo que está ausente; la memoria no es una taumaturgia que invoca involuntariamente un pasado cuya continuidad conservaría; se trata más bien de la aparición de verdaderas presencias, los recuerdos llegan, se presentan y hasta pasan de largo algunas veces, especie de fantasmas que, como el infante que sobrevuela a Otoko, no abstraen del presente a quien recuerda, sino que le revelan la esencia de su recorrido, agudizan su conciencia del instante. La fugacidad se vuelve así el rasgo principal de la memoria.

En tercer lugar, Keiko, la discípula que vacila: ya quisiera vengar el dolor desconocido de su maestra, deshacer lo que de ella se le escapa, la cadena de sucesos que formaron la trama de una vida antes de su propio nacimiento, trama donde un nacimiento fallido no es el menor de los hilos; ya quisiera, otras veces, o siempre pero en forma de deseo inexpresable, repetir la textura de ese pasado con su cuerpo, someterlo al roce extraño de un hombre, Oki, que tomaría entonces la figura originaria de un manantial del pasado. Sin embargo, ese origen se revela falso. Keiko se entrega a Oki, pero éste ya no es capaz de aceptar un don que además está velado, restringido en su ofrecimiento por deseos demasiado evidentes de repetición y venganza. Keiko conserva intocado uno de sus senos, ¿para Otoko? Luego, ve que el escritor hedonista es muy distinto al causante de los recuerdos de su maestra; decide entonces (aunque sería más bien un acto no representativo de su voluntad) trasladar su venganza al hijo, Taichiro, joven estudiante cuya inocencia transforma la venganza en pudor. Por eso Keiko ofrece ahora el otro seno, escondiendo vergonzosa el rozado por Oki. ¿Se parecen tanto padre e hijo, escritor y erudito, como los dos senos de la bella pintora? ¿O las antinomias juventud/vejez, potencialidad/cumplimiento, alcanzan en el cuerpo de Keiko su imposible simultaneidad y su necesario paralelismo? Los impulsos de Keiko son el misterio de esta novela y el punto donde su desenlace se vuelve a atar con la memoria del lector que no podrá dejar de preguntarse por ellos.

Taichiro es el cuarto lugar, pero está vacío. El accidente en el que muere y que concluye la serie de acontecimientos de *Lo bello y lo triste* es la jugada final. La desaparición de Taichiro reparte de nuevo las cantidades de tristeza entre los personajes y les promete una belleza incontable que no obstante sería impredecible. Taichiro pareciera pues el casillero vacío de un tablero al que todavía debemos agregarle una pieza. ¿Cuál? La de una mujer que no se expresa sino en su existencia, que se encargara de copiar la novela que narraba la pasión de Oki por Otoko. En cuarto lugar, entonces, Fumiko, la esposa del escritor. Ya por su tarea de copista, entre vómitos y desvanecimientos, había pagado un precio inmanejable: la negación de un nacimiento, un aborto espontáneo (si puede llamarse así) que se transformó luego en el sacrificio con el que ella sostuvo su unión con Oki. ¿Recuerda Taichiro, aunque vagamente, el llanto de su madre en el fondo de su niñez? Las posibilidades de que éste conectara los puntos de esa trama que lo envuelve y lo fascina no dejan de ser el objeto de otra pregunta insoluble sobre la presencia, el peso de los recuerdos en una vida (y por lo tanto, también en una muerte). ¿Pero en qué se diferencia Fumiko de los demás personajes? En algo tan simple como su silencio. Ella no pinta ni escribe, ni siquiera

recorre la historia con la ilusión reconstructiva de su hijo. Sólo desea el bien, no necesita oscuras negaciones, ínfimas o terribles (salvo que su aborto lo fuera y entonces su matrimonio ocupase el sitial nefasto de la obra), para expresar una belleza que no podría pertenecerle a nadie. Afirma la vida de sus hijos: "sólo las madres sospechan algo", dice un poeta. Por eso su desesperación ante la muerte de Taichiro es el emblema del desconsuelo. Ninguna belleza, si no puede serlo la contemplación de un vacío perpetuo, llegará a ser para ella el efecto indeseado, inevitable, de su tristeza actual; ninguna potencia la salva. Así como tampoco el lector puede salvarse de su impotencia contemplativa ante el estilo de Kawabata, que se escapa de nosotros hasta sumirse en el olvido (¿parcial?); ¿el mismo olvido que me permite ahora tantas deformaciones, tantos balbuceos de este acto sin potencia? ¿Pero pueden separarse así la belleza y la tristeza? ¿No son acaso las últimas lágrimas de Keiko, su belleza impermeable, algo muy distinto a la posible belleza de una obra futura? ¿No es precisamente la imposibilidad de realizarla, tal como Otoko no podría concluir su "Ascensión de un infante", lo que representa la *y* entre "lo bello" y "lo triste"? ¿Llora Keiko por su arte que no puede tomar forma como lloraban las esclavas de Aquiles ante el cadáver de Patroclo, fingiendo una conmoción que no era sino el lamento de sus propios males particulares? ¿De qué estamos hablando cuando llega el blanco sobre el que no podemos escribir ni leer?

Notas

(1) Lo bello y lo triste, de Yasunari Kawabata, Trad. N. M. de Machain, Ultramar Editores, Barcelona, 1985.

(2) El peso de la figura espectral (¿Angel o fantasma?) de esa niña muerta en la novela de Kawabata ha sido puesto de relieve por Luis Thonis en su ensayo "Incidencias actuales de los ángeles" (revista Tokonoma, Nº 2, Primavera 1994, Buenos Aires, p. 6). De allí provino también el renacimiento de mi interés por un libro ya leído y borrado de mi memoria, tratando de darle una respuesta a esa exclusión y a este silencio.

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

EL SEÑOR TAO

SERGIO PANGARO

I.

El señor Tao domina al máximo la virtud de ser servicial.
El huésped nunca se molesta, ni el señor Tao hace alarde de su virtud.
Su amabilidad es muchas veces sólo una sonrisa.
Pero el huésped no siente sed, tampoco hambre.
En ciertas ocasiones especiales el huésped, sí, tiene sed, o hambre.
Entonces, el señor Tao se levanta y prepara una taza de té, o dos, si es que decide tomar una él mismo.
En el salón del señor Tao no hay reloj de pared.
Sin embargo, el huésped sabe cuándo debe irse.
Quizás el anfitrión descruza las piernas, o produce, en el momento oportuno, algún movimiento bastante perceptible.
Este gesto penetra en la mente del huésped y lo induce a despedirse.
De esta manera, sin llamar la atención sobre sí, el señor Tao consigue dar a conocer sus deseos.
Porque no presume de grandeza, puede realizar su grandeza.

II.

Estaba caminando por el mercado, una mañana fría, cuando recordé que le debía una visita al señor Tao.
Compré una latita hexagonal de té chino y la hice envolver en papel estampado.
La insistencia del viento helado terminó por abrir un vacío en mi alma.
Tanto me afectaba la soledad que urgido registré mis bolsillos buscando el tabaco.
Mi amada es la hermosa dependiente de un local de importados. Aunque no es

adecuado, la muchacha insiste en aromatizarlo con incienso de la India.
Hacia allí precisamente me desviaba.
- Tesoro mío.
- Cariño.
- No debiste haber venido.
- Estoy triste.
- ¡Estoy tan atareada!
- ¿Puedo ayudarte?
- ¡Me duelen tanto las piernas! Acomoda esas cajas.
- Preferiría masajearte, pero estoy triste.
- Ay, mi pajarito. Un besito en su piquito, y se va ya mismo.
- Quiero quedarme. ¿No puedo?
- Esta noche.
- No, esta noche voy a la casa del señor Tao.
Los ojos de mi Amada pueden ser muy duros.
- Entonces no quiero verte hasta dentro de un mes. Estaré con Erni.
Abandoné la tienda consciente de haberme quedado más tiempo de lo debido.

III.

- Traes el olor de la calle.
Con esto, el señor Tao se estaba refiriendo a los inciensos que habían penetrado mi cardigan en la tienda de ultramarinos. Hasta yo podía notarlo en ese ambiente con olor a nada.

IV.

- El amor es ciego - dije.
- Ciego y una pizca de idiota.
No añadí nada, pero me pareció que había resentimiento en las palabras del señor Tao.
Tal vez una sonrisa burlona asomó a mis labios.
Por un momento lo vi como buscando un camino en medio de ese páramo de complacencia que yo le tendía.
Luego aflojó la espalda, y suspiró, y echó la cabeza hacia atrás, recostándola con gracia sobre el respaldo de pana.
Y habló así.
- ¿Cómo puede una cosa ser glorificada cuando hace daño a los hombres?
Las aletas de su nariz se distendieron cerca de la taza, por lo que tuve la impresión de que apreciaba el té.
- El Amor provoca disturbios en el Corazón
por su naturaleza inconstante.
Por eso se tiene la ilusión de que es algo vivo.
El sabor del Amor es el Amargo,

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

pero se lo descubre cuando ya se han lavado los otros
sabores pertenecientes al Corazón.
Los sabores se diluyen en un orden:
El primero es el sabor Acaramelado, ciego.
El mismo sabor que destilan los espejismos.
El segundo es el sabor Salado, adictivo,
que emana el sudor físico.
Por último subyace el sabor Amargo del Amor.
De estos tres, es el Amargo el que siempre paladea el Enamorado.
Cuando se ha transitado este camino en sus etapas
más decepcionantes, el Hombre es como una flor mustia
a punto de morir.
Sólo puede reanimarlo el Agua del Amado.
Agua que siempre nos parecerá insuficiente.
Hasta que antes o después, la flor muere.
A esto se le llama el sabor Dulce.
Entonces el Hombre está en condiciones de observar,
como desde una montaña, las pasiones que acaba de abandonar.
Es cuando sobreviene el sabor Salado. Esto es
el Amor a los Dioses.
Pero si el Amante recibe de su Amado respuestas
no satisfactorias, con los Dioses le va aún peor,
pues éstos difícilmente responden. Al menos en el plano del Amor.
Por consiguiente pronto se está maduro para el sabor Amargo,
que representa el Amor por los objetos.
Y no es esto, desde mi punto de vista, algo de lo cual
estar orgulloso.
Cuando se alimenta al Espíritu con Amor,
hay que encontrarse dispuesto a sufrir hambre.
Sin embargo, hay algo que abarca al Amor,
lo comprende y se pone por debajo.
Esto es la Bondad.
Como no tiene sabor, va en un solo sentido.
Como va en un solo sentido, no espera respuesta.
Como no espera respuesta, obtiene todo.
Se alejó con suavidad, como transitando el aire.
Con la taza todavía en las manos.
Al volver traía un objeto distinto.
- No creas que es una retribución por el té - dijo y me tendió el objeto. Era de jade muy valioso. La imagen: Dos dragones feroces despedazando con sus garras la paloma blanca del Espíritu Santo. Jade verde y porcelana blanca.

Era ya muy de noche, y esperé con impaciencia hasta el otro día.
Entonces corrí y corrí a poner la joya en las dulces manos de mi Amada.

V.

Una tarde de sol, el señor Tao me informó que iríamos a visitar el Campo chino.
- Te hará bien.
Me dolía terriblemente la cabeza por haberme excedido con el alcohol.
El verde césped reverberaba con tanta intensidad que me sentí sin fuerzas.
Nos sentamos al borde de un arroyo, y a lo lejos sonaron tenues unas campanas.
El señor Tao dispuso todo para una merienda.
- Bébelo, es té de rosas.
En el vacío de la taza, el líquido opalescente se confundía con su propio vapor perfumado.
Devolví las rosas al arroyo. Mi cuerpo impuro rechazaba la levedad de las flores.
- Quiero ser virtuoso - dije, todavía con lágrimas en los ojos.
Entonces el señor Tao me esclareció.
- Nadie puede mirar el sol sin parpadear.
Y aún en el caso de que alguien lo logre,
eso no significa que verá el resto del mundo con más claridad.
Por el contrario, un manchón incandescente le seguirá adonde vaya,
confundiéndole la forma de las cosas.
De tal suerte el exceso de virtud corrompe al ser humano.
Al no ser un receptáculo digno, la virtud lo destruye.
Esa es la razón por la que estas rosas delicadas han podido doblegarte.

VI.

Habían transcurrido dos meses y mi bella Amada disfrutaba de la compañía de un joven llamado Erni.
Ya mis fuerzas comenzaban a flaquear.
El señor Tao, consciente de mis desdichas, se obligó a brindarme un número de Sombras Chinescas: "El Anciano, El Mandarín y La Dama".
Cuatro lámparas en diferentes sitios revelaban cuatro tenues zonas de pared roja del salón.
A la menor brisa se oía crepitar el papel de la pantalla.
El primero que hace su aparición es el noble Anciano, de perfil. Ama a la Dama, pero ella responde con evasivas.
La Dama ama al Mandarín pero nunca lo dirá.
Los movimientos de la Dama son cada vez más nerviosos.
Finalmente el terrible Mandarín, desde su palacio, envía a ejecutar a la Dama pues también la ama y piensa: "En otra vida puede ser más afectuosa".
Me encuentro con que no sé qué sacar en limpio.

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

Afortunadamente el señor Tao no sale a recibir los aplausos de la concurrencia (el narrador).
Pasan las horas como gotas en un estanque, y me entrego a la ensoñación: voy trotando en armonía con el Universo hasta donde veo a un gentío que se reúne feliz, como subiendo a una torre en primavera.
Luego se oye:
"La Amada del narrador, ¿desea por esposo a Erni?"
No logro dominar mi fuerza y destrozo el lugar. Las personas ruedan como muñecos, y una pesada columna caía sobre la cabeza de Erni y lo aplastaba completamente.

VII.

El señor Tao hace de su actividad un motivo por el cual estar alegre. Por eso los que lo ven están alegres. Pero rara vez él actúa, porque con la no-acción él produce todo.
Sin necesidad de ir a ningún sitio, a él (al señor Tao) vienen todas las cosas.
Por eso quienes están con él no están necesariamente alegres ni tristes.
En ciertas ocasiones especiales el huésped, sí, está permanentemente triste.
Entonces el señor Tao recurre a su Conocimiento.

Máximas Negativas del Señor Tao:
"Aprende a decir la verdad como si fueran mentiras. Siguiendo esta conducta nadie podrá distinguir tu Falsedad".
"Las lágrimas que una hoja vierte en el estanque sólo las ve la noche"
"El acercamiento no hace sino alejar (al amado). Muéstrate distante y lo tendrás. ¿Cómo sé que esto es así? Por esto (la observación)".
- El Amor es una tremenda construcción que el Hombre
sostiene con su cuerpo, sobre una ladera escarpada.
Esto (la construcción) siempre está a punto de aplastarlo.
No obstante el Hombre se duerme.
Cierra los ojos y ve que su Deseo
mantiene la construcción sobre sí.
Un día más que pasa
y en sus piernas sólo quedan los huesos.
La carne ha quedado unos metros más arriba.
Tampoco las manos sirven ya para sostener.
Parece ser que este detalle poco importa,
porque mientras tenga Deseo
la construcción del Amor se asentará sobre él.

VIII.

Me he enterado de que mi Amada ha dejado a Erni para sustituirlo por otro al que no conozco.

"Debería derramar lágrimas en el estanque" me digo. "Es lo que ha sugerido el señor Tao".
Comienzo por medir las extensiones del Amor.
Lo miro detenidamente por detrás, y giro con las manos tomadas a la espalda para ver su rostro.
Se han humedecido mis ojos.
Atento a esta sensación que me destroza a su paso, un tanto jubiloso me pregunto si he de llorar sobre el estanque.
Olvido al Amor por completo y el dolor en el pecho se disipa.
¿Qué sucede?
¿Es que no sufro lo suficiente?
Me quedo dando vueltas perplejo. Como esperando la llegada de algo.
Mis ojos están secos. Mi corazón también está seco.
A decir verdad es mi corazón lo que principalmente está seco, luego viene todo lo demás.

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

FIGURAS DE MADRE EN LA LITERATURA JAPONESA.

AMALIA SATO

Todo el mundo tiene su riqueza,
sólo yo parezco desprovisto.
Mi espíritu es el de un ignorante
porque soy lento.
Todo el mundo es clarividente
sólo yo estoy en la oscuridad.
Todos tienen un espíritu perspicaz,
sólo yo un espíritu confuso
que flota como el mar, sopla como el viento.
Todo el mundo tiene una meta precisa,
sólo yo tengo un espíritu obtuso como el de un campesino.
Sólo yo me diferencio de los otros hombres,
porque yo sigo mamando del pecho de mi madre.

Poema XX, *Tao Te King*.
Fragmentos de un discurso amoroso, Roland Barthes

La madre de los pechos caídos (*Tarachine no haha*) [1]

Tema de varios poemas de la antología *Manyôshu*, *Tarachine no haha*, la madre de los pechos caídos, laxos, agotados por el mamar del hijo. Edwin A. Cranston [2] traduce como "my mother of the drooping breasts". Hay varias teorías sobre el origen del término *tarachine*. En su raíz integra dos etimologías, las de "caer" y "satisfacer".

Ya en estos poemas el adjetivo *tarachine* operaba como un epíteto (*makurakotoba*, palabra almohada, en japonés) para la madre o los padres. Madre es la agotada por la afición filial.

Así aparece en breves poemas de *Manyôshu* (siglo VIII):

Tarachineno hahano sonowaza kuwasurani negaeba kinuni kirutou monowo
"Madre, si le pides a la morera podrás tejer ropa" (*Manyôshu*, vol VII)

1 Agradezco a la profesora Masako Usui la recopilación de los poemas de esta sección, así como su traducción.

*2 **A Waka Anthology, vol one: The Gem-Glistening Cup**, translated with a commentary and notes by Edwin A.Cranston. Stanford: Stanford University Press, 1993, xxvii, 988 pp.*

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

Tarachineno hahano mikotono kotoni areba toshino nagaku tanomi sugusan
"Madre, como tú lo quieres, por ti deseo tener larga vida"
(*Manyôshu*,vol IX)

Tarachineno hahaga tehanare kakubakari subenaki kotowa imada senakuni
"Madre, separado de tus manos, no sé por primera vez qué hacer"
(*Manyôshu*, vol XI)

En este poema de la antología *Kokinshû* (siglo X):

Tarachineno oyano mamorito ai souru kokorobakari sekina todomeso
"Mis padres me cuidaron en una cuna, pero a mi corazón ya nadie lo detiene"

En la antología *Kinyôshu* (1127) compilada por el poeta Minamoto no Toshiyori:

Tarachinewa kurokaminagara ikanareba konomayu shiroki itoto naruramu
"Madre de cabellos negros, ¿cómo fabricas de este capullo hilo blanco?"

El poeta Saitô Mokichi (1882-1953) se destaca por sus poemas sobre esta madre:

Nodowa kaki tsubakurame futatsu harini ite tarachineno hahawa shinitamounari
"Dos gaviotas de cuello rojo están posadas en el techo observando con atención. Mi amada madre ha muerto"

"¿Su madre? Estaba tan sorprendida que no podía apartar los ojos de ella. Llevaba el pelo suelto hasta los hombros, los ojos eran rasgados, profundos y brillantes, los labios bonitos, la nariz recta ...y, además, todo su cuerpo emanaba una luz muy viva, como un latido de vida. No parecía un ser humano. Nunca había visto a nadie como ella". (*Kitchen*, Banana Yoshimoto).

La joven madre muerta y la hermosa madrastra

La primera madre novelesca es Kiritsubo, la madre joven que queda en la memoria del pequeño hijo por el relato de los otros. Es la madre joven, tempranamente muerta, asediada por los celos de las demás cortesanas, cuyo hijo será un niño melancólico y especialmente bello. Con ella surge su complemento, su sucesora y alteradora del tiempo: la madrastra joven que borrará todo dolor.

El primer capítulo de la primera novela de la literatura japonesa, el *Genji Monogatari*, del siglo X, se designa con el nombre de una mujer, o para ser más exactos, con su nombre en clave, el del ala de palacio que ocupaba. En este capítulo se cuenta que en la corte de cierto emperador, una dama de rango inferior es la preferida. Expuesta a la envidia de las demás, cae enferma, pero no por ello disimulará el emperador la pasión que la perjudica; por el contrario, la pone en evidencia con sus visitas provocando las críticas de todos hacia ese "amor más cruel que la indiferencia"

- según la traducción de Arthur Waley -. Kiritsubo carece de protección pues sólo cuenta con su madre viuda y anciana que no tiene poder.

La situación de demoníacos celos que provoca es comparada en el texto con la creada por Yang Kuei Fei, favorita de un emperador chino y causante de la ruina de un imperio, heroína del *Poema de la pena eterna*[3]. En él, el gran poeta chino de la era Tang, Po-chü-i (772-846) cantaba el inmoderado amor que el emperador Hsuan Tsung (712-756) había concebido por su hermosa y joven consorte, y el dolor sin fin que la muerte de la amada a manos de sus soldados le provoca[4].

Sin embargo, en tanto en el poema chino, la pasión es causa de una catástrofe política y hay críticas hacia la irresponsabilidad del gobernante, en el Genji, el marco histórico no se toma en cuenta y los comentarios se dirigen hacia la falta de etiqueta amatoria, y el amor no aporta beneficios sino sólo perjuicios. Y mientras la predilección del emperador chino se clausura con la muerte de la amada, en el Genji, ésta será el comienzo de la búsqueda.

La joven Kiritsubo[5] da a luz a un niño quien "quizás por anteriores lazos que los habían unido" es un hermoso varoncito. El emperador siente debilidad también por este hijo, olvidándose del primogénito, y cada día retiene más a la joven madre, a quien continúan atormentando con humillaciones.

Después de la ceremonia con la que se celebran los tres años del niño, Kiritsubo cae gravemente enferma, y pide permiso para regresar a su hogar, pero el emperador se lo niega reiteradamente. Cuando se lo concede, su condición es ya extrema, y abandona el palacio sola, dejando a su hijo, y temerosa de nuevas acechanzas. Esa misma noche muere en casa de su madre.

El niño, futuro príncipe Genji, no comprende nada pero sospecha algo terrible por el llanto de los sirvientes y de su padre. Lo envían a casa de su abuela, quien lo cría. Pasados los funerales, el emperador permanece inconsolable. Años después reclamará al niño como "memoria del ayer". Al cumplir seis años, muere la abuela y como el nieto ahora sí comprende lo que sucede, llora amargamente.

Los años pasan, y el joven a quien ahora llaman Genji, por su admisión en este clan, inicia su educación. Unos adivinos coreanos le vaticinan un futuro especial.

*3 En chino, **Chang Hen Ko**; en japonés, **Cho gon ka**.*

*4 Esta es la versión de la historia por Cyril Birch en su **Anthology of Chinese Literature**: "El Emperador chino estaba en el trono anhelando una belleza que sacudiera su imperio. Durante años buscó sin encontrar, hasta que una niña del clan Yang, apenas desarrollada, criada en una habitación interna y a quien nadie conocía, con encantos concedidos por el cielo y manifiestos, fue finalmente elegida para servir en el palacio imperial. Si ella volvía la cabeza y sonreía, cien caían hechizados, y todo el lujo de palacio ya nada significaba. La masa de su cabellera, los pétalos de sus mejillas, los dorados rizos de su corona, que se agitaban cuando se movía, eran protegidos en las noches de primavera por cálidas cortinas de hibiscos, pero cortas eran las noches y pronto amanecía. Y el Emperador, desde ese momento, olvidando los consejos, derrochaba todo su tiempo con ella en fiestas y diversiones. Su señora de la primavera, su déspota de la noche... A todas sus hermanas y hermanos les concedió títulos y, como de tal modo había beneficiado y glorificado a su clan, ella llevó alegría a cada padre y a cada madre a lo largo del imperio cuando una niña nacía"*

5 Paulonia.

Cierto día, llegan noticias al emperador sobre una muchacha de rara belleza, de quien dicen se asemeja mucho a la muerta. La madre de esta joven teme por su suerte y se opone a que ingrese a la corte, pero muere, y su hija entra como cortesana. Su nombre, por el lugar de palacio que ocupa, es Fujitsubo (Glicina).

Por una serie de remebranzas más o menos fieles con la desaparecida, el Emperador es inducido a desearla, y a su turno él insistirá, al hablar con el niño: "Es como tu madre, quiérela". Genji no recuerda a su madre, pero como tanto insisten en que es idéntica a ella, se aficiona por Fujitsubo. Un día, el emperador aconseja a su nueva joven consorte: "no seas ruda con él, se interesa por ti porque le han dicho que eres como su madre. No lo juzgues atrevido o precoz. Sé amable. Tanto te pareces a él en tu apariencia y en tus gestos que bien podrías ser su madre". Esta figura de padre, que actúa como un generoso y poderoso protector del hijo, inicia un nuevo desarrollo en los relatos de trayectorias de héroes. Así, a pesar de su corta edad, la efímera belleza tomó posesión de los pensamientos de Genji, quien forjó su predilección y lo que sería su obsesión eterna.

Con la ceremonia de los doce años termina abruptamente la infancia de Genji, que contrae matrimonio. Su esposa no responde a su modelo obsesivo. Genji sentirá atracción por quienes se le asemejan, pues, según afirma en el "Elogio de mujeres en noches de lluvias" (capítulo II), lo idéntico se atrae. Así, su placer serán las mujeres sin voluntad, maleables, la exacerbación de su propia debilidad.

Más tarde Genji violará a su madrastra, que concibe así a su hijo. La tercera amada en la misma línea de obsesión será Murasaki, sobrina de Fujitsubo, a quien Genji conocerá niña cuando ella participa de una clase de caligrafía, y a quien esperará hasta hacerla su consorte.

En el último período de la era Heian, el concepto de *utsushi* (reflejo, proyección y transición) dominaba la visión de los asuntos humanos. La desesperación por la calidad de eterno del amor se superaba con la creencia de que el amor perdido podía revivirse en las imágenes de personalidades plurales. Así, el amor nostálgico de Genji por su madre se proyectaba en su amor por Fujitsubo y, a su vez, se transfería en su afección por la joven Murasaki. Los diez "Episodios Uji", donde una nueva generación de personajes ocupa su lugar, pueden leerse como el reflejo de vidas que han pasado, de aquéllos que no existen. [6 7]

*6 En **Mil grullas (Senbazuru)** de Kawabata Yasunari y en **El mar de la fertilidad (Hôjô no Umi)** de Mishima Yukio, en esta última novela con el tema implícito de la transmigración, sigue vigente literariamente el concepto de **utsushi**.*

*7 Al nombrar la emoción que une al hijo con la madre, y luego con todas las mujeres de su tipo, se emplea la palabra **inga (kharma)**, un concepto clave, que es quizás el que ha establecido hasta el día de hoy las barreras más infranqueables entre Oriente y Occidente, sobre las nociones de individuo y amor. Para Genji, todas las relaciones se van estableciendo por esa atracción deudora de anteriores lazos, que persigue fielmente el mismo tipo de mujer en todas las que se hallen en la misma serie de conciencia, por la presencia de los mismos residuos kármicos que van transmigrando.*

*Algunos creadores occidentales, como Octavio Paz reflexionaron: "En Oriente no hay concepto de alma única. El Budismo no posee una idea de alma. **Shkanda** y **Anatman** son compuestos o congregaciones*

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

En su artículo "Japanese Pratique and the Tale of Genji" [8], Tetsuji Yamamoto vuelve a los planteos del estudioso Shinobu Orikuchi (1887-1953) [9] sobre la problemática de la ilusión y la práctica en el "campo" de la mentalidad japonesa: para Orikuchi hay dos mundos en el Genji. Uno es el mundo de los espíritus vengativos (*mononoke*), el otro es el mundo de *irogonomi* (el mundo de *iro*, la vía de las mujeres, *gonomi*, elección de enamorarse de una mujer noble, no lujuriosa). Sólo los más altos aristócratas, poseedores de *hatsu* (majestad real) podían rechazar el *mononoke*, pues disfrutaban de una libertad innata. Genji, con la virtud de su sensualidad, prueba los límites de lo humano siempre dentro de la senda de *irogonomi* que inicia con el amor por su madre.

Las dos figuras de la madre y la madrastra reaparecen en la narrativa moderna. En *El puente de los sueños* de Tanizaki Junichiro, hay un padre iniciador y comprensivo, pasivo y ausente, puente y no obstáculo, que amplía la misma senda que revaloriza las relaciones masculinas: el hermano mayor se hará cargo del menor, y la devoción por las madres dejará sus rastros de misoginia, castidad o rechazo al matrimonio. La segunda madre es una figura de sustitución, cuyos pechos el niño grande puede succionar para calmarse y recordar.

En *La muerte de mi madre y mi nueva madre* de Shiga Naoya también la madre reaparece en la figura de una joven hermosa, y otra vez difuminada aunque esplendente en un cambio de fases, se hace presente la efímera belleza nutriente.[10] Esta vez se añade un detalle: vuelven a cobrar importancia los peines, símbolo de duelo, los mismos que la anciana madre de Fujitsubo entregara como recuerdo de su hija a la cortesana que había ido a visitarla.

---

transitorias. La idea del alma, una persona que se convierte en única para otra, es occidental, y es el origen del amor en Occidente". También: "Yo creí que el amor era la gran invención de Occidente. Poco a poco al conocer mejor al Oriente y a su literatura, descubrí que el amor existe bajo formas muy distintas en India, China y Japón. Se advierte que los orientales han sometido la idea de alma individual a una crítica muy rigurosa, sobre todo a través del Budismo. En las novelas chinas de amor - por ejemplo, en **El sueño del aposento rojo** *y en la gran novela japonesa de amor* **Las historias de Genji**, *ambas impregnadas de nociones budistas - el alma individual no existe. Y sin embargo, hay amor. Y amor a una persona. Hay también celos, éxtasis, el placer mezclado con la muerte, etc. Así que en el amor oriental hay exclusividad y fidelidad, a pesar de que no está fundado en la idea del alma individual".*

Denis de Rougemont en **El amor y Occidente** *afirmaba que el amor en Oriente no existe como tal, pues la noción de alma como un compuesto con cualidades y situaciones diversas que pueden ser propias de otros seres está demasiado lejana del concepto de individuo. Lafcadio Hearn, asimilando ciertos conceptos budistas con las teorías de Herbert Spencer, decía: "La individualidad de la pasión amorosa es absolutamente negada por la ciencia, y lo que es verdad del amor a primera vista, es también verdad del odio: ambos son supraindividuales".*

8 Revista Iichiko n 2, Tokyo, 1990.

9 en **Japan's Originality: For Those Unfamiliar with the Tale of Genji (Nihon no Sôi. Genji Monogatari o Shiranu Hitobito ni Yosete)**, *1944.*

10 Belleza que en Japón guarda sus orígenes en la crónica histórico mitológica **Kojiki** *(siglo VIII) con "La princesa del cerezo que florece de noche" (***Kono Hanano Sakuya Hime***) o con "La princesa resplandeciente" (***Kaguya Hime***) de la antología de relatos* **Taketori Monogatari**.

Mi madre en sueños
viene. ¡Ay no la ahuyentes,
oh cruel canario!
Kikaku (1661-1707)

"[...] Pero luego pensaba: 'Mi madre ha pasado por aquí, ha visto estas islas y estas orillas', y entonces ya no le parecían tan extraños y solitarios aquellos lugares en los que se había detenido la mirada de su adorada madre".

Corazón, Edmondo de Amicis

Madre zorra

En el mundo de las leyendas, vivo y sin restricciones (*setsuwa bungaku*), es posible el amor entre especies diferentes.

La madre zorra es la madre de las metamorfosis, la que lleva a cabo sus actos en un ávido presente. Es también, por excelencia, teatral. Su representación exige un alarde de mímica.

Ella desea hacer el bien manteniendo oculta su identidad, pero el hombre, que sospecha, la obliga a transformarse. En el último instante se despide de su hijo que duerme. El la encontrará, según las versiones, como cazador consumado que le perdonará la vida, o acariciará lo que de ella han hecho: el parche de un tambor que con su sonido lo convoca.

El tema del zorro que, agradecido por un favor recibido de un cortesano, se transforma en una hermosa mujer que éste desposa y con quien tiene un hijo fue atesorado por el teatro. En el Noh, el Bunraku y sobre todo en las obras de Kabuki del período Tokugawa, "quizás porque los dramaturgos eran particularmente sagaces en explotar el subconsciente del público", en palabras de Tanizaki, abundan las obras con variantes de la leyenda.[11]

Popularmente, el zorro es reverenciado como mensajero de Inari Myôjin. Inari es uno de los nombres de la deidad de los cereales, una de las más apreciadas por su estrecha relación con la agricultura de arroz. La etimología de *Inari* (sazón del arroz) se superpone con la de *ine* (planta de arroz); es también la guardiana del comercio y del éxito: así, durante Edo (1600-1868), los comerciantes que deseaban prosperidad y los guerreros que buscaban triunfos le erigían altares en sus casas; en esos altares son frecuentes las tablillas que representan la escena donde la madre zorra abandona al hijo.

La creencia en el carácter sagrado de la zorra, especialmente la blanca, era común. Se le ofrendaban masas de pasta de soja frita, que se creía era su comida favorita. En las leyendas de zorros la metamorfosis (*henshin*) se fusiona con el concepto de transmigración (*rinne*). Según las regiones o los nombres de las mujeres

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

11 Hay una versión del tema de la zorra para ópera en inglés. Fue escrita por Okakura Kakuzó en 1912 y se titula "The White Fox".

en que se convierten, las historias con sus variantes abundan en la época medieval (siglos XII a XVI).

En el caso de *Kohata Kitsune* (La zorra de Kohata) ella se ve forzada a huir porque un perro la reconoce y comienza a perseguirla; más tarde, de nuevo bajo forma humana toma los votos y se dedica al rezo para escapar a los lazos de la transmigración.

En otro relato, la zorra adopta la figura de *Tamamo no Mae*, una versada dama de la corte, que embruja al emperador Toba y lo enferma gravemente. En este caso su identidad la revela el adivino de la corte Abe no Yasunari, cuyas plegarias la obligan a escapar hacia Nasuno en la provincia de Shimotsuke (actual Ibaraki). Vuelve a ser una zorra, pero hasta allí llegan dos renombrados arqueros que la matan por orden de la corte. Entonces, su espíritu obsesionado se transforma en una roca, que mata a todas las criaturas vivientes. La crónica *Shinmeikyô*, compilada por un monje en el período Muromachi (1336-1573) recoge la historia. El siglo XV la narra en forma de *otogizôshi* (cuento medieval) y *emaki* (rollo ilustrado) - en estas variantes aparece un monje zen, Genno, que orando frente a la roca de Nasuno logra que el espíritu de la zorra se salve -.

La obra de Noh, *Sesshôseki* (*La roca que mata*) del siglo XV de Zeami (1363-1443) tiene la estructura de una pieza de sueños (*mugen nô*)[12]. El *shite*, el actor protagonista, que hace el papel de Tamamo viste primero la máscara de mujer joven, con ropas rojas con hilos propias de alguien joven, y luego la máscara *kotobide*, de ojos saltones en la cual el aura demoníaca se insinúa aunque restringida, o la máscara de zorro (*yakan*); si bien en una variante de la escuela Kongô, el encanto femenino no se pierde y el *shite* continúa llevando máscara de mujer, peluca negra y tocado.

Otra historia famosa es *Kuzunoha*: la zorra Kuzunoha es rescatada de manos del villano Akuemon por Abe no Yasuna, en el bosque de Shinoda. Agradecida, bajo la forma de una bella mujer, se casa con Yasuna y da a luz a un niño. Pero el joven hijo descubre su identidad y se ve obligada a regresar al bosque, tras despedirse con la escena central de *kowakare* (adiós al niño). Cuando más tarde, añorándola, Yasuna y el niño vaguen por el bosque, se les aparecerá de improviso, y concederá al niño poderes mágicos. Con el tiempo éste será el célebre adivino Abe no Seimei.[13]

En la obra de kabuki "Yoshitsune Sembon Zakura" hay una escena conocida como *michiyuki hatsune no tabi*. Sato Tadanobu, un servidor de Minamoto no Yoshitsune, es en realidad el hijo de una zorra a quien su padre ha salvado, y manifiesta

12 Este tipo de obras revelan una fuerte influencia de los rituales shamanísticos con su plano de sueños y juegos de voces. Zeami también toma de los ritos de las shamanes mujeres (las shirabyôshi) la danza con la ropa del muerto para convocarlo.

13 Muchos aspectos de la historia de la zorra de Shinoda aparecen en el libro de astrología medieval del siglo XV, Hokishô, que recoge una serie de leyendas referidas a Abe no Seimei (921-1005). Pertenecía éste a una familia de adivinos del período Heian. Las historias de Abe no Seimei y Tamamo no Mae están relacionadas. En Sesshôseki (La piedra que mata), el adivino Abe no Yasunari es un descendiente de la misma familia.

su verdadera naturaleza animal haciendo su salida a lo largo del *hanamichi*[14] con peculiares gestos de la mano y pasos asociados con el zorro. Su actuación se conoce como *kitsune roppo* (paso del zorro).

En la obra "Honcho Nijushiro", la princesa Yaegakihime vuela sobre un lago, impulsada por un casco que lleva en la mano, el cual es la materialización de un zorro poseído por ocultos poderes.

La madre zorra reaparece bellamente en *Yoshinokuzu* [15] un relato de 1930 de Tanizaki Junichirô, ficción-ensayo que refleja su interés por la historia y la estética japonesas, un manifiesto nostálgico por un Japón desaparecido.

El narrador es un escritor que en 1912 viaja a la zona montañosa entre Yoshino y Kumano, interesado por visitar los lugares donde estuvo instalada la Corte del Sur (1336-1457[16]), deseoso de conocer los lugares mencionados en *Taiheiki*[17]. Ya antes había viajado a la zona: la primera vez con su madre; la segunda, fallecida su madre, como estudiante universitario. Ahora lo hace acompañado por su amigo Tsumura, un antiguo compañero de estudios. Aprovecharán la caminata para conocer una reliquia celosamente guardada por una vieja familia del lugar, un tambor cuya pertenencia se atribuye a la cortesana Shizuka.

El motivo del narrador va siendo desplazado por la intención luego revelada de Tsumura: ésta es la región donde ha nacido su madre, y ha vuelto para pedir la mano de una prima. La madre de Tsumura había vivido en el barrio de placer de Osaka antes de casarse y había muerto a los 28 años. El hijo sólo sabe que la familia materna era devota adoradora de Inari, el dios de las cosechas, custodio de granjeros y fabricantes de espadas, y de su mensajera, la zorra blanca Myobu-no-shin. A la muerte de su abuela paterna, Tsumura encuentra viejas cartas y llega con los datos que le proporcionan a la casa de una tía materna. De la madre habían quedado una foto,- hermana e hijo tienen la misma-, y un *koto*[18], éste conservado en este pueblo de Kuzu.

Tsumura recuerda vagamente de su infancia la escena de una mujer, quizás su madre, cantando la balada "El grito de la zorra" con *koto*. También una escena de teatro de títeres al que asiste con su abuela: la madre zorra que se despide del hijo que está dormido: la zorra ha sido descubierta y debe abandonar el mundo de los hombres para volver al bosque, fugitiva del deseo del hombre por revelar su identidad y dolida por la separación del hijo que ha sabido criar. Ella canta: "Si me extrañas / ven a buscarme/ en el bosque de Shimoda / en Izumi...". El hijo que persigue luego desesperadamente la figura de la zorra blanca que se aleja corriendo por la colorida senda otoñal hacia

14 Plataforma angosta que lleva al escenario.

15 Hay traducción española: Arrurruz, traducción del inglés de Néstor Dietrich, Editorial Sudamericana, Bs As, 1984.

16 Durante el siglo XIV hubo una guerra entre las Cortes del Norte y del Sur. Declinaron la autoridad imperial y la fe religiosa. Los pescadores y los cazadores que eran quienes ofrendaban en los templos comenzaron a ser despreciados.

17 Libro de crónicas históricas.

18 Instrumento musical, arpa horizontal.

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

su guarida en el bosque llama: "Mi corazón acongojado/ mi corazón acongojado que no sabe / a través de crisantemos blancos / a través de las rocas y la hiedra / avanzando / por la angosta senda de bambú".

En el viaje que admirablemente se narra confluyen casi todas las figuras maternas: la madre de oscuro pasado, la tempranamente muerta, la hermana mayor, convocadas por la memoria, la indagación y la geografía.

Vendrá la Loba, la Reina Mora
¡A buscar a los mocosos!
(Canción de cuna italiana)

YAMAMBA, BRUJA Y NINFA

Es una combinación de bruja de la montaña y ninfa. Un demonio femenino, una deidad de la montaña (*yama no kami*), o una criada de ésta. Se la difamaba diciendo que devoraba huesos. Es también una legendaria madre soltera, que oficia de entretenedora o prostituta, y que es fecundada por el dios del trueno. A veces la presentan como una graciosa y estúpida hechicera. Popularmente se la considera la madre del héroe popular folklórico Kintarô (su nombre significa "niño dorado"), un niño de poderes sobrenaturales que luchaba con osos, y que poseía una hacha de poderes especiales, concedida por el dios del trueno. El prototipo de Kintarô se remonta a la prosa épica de *Utsubo Monogatari (Cuentos del árbol hueco*, siglo X) y *Konjaku Monogatari (Relatos del presente y el pasado*, siglo XII).[19]

En el *Zen Taiheiki*, en la época Tokugawa, así se describe la concepción de Kintarô: "He vivido por un infinitamente largo tiempo. Un día llegué a la cima de la montaña y allí me quedé dormida. Un dragón apareció en mis sueños y me penetró. En ese instante, sonó un trueno y me despertó. Como consecuencia de ello, quedé preñada de este niño".

Según la leyenda, Kintarô es criado por una mujer de la montaña de la zona de Ashigara (actual Hakone). Destacado por su fuerza, se convierte en seguidor del guerrero Minamoto no Yorimitsu (948-1021) y recibe el nombre de Sakata no Kintoki. Ayuda a Yorimitsu a matar al ogro Shuten Dôji. Permanece soltero toda su vida, y tras la muerte de su jefe, desaparece, siendo visto por última vez en el monte Ashikaga.

Aunque como teórico Zeami (1363-1443) intentó borrar las huellas chamánicas del teatro Noh, escribió una obra llamada *Yamamba*, que él mismo interpretaba.

También Chikamatsu Monzaemon escribe una pieza de teatro para muñecos *Komochi Yamamba (Madre Bruja de la montaña)* en 1712, en la cual hay un encuentro

19 El muñeco de Kintarô se vende el día 5 de mayo, día de los varones. Hay una famosa tienda de juguetes en Ginza 4 chome, llamada Kintarô.

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

en la montaña (escena de *yama meguri*) en el cuarto acto: Minamoto no Yorimitsu se hospeda en la casa de la *yamamba*, que es en esta ocasión la antes célebre cortesana Yaegiri, y de la unión nace Sakata no Kintoki[20].

Contemporáneamente, la novelista Tsushima Yûko publicó por entregas en el diario Mainichi Shimbun *Yama o Hashiru Onna (Mujer que corre por la montaña)* entre febrero y setiembre de 1980. Su protagonista es Odaka Takiko, una joven madre soltera de 21 años, una moderna *yamamba*, cuyo hijo se llama Akira, Cristal de roca, como blanca era la nieve en las montañas del lugar natal de su madre. El ogro es el padre de Takiko. El refugio de Takiko es Kambayashi, un compañero de trabajo, padre de un niño Down, que la fascina por su responsabilidad hacia un destino marcado desde el nacimiento.

"Fue durante mi vagabundaje por esa tierra de nadie de la semiconciencia cuando oí cómo se deslizaba la puerta de mi habitación. En el umbral, la forma fantasmal de una mujer se iba materializando.[...]" (*Almohada de hierbas, Kusamakura*, Natsume Sôseki)

"Ella mantuvo su cuerpo inclinado y me miró desdeñosamente, como si disfrutara de mi incomodidad. Nunca en mis treinta años de vida, había yo visto una expresión tal en el rostro de alguien". (*Almohada de hierbas, Kusamakura*, Natsume Sôseki)

LA MUJER EN EL "OTRO LUGAR" (*MUKÔGAWA NO ONNA*): LA MISTERIOSA BELLA DE LA LITERATURA MODERNA JAPONESA.

En la narrativa moderna se reitera la figura de una idealizada mujer que aparece en un ambiente percibido como extraño. La mujer del "otro lugar" (*mukôgawa no onna*)[21] se perfila nítida por primera vez en *Kôyahijiri* (*Un monje del Monte Kôya*, 1900), uno de los relatos mejor conocidos de Izumi Kyôka (1873-1939). Todos los elementos de ese "otro lugar", que Kyôka estructura, se reiterarán en la narrativa posterior[22]: el narrador escucha una rara historia de un monje con quien se encuentra en un tren. Es un monje del monasterio del monte Kôya que viaja de provincia en provincia. Un día se pierde en las montañas en el límite entre Hida y Shinshû. Ve serpientes gigantescas y sanguijuelas, pero finalmente llega a una solitaria casa. Un muchacho idiota está sentado en la galería. Una bella mujer acude al llamado del monje, y acepta que pase la noche allí. Se suceden una serie de hechos extraños: primero ella lo lleva a un arroyuelo, donde lo baña gentilmente y le cura las heridas

20 También en algunas baladas de Joruri y obras de Kabuki recibe el nombre de Kaidômaru.

21 El Profesor Tsuruta Kinya ha reunido en Bungaku ni okeru Mukôgawa (The Other Side in Literature), editado por el National Institute of Japanese Literature, sus estudios y los de otros ocho especialistas sobre el tema.

22 Una lista incompleta de novelas que responden a esta fascinación: Kôda Rohan, Encounter with a Skull (Taidokuro); Natsume Sôseki The Three-Cornered World (Kusamakura); Tanizaki, Ashikari; Kawabata, Snow Country (Yukiguni); Abe Kôbô, The Woman in the Dunes (Suna no Onna).

provocadas por las sanguijuelas; cuando regresan, van apareciendo animales, un escuerzo, un murciélago y un mono, a los que la bella rechaza advirtiéndoles que tiene un nuevo huésped; un caballo cocea salvajemente, y un viejo criado no puede dominarlo. Ella se planta ante el animal, se quita su kimono y se lo coloca sobre la cabeza, y luego se desliza por debajo de su cuerpo entre sus patas y su vientre, para calmarlo. La cena que le sirve al monje es de una excelente calidad. y como anfitriona es exquisita. El muchacho idiota canta con voz maravillosa algo que conmueve hasta las lágrimas al viajero. La noche transcurre intranquila, en medio de las voces de los animales y el llanto y la queja de la mujer. El monje aterrado comienza a recitar sutras. A la mañana siguiente, abandona la casa, pero al llegar a una cascada siente un irreprimible deseo de retirarse de la vida monástica y quedarse en ese sitio. Cuando está por regresar a la casa, aparece el viejo sirviente que lo advierte sobre la verdadera identidad de la mujer: es hija de un médico del lugar y ha adquirido los poderes de una hechicera, y transforma en animales a todos los hombres que han estado con ella. Le aconseja agradecer haberse salvado y dedicarse a la veneración de Buda.

Esta imagen de una mujer que recibe a un huésped en sus dominios es un tipo literario maternal que posee el control mágico de un mundo distinto: madre nutricia de enorme atractivo sexual, que combina una serie de conflictivos atributos. La cualidad de una belleza sin igual cede en las décadas de 1960 y 70 ante su poder misterioso o su vitalidad. El héroe de estos relatos es un joven de la ciudad, un intelectual - pintor, monje, crítico, maestro o estudiante - que se pierde en un bosque, un valle, o dunas.

En el espacio otro (*mukôgawa*) siempre hay agua: una cascada, un río, mar o nieve; allí se produce la regresión, la disolución de una identidad. Sólo en el teatro Noh, con su tensión entre un mundo y otro, o en el relato folklórico de Urashima Tarô con su visita al reino del mar, guiado por una tortuga agradecida [23], esa noción de ajenidad se había presentado con tanta fuerza. Quizás como aventura el profesor Tsuruta, sea la respuesta al siempre exasperado proceso de modernización e individualización, y la mujer del otro lugar una reciente figura materna fijada por la literatura.

Hay una última figura de madre, y por ahora única. Deudora del *comic* para jovencitas, en el cual nuevas heroínas puras son posibles en medio de violentos ambientes urbanos y la perfección del dibujo permite todo cambio. La crea para la literatura de la década de 1980 Banana Yoshimoto en *Kitchen* (1988): Yûichi, el amigo de la protagonista, la joven Mikage, pierde a su madre, y ve ocupado su lugar por una madre todavía más atractiva. Es su padre, que obsesivamente enamorado de la madre muerta, ocluye toda búsqueda y se entrega a la maternidad, operándose y travistiéndose. Eriko, la nueva bella madre, es el padre transexual. Gracias a la peculiar interpretación

23 Hay varias versiones de este tema: en las recopilaciones de relatos ***Tango Fudoki*** *(713), en* ***Nihon Shoki*** *(720), en la antología de poemas* ***Manyôshû*** *(759), en el* ***Otogi-zôshi*** *(siglo XVIII).*

de los términos *boyfriend* y *girlfriend* [24] que se hace en Japón, mientras vive y tras su violenta muerte, la aspiración a conjugar amor y compasiva amistad se cumple bajo su amparo.

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

24 Se los interpreta como amigos con quienes existe una intimidad pura y sin sexo.

SESSHÔSEKI
La piedra que mata

ZEAMI (SIGLO XIV)

Personajes
El monje Genno
Una aldeana
El espíritu de la piedra que mata
Un noriki (monje encargado de los trabajos pesados en un templo)
Un mismo actor, el shite, representa a la aldeana y al espíritu

Lugar
Las landas de Nasuno en Shimotsuke

Tiempo
Novena luna, en el siglo XIV

Utilería
Una "roca", representada por un bastidor de bambú cubierto con una tela azul, hendida por la mitad.
Un hossu, larga caña de bambú en cuyo extremo está suspendido un tupido mechón de crin blanca.

PRIMERA PARTE

(Colocan la roca en medio del escenario, delante de los dos tambores. A continuación entra el monje Genno seguido por su ayudante. Se detiene y canta, vuelto hacia los músicos).

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

Genno:

Respondiendo al llamado de las nubes, de las aguas,
respondiendo al llamado de las nubes, de las aguas,
a través de este mundo inconsistente, partimos de viaje. *(Se vuelve hacia el público.)*

Soy un fiel de la Vía, me llamo Genno. Yo, sin jamás abandonar el estrado del conocimiento, he buscado, gimiente, el bien supremo, y mis ojos están abiertos al saber y, blandiendo el hossu, paseo por el mundo mi mirada. En estos últimos tiempos anduve por Oshu, y ahora me dirijo hacia la capital, donde pienso detenerme durante el retiro de invierno. *(Acompañamiento instrumental)*

Como las nubes, como las aguas, sin ningún lugar donde establecerme,
sin ningún lugar donde establecerme,
viajando por el mundo inconsistente, voy errante.

Recovecos del corazón incognoscibles. En la ribera del río Shirakawa, poderoso, cubierto de escarcha, Shimotsuke.

He llegado a las landas de Nasuno,
he llegado a las landas de Nasuno.

(Se vuelve hacia la derecha, avanza tres pasos, luego retrocede otros tres para indicar su llegada a Nasuno. Finalizado el" canto de viaje", se vuelve hacia el público)

Tanto me he apresurado que heme aquí en las landas de Nasuno.

Monje ayudante:

Tanto os habéis apresurado que estáis ya en las landas de Nasuno. *(Genno avanza, el ayudante observa la "roca")*

Oh, cae cae.

Genno:

¿Qué dices?

Monje ayudante:

Un pájaro que sobrevolaba la roca ha caído muerto. Extraño me parece. *(Genno se vuelve hacia la* roca.)

Genno:

¡En verdad sorprendente! Me acercaré a investigar.

Monje:

¡De prisa! (*Observando el cortinado)* ¿Alguien ha hablado? *(Se sienta) (Entra la aldeana. Al cruzar el cortinado advierte)*

Aldeana:

¡Cuidado! ¡No os acerquéis a esa piedra! *(Genno se vuelve hacia ella)*

Genno:

¿Por qué está prohibido aproximarse a la piedra? *(La aldeana, avanzando hacia la platea)*

Aldeana:

La llaman "la piedra que mata de Nasuno"; todo hombre, todo pájaro, todo

animal, cae sin vida a su contacto. Monje, ignorante de que hubiera una piedra tan horrorosa, exponíais vuestra vida. ¡Apartáos de ella!

Genno:

¿Por qué es tan mortal esta piedra?

Aldeana:

De una dama de honor de Toba no In, conocida como Dama Tamamo, es la perversa obstinación convertida en roca.

Genno:

Sorprendentes son vuestras palabras. Dama Tamano vivía en palacio entre las cortesanas. ¿Por qué su espíritu habrá quedado fijado en estas lejanas comarcas?

Aldeana:

Si hay una explicación, la leyenda la transmite.

Genno:

Por vuestra actitud y vuestro modo de hablar deduzco que conocéis la explicación.

Aldeana:

No sé nada muy preciso: perla de blanco rocío, así era Dama Tamamo *(acompañamiento instrumental)*

Genno:

Era famosa, hace largo tiempo habitaba la capital.

Aldeana:

Hoy su espíritu en esta alejada

Genno:

campiña relegado, sus maléficos designios

Aldeana:

siempre manifiesta en estas landas

Genno:

a quien pase.

Aldeana:

Funesta, hoy. *(acompañamiento instrumental)*

Coro:

En las landas de Nasuno, donde se yergue la piedra...
En las landas de Nasuno, donde se yergue la piedra,
carcomidos por el musgo sus vestigios aún
conservan su perversa obstinación;
luego, sobre los campos donde se mecen las hierbas, lúgubre, el viento de otoño sopla; el búho, sobre los pinos, sobre los katsura, entre el ramaje gime; y el zorro entre las orquídeas y los crisantemos se oculta;
sobre estas tierras, a estas horas, lúgubre noche de otoño. *(La aldeana se sienta en medio de la escena.)*
Dama Tamamo, cuyos orígenes y pasado eran inciertos,

de dónde o quién era, nadie sabía; las blancas nubes,
las altivas moradas ella vino a habitar;

Aldeana:

ella cuidaba su apariencia

Coro:

y su rostro era de una resplandeciente belleza,
y el Emperador no le escatimaba sus favores.

Aldeana:

Un día, él puso a prueba el saber de Dama Tamano,
y no falló en ninguna respuesta.

Coro:

Textos sagrados, lecciones de sabios, materias de China y Japón,
y hasta en poesía y música:
toda pregunta encontró su clara respuesta.

Aldeana:

Su espíritu no tenía sombras, y por eso

Coro:

se dignó llamarla Dama Tamamo[1]. *(Acompañamiento instrumental)*
Un día, era el fin del otoño, el Emperador se dirigió al Pabellón de Seiryoden.
A grandes y nobles convocó y a todo el que tenía talento.
Y mientras se divertía con la música-
en el cielo de una noche cuya luna se demoraba en mostrarse,
las nubes tenían un aspecto amenazante-
con las ráfagas de viento se apagaron las lámparas del pabellón.
Los cortesanos se turbaron,
y en tanto se afanaban reclamando antorchas,
del cuerpo de Dama Tamamo,
emanó un fulgor;
se iluminó el Seiryoden, y la claridad colmó el palacio;
los biombos, las mamparas, en las tinieblas de la noche desapercibidos brocados,
resplandecieron como bajo un claro de luna.

Aldeana:

Desde ese momento, el Emperador cayó enfermo, y por eso

Coro:

Abe no Yasunari[2] consultó a los oráculos
e informó que todo era obra de Dama Tamamo,
que bajo una forma fingida había venido,

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

1Literalmente "alga preciosa", tama (perla, joya).
2Descendiente en séptima generación de Abe no Seimei, ilustre adivino y mago de la época Heian.

con el designio de arruinar al imperio,
y que era preciso proceder con los ritos del exorcismo.
Con esta información, repentinamente,
el Emperador advirtió su error,
y Tamamo, retomando su aspecto original,
tras recibir una tunda sobre las hierbas de Nasuno,
se desvaneció: y esto que véis aquí es todo lo que de ella subsiste.

Genno:

Tú, que con tanto detalles me has referido esta historia,
¿quién eres?

Espíritu:

Al presente, qué puedo ocultar.
En otro tiempo Dama Tamamo, hoy de la piedra que mata en Nasuno,
soy el espíritu.

Genno:

El exceso mismo de tus maléficos designios
hacia el bien podría conducirte. Podría conferirte el manto y la escudilla[3]. Si fuera posible, una vez más sería necesario que manifestaras tu verdadera forma.

Espíritu:

¡Qué confusión! Tendría vergüenza de mi aspecto a pleno día.
(Acompañamiento musical)

Coro:

Retorna, llegada la noche...
Retorna, llegada la noche
(El Espíritu se pone de pie y se dirige hacia el medio de la escena)
Arrepentida, mi figura manifestaré.
(Se vuelve hacia Genno)
A pesar del cielo tenebroso de la noche
(Se vuelve hacia el público)
la luz que esta noche alumbrará vuestra vigilia
será mi imagen, sabedlo.
Sin temor, esperadme, dice ella y
fundiéndose en la piedra desapareció,
y fundiéndose en la piedra desapareció.
(Entra en la roca).

INTERLUDIO

(El monje ayudante llevando el hossu se dirige al público)

3Símbolo de la conversión.

Monje:

Sorprendente. La mujer que hasta hace un instante estaba allí, venida de no sé dónde, le ha hablado a Genno, y luego ha desaparecido.
*(LLega hasta mitad de la escena, se sienta y apoya el **hossu** en la tierra.)*
Me gustaría contarle. La mujer que hace un instante aquí estaba, venida no sé de dónde y desaparecida, ¿no es algo extraño?

Genno:

Es cierto, como tú dices, que la mujer que estaba hasta hace un instante tenía algo inquietante en su aspecto. Puesto que eres un hombre sensato, cuéntame la historia de Dama Tamamo.

Monje:

Es un pedido inesperado. En este tema sois vos, Genno, quien ha de estar al corriente, pero supongo que es para divertiros que interrogáis a alguien como yo. Os narraré la historia tal como llegó a mis oídos.

Aquella a quien llamaban Dama Tamamo, ocultaba bajo su apariencia a un zorro[4], estaba dotada de todos los encantos naturales y no necesitaba recurrir ni a polvos ni a afeites; adornada con la gracia lánguida del mimbre y del duraznero en primavera, su figura, semejante a un sauce verde que cede al viento, atrajo al Emperador. Entre sus tres mil favoritas, volcó sobre ella sola toda su pasión, y noche y día, ella estaba a su lado. Era su tesoro más exquisito. Cierto día, en palacio hubo una justa de poesía, y al acabar el concierto, de repente, sopló un fuerte viento. En el pabellón imperial ni una lámpara quedó encendida; ni siquiera titilaba la luciérnaga que aclara la noche en la quinta víspera. Mientras todos erraban en medio de las tinieblas, del cuerpo de Dama Tamamo emanaba un resplandor. Ella iluminaba el palacio, tal como lo hace el reflejo del sol. Como el Emperador, desde el momento en que había percibido este fulgor, había caído enfermo, se consultó a monjes y prelados venerables. Ellos dijeron sus plegarias, pero éstas fueron ineficaces. Enviaron a Abe no Yasunari a consultar los oráculos: tras haber deliberado con los adivinos, él declaró que todo era obra de Dama Tamamo. Sobre un altar colocó bandas de cinco colores y, con gran esfuerzo comenzó a recitar las incantaciones, entonces, en el campo, ella develó su disfraz y se transformó en un zorro de buen porte. El cual huyó hacia las landas de Nasuno en Shimotsuke. Puesto que conocía bien el país juzgaron que la gente común no podría cazarlo, y ordenaron a los lugartenientes de Miura y de Kazusa que se dirigieran a las landas obedeciendo órdenes imperiales. Apartando hierbas, cazaron a un zorro de buen porte que murió abatido por sus flechas. Desde entonces, su perversa obstinación convertida en roca permanece en esta planicie. Todo hombre, y ni qué decir todo pájaro o todo animal que caen bajo el influjo de esta roca pierden la vida. Estamos en las landas de

4El zorro es en Japón un animal demoníaco que posee la facultad de adoptar distintas formas para engañar a los hombres; su treta preferida consiste en adoptar la apariencia de una joven hermosa. El viejo zorro blanco, a cuya variedad pertenece Tamamo, está dotado además del poder de desplazarse por los aires.

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

Nasuno y ha de ser por el espíritu de esta piedra. Por favor, al pasar, pronunciad un conjuro y conferidle el manto y la escudilla.

Genno:

Palabras sensatas las tuyas. La mujer de hace un instante, sin duda, es la perversa obstinación de Dama Tamamo, y como creo que se ha manifestado a fin de ser instruida en la ley, volviéndome hacia la piedra, al pasar, la conjuraré. Rápido, dame mi *hossu*.

Monje:

Portaré vuestro *hossu*. Con él, al pasar pronunciad el conjuro. Yo, por mi parte, recitando el *hannya-shin-kyo*[5] intentaré ayudaros.

*(Entrega el **hossu** a Genno, quien avanza hacia la roca.)*

Segunda Parte

Genno:

Arboles y piedras son insensibles, dicen, y sin embargo, puesto que se explica que "plantas y tierra, todo, devendrá Buda", por destino, ellos son cuerpos de Buda. Con más razón, si le ofrezco un vestido y el tazón, podrá ella devenir Buda; dicho esto ofrendo las flores, quemo el incienso frente a la piedra, cumplo el rito. Piedra que Mata, te conjuro, espíritu de la piedra: ¿de qué lugar venida, te has convertido en esta existencia presente?

Pronto, pronto. Abandónala, abandónala. *(Blande el* hossu*)*.

Desde este instante, obraré de tal modo que tú devengas Buda y, que de la esencia perfecta de un cuerpo de Buda, tengas el corazón puro.

Seas salvada.

(La orquesta ejecuta un preludio, luego el Espíritu en el interior de la roca canta).

Espíritu:

La piedra tiene su espíritu;
el agua su murmullo;
el viento atraviesa el vasto cielo.

Coro:

Mi aspecto en este instante descubro...
La piedra en dos se hiende,
el espíritu de la piedra, de repente aparece, y de ella sale.
Horrorosa visión.

(La tela azul que recubre la roca se abre por la mitad; el Espíritu aparece vestido con un traje de fondo rojo; lleva una máscara gesticulante, roja ella también y una roja y abundante cabellera que agita sobre su espalda. Está sentado.)

Genno:

Sorpresa. Esta piedra en dos se ha hendido,

5 El sutra Maha-prajna-paramitahrdaya.

en medio de una luz distingo la silueta de una zorra,
increíbles son sus rasgos.

Espíritu:

Ahora, pregunto, qué puedo yo ocultar.
En la India, dios de los sepulcros del príncipe Hanzoku,
en China, aparecí como Hôji, la favorita del rey Yû,
en este país en Toba no In,
fue Dama Tamamo
en quien devine.
Con el designio de arruinar el imperio,
tomé la forma de una bella mujer y cuando me acerqué al Soberano,
éste enfermó. Ya me regocijaba con la idea de que le arrancaría la vida,
cuando Abe no Yasunari
emprendió sus exorcismos; sobre un altar colocó cintas de cinco colores,
y a mí, Tamamo, me hizo tener un *gohei*[6], y, como con gran esfuerzo, recitó sus encantamientos *(acompañamiento musical)*.

Coro:

Pronto, el dolor invade todos mis miembros,
pronto, el dolor invade todos mis miembros.
Arrancando las cintas, me elevé por los aires,
y, rasgando las nubes, atravesé montes y mares,
y en estos campos me escondí.

Espíritu:

Entonces, un mensajero del Emperador partió...

(El Espíritu se pone de pie y mima lo que sigue con una danza violenta).

Coro:

Entonces un mensajero del Emperador partió para,
al Gobernador de Miura, al Gobernador de Kazusa,
a ambos, llevar la orden soberana:
recibieron la misión de destruir
al monstruo que aparecía en Nasuno.
"Puesto que el zorro se asemeja al perro,
sobre perros entrenémonos", se dijeron,
y durante cien días dispararon sobre perros:
tal sería el origen de la cacería de perros.

Espíritu:

Los dos gobernadores, con equipo de caza,

Coro:

los dos gobernadores con equipo de caza

6 plumerillo de papeles utilizado como ofrenda o elemento de purificación en la religión shinto.

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

con decenas de millares de caballeros cercaron Nasuno,
por entre los pastizales me dieron caza;
descubierta en las landas de Nasuno,
perseguida por los cazadores,
acorralada, en una zanja,
bajo sus flechas sucumbí;
(Se deja caer)
al instante perdí la vida,
pero si,
vapuleada desaparecí de las landas de Nasuno,
mi perversa obstinación siempre habita estas tierras;
(se pone de pie y sube sobre la roca)
convertida en la Piedra que Mata
durante largos años atrapé hombres;
pero hoy, he recibido la enseñanza difícil de encontrar,
y desde ahora, no cometeré ya crímenes: a ti, monje,
(se vuelve hacia Genno y une sus manos)
promesa firme, nuevamente devenida roca
promesa firme, nuevamente devenida roca,
la demoníaca aparición se ha disipado.
(Se pone de pie con un salto y abandona la escena)

Versión de: Alfredo Prior y Amalia Sato.

LA MUERTE DE MI MADRE Y MI NUEVA MADRE

SHIGA NAOYA (1883-1971)

I

Aquel verano de mis trece años había sido el de mi graduación en la escuela primaria Gakushuin[1], y nos habían llevado a Katase[2] a nadar. Nos alojaron en el edificio principal del templo Zyoryuji.

Cierta tarde, después de la clase de natación, cuando estábamos en plena algarabía, llegó el celador con una carta de mi abuelo. Me aparté de mis amigos y salí al balcón, y allí, de pie, la abrí. Me informaba que parecía que mi madre estaba embarazada.

A los diecisiete años mi madre había tenido a mi hermano mayor, Naoyuki, quien muriera a los tres años; en febrero del año siguiente nací yo. Desde entonces, durante doce años había sido hijo único, y ahora de improviso, llegaba esta carta. Mi corazón latía de alegría.

En el momento en que la estaba enrollando, un muchacho de un curso superior se asomó y me dijo con una sonrisa intencionada: "Llegó el dinero, ¿verdad?"

-No -le respondí molesto por sus sórdidas palabras. Fui a buscar mi *suzuri*[3] y escribí dos cartas, una para mi abuelo, la otra para mi madre.

Siempre que salía de viaje, si no volvía con un regalo para cada miembro de la familia, desde mi abuelo hasta la criada, no me quedaba tranquilo. Antes de la partida todos insistían: "Esta vez nada, no te preocupes". Pero no les hacía caso. Y entonces, a la vuelta, mi abuela y mi madre se deshacían en elogios: "¡Qué cosas tan buenas has sabido elegir!"

1 Famoso colegio de Tokio.
2 Lugar de veraneo a 100 km de Tokio.
3 vasija para preparar tinta.

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

Antes de marcharme, también en esta ocasión, había estado pensado en esto. Sin embargo, tras recibir la carta, cambié esta vez de idea, decidí: "Le llevaré algo especial sólo a mi madre". "Le daré un premio", ésa era mi intención.

Había oído decir que dentro de las artesanías de caracol de Enoshima, las de *chôgai*[4] eran las de mejor calidad, de modo que le compré un conjunto de adornos para el cabello formado por *kushi, kogai, negake y kanzashi*[5]. Elegirlos me llevó tres días.

Comencé a aburrirme en Katase y sólo esperaba el día del regreso. Vivíamos la posguerra tras el enfrentamiento con China. Me llegaron noticias de que también en mi casa albergaban a una veintena de soldados que habían retornado del frente. Imaginar esta bulliciosa situación aumentaba mis deseos de volver pronto.

II

Apenas llegué a casa me dirigí al cuarto de mi madre llevando mis regalos. Estaba acostada. Debido a las náuseas, su rostro se veía poco saludable.

El cuarto contiguo, una sucia habitación de diecisiete *tatami*[6] de estilo occidental sin alfombrar, se utilizaba como depósito de muebles y cofres, pero lo habían arreglado y en él se alojaban unos diez soldados. Su barullo llegaba a oídos de mi madre, que yacía sin ánimo. Me pareció que debía resultarle sumamente desagradable.

Sacó una mano del camisón y examinó uno por uno los adornos que le había traído, retirándolos del estuche de madera de paulonia.

A la mañana siguiente, tan pronto como me levanté, corrí a su habitación. Me miró con una expresión rara y me preguntó: "¿Cuándo has regresado?" Le contesté: "Ayer. ¿No recuerdas mis regalos?" Pero seguía pensativa, así que tomé del escritorio de mi padre los adornos y se los fui mostrando. No obstante, ni aún así pareció recordar algo.

En ese momento no me di cuenta, pero empeoraba y su mente iba trastornándose. Poco tiempo después, para poder enfriarle la cabeza, la raparon.

Su cama fue trasladada al lado del comedor. Olvidé si a causa del desorden de los soldados. Aunque es posible que por ese entonces éstos ya se hubieran ido.

En un momento dado su mal se agravó. Un día que estaba acostada boca arriba, la abuela me ordenó que pusiera mi cara sobre la suya. Obedecí haciendo coincidir el contorno de la mía con el de su rostro que miraba abstraído. La abuela que estaba a su lado le preguntó:

- ¿Sabes quién es?.

Mi madre fijó su mirada en mí y durante un rato me observó con atención. Luego su expresión cambió, y pareció a punto de llorar. También mis ojos se llenaron de lágrimas. Haciendo muchas pausas dijo cosas como éstas:

- Aunque tenga la piel oscura, o la nariz torcida, si goza de salud, todo está bien.

---

4 especie de caracol.

5 Respectivamente: peine, horquilla decorativa, cinta para el cabello y hebilla de adorno.

6 estera que cubre el suelo.

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

A continuación, mi otra abuela de Negishi, la madre de mi abuela, puso su cara tal como yo había hecho, y a su turno le preguntó:

- Y yo ¿quién soy?

Mi madre volvió a observar atentamente, pero de pronto frunció la cara con desagrado y cerró los ojos diciendo:

- No me gusta una vieja tan fea.

III

El médico que la había atendido siempre era seco pero atento. Mi abuela aseguraba que sólo él conocía el estado de salud de nuestra familia, y confiaba ciegamente en su persona. Sin embargo, dos años antes, bajo la sospecha de que había envenenado al amo trastornado del clan anterior, lo habían encarcelado durante dos meses y medio junto con otras cinco o seis personas, entre las que se contaba mi abuelo. A partir de entonces, por causas poco claras, la relación se había cortado. (Aunque aclaro que actualmente los vínculos se han reanudado). El médico que la trataba era vecino nuestro y gozaba de mejor reputación que el anterior; se llamaba Matsuyama. Pero la abuela siempre lo criticaba, y en especial hallaba detestable a su adulón ayudante.

La enfermedad avanzaba. Sin cesar aplicaban hielo en la cabeza y en el pecho.

Desconozco la razón, pero nuevamente volvieron a mudar la cama a otra habitación más allá del comedor. Dos o tres días después empeoró aún más.

Comenzaron a decir que su muerte coincidiría con la bajamar. Al oír esto, corrí hasta el cuarto donde mi madre había estado al principio y, solo, me tiré a llorar.

Un estudiante pensionista entró para consolarme. Le pregunté: "¿A qué hora comienza la bajamar?". Me respondió: "Dentro de una hora aproximadamente".

Pensé que mi madre moriría en una hora. No sé por qué, pero luego recordaría muchas veces ese momento en que pensé: "Morirá dentro de una hora".

Cuando entré en la sala, mi madre respiraba agitando los hombros y entre todos, turnándose, le mojaban los labios con un papel húmedo. Pelada, sin cabellos, mi madre se veía horrible.

Mi abuelo, mi abuela, mi padre, mi bisabuela, un tío cuatro años mayor que yo, el ayudante del médico, no puedo recordar qué otras personas se hallaban presentes. Todos rodeaban el lecho. A mí me hicieron sentar justo tras la cabecera.

La cabeza rapada se deslizaba hasta el borde mismo de la almohada. Cada vez que respiraba, la cabeza se sacudía con violencia. Por cada tres inspiraciones nuestras, ella sólo hacía una muy profunda acompañada por un movimiento de cabeza. Pero su ritmo fue decreciendo y de tres inspiraciones pasó a cuatro y luego a cinco. El ayudante que le estaba tomando el pulso, inclinado sobre ella, movió la cabeza de un lado a otro con los ojos entrecerrados... Había dejado de respirar. Creíamos que todo había terminado; sin embargo, poco después volvió a respirar hondamente. El movimiento

de su cabeza iba haciéndose más débil.

Un rato más tarde, el ayudante se irguió con brusquedad. Finalmente mi madre había dejado de existir.

IV

A la mañana siguiente, cuando me acerqué para ofrendarle incienso, me encontré solo. Y me atreví a retirar lentamente la tela blanca que cubría su rostro. Pero de la boca le habían salido burbujas como las que arrojan los cangrejos. Creyendo que todavía estaba viva, me precipité por el corredor para avisarle a mi abuela.

La abuela acudió y al verla me explicó: "El aire que le había quedado adentro salió espontáneamente". Y sacando un papel la limpió minuciosamente.

Todo lo que le había traído de Enoshima, todos los accesorios para su cabellera, así como estaban, los guardé dentro del ataúd.

Los martillazos que cerraban el féretro me provocaban un dolor insoportable.

Cuando lo descendieron al foso, sentí que se acababa todo. Las paladas de tierra colorada que caían sobre el ataúd nuevamente me atenaceaban el corazón.

-¿Ya podemos?- Tan pronto como lo preguntaron, los hombres comenzaron a tirar tierra con las palas y los azadones. Pensé: aunque recuperara la vida ya no podrá salir.

Mi madre murió a los 33 años el 30 de agosto del año 28 de Meiji. Había nacido en Onarimichi en Shitaya y se llamó Ogin.

V

Transcurridos dos meses de su desaparición, en mi casa empezaron a buscar una segunda esposa. Que mi padre, a los 43 años, volviera a casarse me resultaba en ese momento algo imprevisto.

Se mencionó el nombre de la señorita Omasu, cosa que también me tomó de sorpresa, pues era la hermana mayor de Kiyo, una amiga mía de la infancia hasta los 7 años. Pero no se habló más de este asunto, y surgió por parte del padre de la misma Kiyo la propuesta de otra candidata, cuya fotografía llegó a casa.

Al día siguiente, mi abuela me la mostró y me preguntó: - ¿Qué te parece? - Como me sorprendió, no sabía qué responderle. Dije: - Si tiene buen corazón, la aceptaré.

Mis palabras asombraron a mi abuela, quien al referírselas a mi abuelo recalcó que no era la respuesta que cabía esperar de mis escasos 13 años. Al oír su comentario, me avergoncé.

Pasado cierto tiempo, el asunto se definió. Una vez que todo se decidió,

comencé repentinamente a esperar con impaciencia a la joven que sería mi madre. Además en la foto se veía mucho más hermosa que mi madre.

La época en que perdí a mi verdadera madre, pasaba los días llorando. Mucho después, cuando escuchaba en *gidayû*[7] la frase que cantaba: "Sólo lloraba", volvía a mi memoria aquel tiempo de intenso llanto. De este modo, ese "algo que no se recupera" ocurrió por primera vez en mi vida. Más de una vez en el cuarto de baño, junto con mi abuela, rompí a llorar. Y no obstante, no habían pasado cien días cuando ya me hallaba aguardando impaciente a la nueva madre.

VI

Y por fin mi ansiosa espera de día tras día terminó.

La ceremonia del casamiento y la fiesta tuvieron lugar en el restaurante Yaokan en Akasaka[8].

La recepción a los invitados se efectuó en una casita anexa rodeada por una arboleda. Participé en la ceremonia de *sakazuki*[9], alineado junto a mi tío que me lleva cuatro años, la bisabuela, la abuela, el abuelo y otros. Llegado el momento, levanté torpemente la copita sólo con la mano derecha. Hasta el tío, con aspecto de guerrero, la alzó siguiendo la etiqueta. Yo actué de este modo adrede. Sin embargo, si bien por un lado experimenté cierta incomodidad, por otro lado me inundó un sentimiento de audacia.

Cuando, finalizada la ceremonia, regresaba cruzando por las piedras en medio de la arboleda, en voz baja el tío me recriminó con estas palabras que resonaron a mis espaldas: "¡Qué modales tan groseros!". Recién en ese momento tomé conciencia del gran error cometido. De pronto me sentí desanimado.

En el salón ya estaban sentados todos los invitados. Tomé asiento al lado de mi nueva madre. Tenía vendado su pulgar derecho con una gasa blanca. El olor del iodo era casi imperceptible.

A medida que la fiesta se animaba, me iba poniendo alegre. Después que sirvieron el vino, un chico de mi edad, hijo de un importante comerciante de *kimono*, recreó una danza con su espada, un baile de moda por aquel entonces. A continuación, con el tío cuatro años mayor ejecutamos una danza sencilla también con espadas.

Había siete u ocho *geisha*. La que estaba sentada frente a nosotros era muy bella. Mi padre, que había bebido bastante, dijo, delante de la madre: "De todas la más hermosa", lo cual podía interpretarse como dirigido a esa mujer. La geisha respondió algo y se rió. La madre rió también, forzada. Me sobresalté. Se conjugaron en mí el sentimiento por la actitud descortés que había tenido al alzar la copa y el que me

---

7 Música coral que acompaña a las representaciones de teatro Kabuki.

8 Zona elegante de Tokio.

9 Ceremonia con copitas de vino.

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

provocó el comportamiento desagradable de mi padre.

Todo terminó. Cuando me preparaba en el vestíbulo, la madre de mi nueva madre se acercó y me entregó un pañuelito de seda diciéndome: "Entrégaselo que se lo ha olvidado".

Llegué a casa, pero ya se había retirado al dormitorio y no pude verla. Lo doblé cuidadosamente, lo guardé en mi cómoda y luego me acosté.

VII

A la mañana siguiente cuando me levanté, ya la madre estaba cumpliendo con alguna tarea. Me lavé la cara en la tina del pasillo, pero no sé por qué no pude sonarme la nariz como hacía siempre.

Luego busqué el pañuelo y se lo entregué. Estaba trabajando en un oscuro cuarto contiguo al comedor. Al dárselo musité algunas palabras.

La hermosa madre, atisbando mi expresión con simpatía, me dijo:"Gracias". Era la primera vez que hablábamos a solas.

Cumplido el encargo, fui al cuarto de los estudiantes, saltando sobre una sola pierna cada dos pasos a lo largo de todo el pasillo, aunque allí no tenía nada especial que hacer.

Si mal no recuerdo fue esa misma noche cuando, estando acostado, vino una criada enviada por mi padre, y me preguntó: "¿No quiere dormir con su madre esta noche?"

Fui y la madre, que estaba ya dentro de la cama, me hizo lugar invitándome: -"Entra".

Mi padre también estaba de buen humor. Repitió varias veces algo como: - "No hay tesoro mejor que un hijo". Sus palabras me provocaban cosquillas o un estremecimiento de vergüenza.

Cuando era pequeño, mi padre pasaba mucho tiempo sobre todo en Toyama y Kanazawa. Fui criado por mis abuelos y mi madre. Y aún mi madre que me tenía junto a sí, no tenía plena oportunidad de amarme ante el afecto ciego y violento de mi abuela.

Mucho menos mi padre hallaría ocasión de expresarme su amor. Tomé clara conciencia de esto al oír la vana expresión "el hijo es un tesoro", vacía para mí, y sentí pena por mi madre.

Después que se durmió mi padre, conversé con ella. Y más tarde regresé al dormitorio de los abuelos.

- ¿De qué hablaron? - inquirió mi abuela. Pero le respondí:_"De nada", y en seguida me hice el dormido hundiendo la cara dentro del cuello del pijama. En silencio y a solas saboreaba la felicidad.

Todos elogiaban a la nueva madre. Eso me hacía sentir muy bien. La muerte de mi verdadera madre se convirtió entonces en un asunto del pasado. Por lo menos así lo sentía. La abuela no mencionaba ya a la difunta. Y yo tampoco lo hacía. Aun cuando estuviéramos los dos solos con mi abuela, ninguno hablaba de ella.

Luego comenzaron las visitas a los parientes.

La abuela en el primero, la madre en el segundo y yo en el último, subimos en los tres coches. Los hombres de la calle la observaban. Al ver cómo sus ojos se fijaban descaradamente en el rostro inclinado dentro del tocado, un escalofrío y un sentimiento de orgullo me hacían temblar.

Dos años después nació Fusako.

Y dos más tarde Naozo.

Pasados otros dos años nació Yoshiko que este año cumple 12 y que es la preferida de la abuela; su piel es oscura como la de la abuela.

Otra vez con dos años de diferencia, nació Takako, y dos años después parió una bebita muerta, con cuya leche se alimentó Takako que se convirtió en la preferida de la madre.

Transcurridos tres años, nació Masako, una niña de ojos enormes. Cuando Masako cumplió 3 años y dos meses, ese Año Nuevo dio luz a otra niña más.

El parto había sido sencillo pero hasta mucho después le dolía el vientre.

Cuando le pregunté: -¿Todavía duele mucho?

- Me han calentado con *konnyaku*[10] y me ha aliviado - respondió con dificultad la madre.

- Sólo esta vez ha sufrido tanto.

- Con los años el cuerpo se habrá ido debilitando poco a poco.

Esto dijo mi madre, la joven y bella madre.

Traducción del original japonés: Mikiko Kimbara / A. S.

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

10 pasta hecha con la raíz del vegetal konnyaku *(amorphophalus konjak)*

MADRE, CUANTO ME GUSTARIA VER TU ROSTRO
(Haha yo, Anata no Sugao wo Mitai)

AONO SÔ

Aono Sô, novelista, nació en Tokyo el 17 de julio de 1943. En 1966 abandonó su carrera en el Departamento de Literatura de la Universidad de Waseda, y viajó a Francia, donde pasó un año estudiando. Al regresar a Japón en 1967 hizo su debut literario como vocero de la "generación hippie" que se había escapado de la sociedad para viajar por el extranjero durante el período de rápido crecimiento económico en Japón. Los relatos de Aono combinan un estilo progresivo y experimental, con un interés más tradicional en la ficción autobiográfica. En 1979 recibió el Premio Akutagawa 81 por su novela *Noche de loco* (Gusha no Yoru). Otros relatos importantes son *Contrato entre madre e hijo* (Haha to Ko no Keiyaku), nominado para el Premio Akutagawa 80, *Una aproximación al complejo judío* (Kokoromi no Yudaya-konpurekkusu), *El japonés vagabundo y el Mar color naranja* (Samayoeru Nihonjin to Orenji-iro no Umi),y *Ochenta años en el camino* (Juhassai no Kassôro).

Madre, cuánto me gustaría ver tu rostro. Me pregunto cómo eras en verdad. Tu única fotografía es una que Sis, quien ahora es una mujer madura, ha atesorado desde niña. Cuando era pequeño, ella solía decirme que eras tan bella. La foto te muestra en tus tempranos treinta, me parece que unos siete u ocho años antes de que yo hubiera nacido. Tenías puesto un sentador sombrero de alas anchas, y como estás posando en una silla, supongo que la foto fue tomada con flash en un estudio. Sé que te gustaban las películas occidentales - tal vez te la tomaron cuando volvías de un cine de Shinjuku. No tengo modo de saber qué películas exhibían por entonces, pero en los años de 1930 con seguridad que *City Lights* de Chaplin. Tu mirada clara y tranquila parece contarme que acabas de ver el delicioso y emocionante romance entre Carlitos y la muchacha florista ciega. Agradezco que Sis tuviera por lo menos esta imagen, y cuidaré la copia que le mandé hacer para mí. La guardaré entre las hojas de mi viejo pasaporte, ajado, manchado con transpiración, y lleno de las estampillas de aquellos países que conociera en mis viajes de juventud por el mundo.

Y todavía, Madre, la foto se interpone, cuando me abandono al influjo de una noche de luna, y me esfuerzo en imaginar un cálido y vivo rostro. Añoro de tal modo algún recuerdo tuyo de infancia. Si de niño hubiera hecho un esfuerzo consciente por grabar tus rasgos en mi mente, la foto me habría ayudado a traer esa memoria a la vida. Pero puesto que no recuerdo nada en absoluto, una descripción puramente verbal podría haber servido mejor. Por lo menos de ese modo habría podido formarme una imagen tuya libre, como se me hubiera dado la gana. Una noche fría y clara de invierno, por ejemplo, habría tomado inspiración de la delgada luna creciente. O podría haber encontrado tu imagen en una manzana de mi jardín que hubiera llegado al tamaño de un puño de bebé. En otras palabras, la imposibilidad de capturar una representación fiel habría hecho que la imagen pareciera todavía más un recuerdo verdadero. Una fotografía, por el contrario, precisamente porque registra la apariencia superficial tan fielmente, limita la imaginación -aunque el efecto sería distinto si tuviera docenas de fotos, suficientes para verte como en movimiento.

A veces, al conocer a alguien tras haber visto su fotografía, dudo si se trata de la misma persona. Lo contrario no me sucede, siempre y cuando la persona enfrente la cámara y haya suficiente luz directa. En el dormitorio de mi casa aquí en la provincia de Fukushima, tengo un poster tamaño natural de Rie. Es una ampliación de una de sus tomas profesionales, tomada de la cintura para arriba. De las muchas imágenes que tengo de Rie en distintos modos, éste es el que menos se le parece en su vida cotidiana. El peinado y las ropas la hacen ver como una bailarina de flamenco, y por eso lo llamo mi poster Carmen. La toma fue hecha cuando nuestro hijo comenzó a mostrar interés por los cassettes, unos pocos meses después de cumplir dos años - la misma edad que yo tenía cuando tú te fuiste. Cuando por primera vez colgué el poster sobre la pared de mi departamento de Tokyo, antes de venir para Fukushima,el niño solía ir hasta él, colocar sus manos sobre el pecho de Rie, y apretar su mejilla contra ella. Y hasta intentaba quitarle las pestañas postizas.

Muy pronto mi hijo cumplirá cuatro años. Cada vez que Rie pasa unos días

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

afuera por trabajo, me lo trae aquí con el Shinkansen y jugamos juntos, solos los dos. Como quiero agradarle, invento juegos para nosotros. Luego, cuando hay oportunidad, saco mi caja de madera con fotografías de Rie. La caja está llena de fotos de Rie con otras personas, o tomadas hace tiempo cuando el niño no había nacido aún. Yo las mezclo y las voy colocando una por una sobre la mesa, preguntando "¿quién es?" o "¿dónde está Rie?". Me gusta el modo como se sonríe cuando la reconoce, y me sorprende que lo logre con tanta rapidez. Y si yo tengo dudas con la fotografía de graduación del colegio secundario, a él le basta con observarla por unos segundos y en seguida exclama: "Aquí está". Lamentablemente, no le sucede lo mismo con mis fotografías. No las mira con el mismo entusiasmo, y una vez que está seguro de que voy a aparecer en todas, contesta "Papá", incluso antes de que las haya colocado. Cierta vez, curioso por ver cómo reaccionaba, le mostré tu fotografía, Madre. Pero al volver a mi cuarto de trabajo, sólo pareció interesarle mi pasaporte. Sin levantar la vista de las estampillas de los diferentes países, simplemente se limitó a repetir lo que yo le decía: "Era la mamá de tu padre ...". Sí, percibía un parecido ... No, no veía ningún parecido ...

Al enterarme de que mi hijo vendría, otra vez, lo primero que hice fue confeccionar una lista de lugares adonde llevarlo - el río, el parque de diversiones, los bosques - por más que sabía que él querría hacer cambios y que mis planes podrían arruinarse de todos modos por las tormentas de esta época del año. Limpié la casa y fui de compras. Siempre que iba de compras con mi hijo, él me decía que se quedaría en el coche viendo su libro de dibujos. Yo lo obligaba a cambiar de idea y lo hacía ir. Pero si entraba conmigo al supermercado, se iba corriendo mientras yo controlaba las fechas de vencimiento o la lista de aditivos de algunos productos - y una vez que empieza a correr nadie lo para. ¿A dónde creerán que pueden llegar los chicos cuando se lanzan a correr de ese modo?. Sólo logran acabar perdidos.

El miedo a perderme es uno de los recuerdos que todavía conservo de mi niñez, de cuando esperaba despierto que regresaras. Poco tiempo después que te fueras, me llevaron a la casa del padre en Setagaya, Tokyo. Sería unos dos años después cuando, tal vez excitado por haber aprendido a correr, abandoné la seguridad del área de donde podía ver la atalaya cercana a la casa. Corrí lo más velozmente que pude por la carretera de Shibuya, crucé los carriles de la línea Tamagawa, y fui más allá de la estación Gôtokuji. Me consta que nací en el segundo piso de una farmacia frente a Umegaoka, la estación siguiente a Gôtokuji -¿era una mera coincidencia que corriera en la misma dirección?. Finalmente me encontré en medio de un campo, y me di cuenta de que la atalaya no se veía por ningún lado, y me eché a llorar. Seguí llorando hasta que vi unos pollos en una granja cercana. Mientras iba hacia allí, me lancé a llorar de nuevo de modo que alguien terminó por verme. No recuerdo de qué modo volví a mi casa.

Ahora puedo recapacitar con orgullo sobre la manera como pude llorar con todas mis fuerzas. ¿De dónde venimos, me preguntaba, y hacia dónde vamos? Gauguin se hacía la misma pregunta en una de las pinturas que realizó tras volver la espalda a la civilización occidental y embarcarse hacia el Pacífico sur. Todavía no he

encontrado mi camino, pero no soy capaz ya de llorar del modo como lo hice de niño. En un mundo donde todo puede localizarse en un mapa, es imposible perderse aun intentándolo. Por eso, supongo, me sonrío nostálgicamente al pensar que las grandes bocanadas de aire que aspiré después de mi crisis provenían de un corral. Pero que pueda volver cuarenta años atrás no significa que le desee a mi hijo igual experiencia. Y lo mismo puede decirse de la respiración agitada que uno tiene tras llorar como yo lo hice...

Takamura Chieko se lamentaba de que Tokyo no tuviera cielo. La expansión azul sobre Adatara en Fukushima es el cielo real, decía. Chieko murió justo siete años antes de que tú desaparecieras- debes de haber sabido de ella por la lectura de la poesía de Kôtaro. Cuando tomaste el tren de vuelta a Fukushima desde Ueno, llevándome, pequeño, en tus brazos, ya debías de estar muy débil. Me pregunto si tus sentimientos no serían similares a los de Chieko cuando observabas el cielo de Tokyo, negro por el humo de una incursión aérea, retrocediendo a la distancia. El cielo de Chieko es visible desde el ala norte de mi casa. A lo largo de la costa del Mar de Japón, al otro lado de la cadena de montañas de Abukuma, habían edificado algunas plantas atómicas - temerarios productos de una generación cuya fibra espiritual se ha corrompido con la conveniencia y el deseo de ganancia inmediata -. Unas pocas averías, y a esta distancia no tendremos oportunidad ninguna en caso de un accidente. De modo que ya no hay lugares seguros. Y, si bien es sólo por milagro que no ha sucedido nada malo, proclaman que las plantas nucleares son seguras y continúan construyéndolas. Todo el país se ha convertido en un archipiélago atómicamente poderoso. No es que ya carezca de esperanza. La destrucción del planeta como consecuencia de la era atómica es algo muy próximo en el pesimismo de la noche. Durante el día soy más optimista. Al jugar con mi hijo, por ejemplo, o cuando la vida semeja un viaje infinito por el océano que no precisara de brújula, siento que la gente vivirá mucho mejor que nunca. Para alguien como yo, que oscila entre el pesimismo y el optimismo como un filamento de alga en el mar, es más saludable aceptar el cielo azul como cielo azul- antes que meditar sobre él como Chieko hacía.

El agua, sin embargo, es otro asunto. La que se extrae del suelo es terrible - tiene un olor pútrido y se vuelve roja al hervirla. Los habitantes del pueblo dicen que se conserva caliente en el baño, pero hasta ellos sacan el agua para beber de la canilla. Es un error suponer que aquí el agua es buena. Yo mismo me dejé engañar por las abundantes lluvias, y, sobre todo, por la reputación del distrito de Tôhoku en cuanto a su saké. Pero no tengo fuerzas para mudarme otra vez sólo por esto, y me consuelo con la idea de que una pequeña adversidad no me hará mal y me dirijo por agua a las canchas de tenis que posee un amigo mío. Siempre me siento un poco más seguro luego de llenar mis tres tanques de 18 litros - otra tarea que debo cumplir antes de que llegue mi hijo.

El administrador de las canchas de tenis, un hombre llamado Okamoto, hace que su mujer las cuide mientras él dedica todo su tiempo a su huerta. Al volver a casa con mi agua, veo su camión en mi campo y a él regando mis manzanos, algo que cumple

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

como una atención hacia mí. Gracias a él, los árboles que nunca antes habían dando fruta producen ahora manzanas en abundancia. Hay que podar las ramas apenas comienza la primavera, hay que reducir las frutas de cuatro a una por rama, y luego regar los árboles regularmente. Es una lástima que no puedan evitarse los insecticidas, pero por lo menos procuro limitar su uso. Okamoto pulveriza sus árboles siete veces en total, mientras que yo lo hago sólo tres.

Cuando Rie me lo trae para que se quede y mientras me explica la situación con sencillez y claridad, nuestro hijo no llora. Para él, un viaje a Fukushima significa subir al Shinkansen y jugar con su padre por unos días hasta que Rie pueda terminar su trabajo y volver a buscarlo. Esta vez entra corriendo a la casa llevando un tren Shinkansen de juguete que Rie le ha comprado en la estación Ueno, e inmediatamente se pone a examinar la caja del juguete. Usa sus crayones para dibujar sobre el papel que le despliego, chapotea en el agua del campo, y al rato cae dormido sobre los cobertores. Como si le dijera a Rie que se vaya antes de que despierte. Rie debe estar de vuelta en Tokyo esa noche y no puede quedarse mucho. Me dice que tendrá un poco de tiempo libre luego de esta tarea, y para que la conversación no muera le sugiero una salida, y le recuerdo los momentos en que se había sumergido en las claras y heladas aguas de un torrente de montaña. También le cuento la historia que he escuchado del dueño de una pensión de Oku Aizu, un hombre que ha quedado ciego por diabetes. Según su versión, los cristianos del período Edo - obligados a rendir culto en secreto - habían pintado una imagen de la Virgen María en la pared de una cueva no lejos de la pensión. Tengo la costumbre de contar las historias que oigo, objetivas o no, como si fueran innegablemente verdaderas. Lo considero un vestigio de mi deseo infantil de agradar, de hacer interesantes las cosas sin tomar en cuenta las consecuencias. Inexplicablemente escéptica, Rie dijo, "Haya o no una pintura de María en la cueva, sería una buena idea que fueras y miraras". Pero estaba a favor de una excursión, y el mapa nos confirmó que la ubicación era ideal, con fuentes termales y un arroyuelo. Pronto llegó para Rie el momento de partir. Telefoneó por un taxi y, para evitar que nuestro hijo oyera el motor, lo tomó a cierta distancia de la casa. Mi hijo se despertó al anochecer. Al encontrarse con el verde del jardín mezclado con la oscuridad, preguntó, "¿Dónde está Rie?". Al saber que se había ido, se enojó y comenzó a llorar. No se habían estrechado las manos ni se habían dicho adiós, protestó. Cuando Rie lo dejaba en casa de su madre, siempre le daba la mano, le decía adiós agitando los brazos, y le daba un beso de despedida. Me dijo que había sido mi culpa que se hubiera perdido esa importante íntima ceremonia, y por un rato estuvo en mi contra. De haber sabido cómo expresar mejor sus pensamientos, habría dicho: "A propósito la dejaste ir mientras yo dormía, sólo para hacerme sentir mal."

"¿Por qué no le decimos adiós a Carmen?", sugerí, tomando a mi hijo de la mano y llevándolo hacia el dormitorio. Fue una torpeza de mi parte no haberme percatado del modo como había evitado el poster de Carmen desde su llegada. "¡Esá no es Rie!" gritó, y se fue corriendo hacia la puerta de entrada, pero no quería lastimarse los pies descalzos, y odiaba las orugas. Se detuvo abruptamente en la terraza, y se largó a llorar

todavía más violentamente que antes. Poco a poco, no obstante, sus lágrimas dieron paso al sonido de sus resuellos que eran lo único que se oía en el aire del atardecer. Los manzanos que acababan de ser regados tenían el viento a favor, de modo que no me preocupé. Era como si navegáramos en un bote al garete en un océano con millones de ranas de todas las especies imaginables. Por entonces ya se había hecho completamente de noche. Mi hijo tomó tres de mis dedos en su mano diminuta, y los apretó tan fuertemente que se humedecieron con transpiración ...

La esposa del dueño de la posada me aclaró que nunca había visto una pintura en la cueva, aunque a menudo por la lluvia se había refugiado allí cuando iba a juntar hongos. Cualquier pintura se habría borrado hacía mucho, decía, y que su marido haría bien en no hablar sobre cosas sucedidas cincuenta o cien años antes como si hubieran ocurrido ayer. Pequeña y enérgica, es una mujer que está siempre en movimiento de la mañana a la noche. Su marido quedó inválido de las piernas a causa de un accidente de tránsito tres años antes, y a la hora de las comidas ella lo levanta y lo lleva hasta su silla de ruedas, como si no fuera nada para ella llevarlo en sus brazos. Su pensión, Rokurobei, es un lugar tranquilo y bastante melancólico, del que Okamoto me había hablado. Los únicos huéspedes de la pareja llegan durante la estación para recolectar plantas comestibles. No debes de saber qué es un kiwi, o sí, Madre. En tus tiempos incluso una banana era algo especial. El kiwi es una fruta que viene de Nueva Zelanda, donde se desarrolló a partir de la cruza de dos plantas de Asia. Es rica en vitamina C, y comer una por día previene supuestamente de las gripes. Como se aprovechan tan bien y son relativamente fáciles de cultivar, se han vuelto populares aquí en Fukushima. Okamoto, simpatizando con los dueños de la Rokurobei, se alojó allí por un tiempo y convirtió su jardín en una huerta de kiwi. A cambio, ellos le indicaron el lugar de la montaña donde podía encontrar hongos *matsutake* -un vegetal de montaña digno de ricos y que habían mantenido en secreto hasta para sus parientes. Una norma no escrita prohibía a Okamoto llevar a nadie con él, pero una vez él me invitó. Quizás porque sabía que yo no era el tipo de los que pierden la cabeza por los hongos *matsutake*, o tal vez porque simplemente quería mostrarme que realmente se los podía encontrar en Oku Aizu.

Me incliné a concordar con la esposa del posadero cuando me dijo que no era posible ver las pinturas en la cueva. Un artista amigo de Aizu Wakamatsu me contó que todos conocían la leyenda, pero que él dudaba que fuera cierta. La fascinación que ejercía sobre mí, sin embargo, nacía de algo que el dueño me contara mientras se frotaba los ojos ciegos con el dorso de su mano temblorosa. Los granjeros de aquella parte del país ni sabían qué dios están adorando, dijo el viejo, mucho menos tenían ninguna comprensión de la doctrina cristiana. Pero, una vez que vieron el retrato de María, quedaron cautivados por su belleza de otro mundo, su gentileza que parecía borrar todos los cuidados de la vida. Simplemente se entregaron a la nueva religión, sin sentir necesidad de comprender nada más difícil que eso. Supongo que el dueño me relató todo esto porque, sabiendo que yo era un escritor, se sintió compelido a

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

corresponderme con una historia suya. Aseguraba que había visto la pintura de María de niño - que había visto con sus propios ojos sus mejillas sonrosadas y su cabello ensortijado. Detrás de él, hacia un costado, tenía su propio altar Shintô. Lo había trasladado del ala oriental de la casa luego de que Okamoto lo convenciera de que su doble desgracia, ceguera y parálisis, se debía a haberlo instalado en el lado norte. Desde mi asiento frente al hogar, escuché la historia y paseaba mi mirada de él al altar. De pronto, me sobresalté como si una corriente eléctrica hubiera pasado a través de mi espina dorsal. Por un instante la habitación se volvió más brillante, como si estuviera bañada en luz.

¿Y no era ésta, a fin de cuentas, la más natural de las explicaciones? Siempre he considerado a los misioneros de aquellos días una estirpe valiente, más osados que los aventureros o los exploradores, que buscaba a la gente donde fuera que viviera, bajo el sol abrasador del desierto o en el corazón de la jungla donde las sanguijuelas caían de los árboles como lluvia. Aun a sabiendas de que podían ser quemados vivos si eran apresados, habían entrado en secreto a Japón y se habían abierto camino hasta Aizu. Y con ellos trajeron Biblias -Biblias en lugar de pistolas, estacas o dinero. Sé que al crear esta imagen de los misioneros he, obviamente, puesto una excesiva fe en el poder de las palabras. Lo cierto fue que los misioneros llegaron a una alejada aldea de campesinos cuyos habitantes, excepto unos pocos con educación, han de haber sido analfabetos. Apenas si una mínima comunicación podía establecerse seguramente mediante palabras. Me pregunto si, en lugar de ello, no habrán llevado con ellos una imagen - un busto de una mujer llamada María, sin su niño Jesús. ¿No sería esta pintura todo lo que necesitaban?. Incluso el nombre "María" habrá resultado innecesario. Mostrado este retrato, cualquiera con cierta sensibilidad se habrá sorprendido de que existiera en el mundo una madre tan admirada por su dulzura y su compasión. La imagen habrá purificado al espectador y lo habrá colmado de esperanza. Madre, moriste antes de que yo pudiera hablar, y dudo que alguna vez me hayas besado. Si estuvieras aquí, tal vez me darías la razón en que todo sucedió exactamente de este modo.

Me acuerdo de que una vez me reprocharon por no tener un retrato tuyo, Madre. Fue en el otro lado del globo, en un país por debajo del ecuador. Había ido al sur desde Norteamérica, con la ilusión de que en algún país podría llegar al verdadero límite de la tierra. Me hallaba en medio del delgado aire de los altos Andes. Claro que sabía que ningún punto podía ser tan remoto que no se pudiera ubicar en un mapa. Y sin embargo "lindes de la tierra" parecía una descripción adecuada para esta región, excesivamente elevada para la vida vegetal y desierta como la superficie de la luna. No comprendía por qué la gente debía vivir en sitios tan áridos, barridos por el viento, donde el suelo sólo producía un poco de maíz. Las aldeas quedaban a casi cien kilómetros de distancia. Al mirar los rostros de los indios, quemados por el sol y sin ropas desde su cuna, se me llenaban los ojos de lágrimas - no por lástima sino por culpa del viento frío y punzante. Ni siquiera pude esbozar una irónica sonrisa al ver una considerable cantidad de frascos de Ajinomoto en el camión de un mercachifle que había hecho todo ese camino

para vender sus artículos. Mis emociones estaban entumecidas por la extrema soledad que me embargaba.

Y así, cuando volví al mundo de abajo lleno de plantas, insectos, y gentes, mis células se agitaron con la sensación de la primavera y mi cuerpo emitió frescos brotes. Aunque también había más cosas que podían perturbarme. Llegué a una ciudad de deslumbrantes casas blancas pintadas a la cal. La mayoría de los comerciantes en esas ciudades - gente con dinero, en otras palabras - eran indios o descendientes de españoles. Mientras examinaba mi pasaporte concienzudamente, el hombre que estaba detrás del mostrador del hotel en el que me había registrado comenzó a hablar en voz alta con otros hombres que holgazaneaban por allí. Traté de distraerme mirando un poster de la pared. El poster, que probablemente habría dejado algún viajero americano, era de una conferencia de paz por los indios americanos. Salven el medio ambiente, decía, antes de que sea demasiado tarde. De pronto se me acabó la paciencia, le arrebaté mi pasaporte al hombre del mostrador, y me fui a mi habitación.

La habitación tenía el aire acogedor de la oficina de un preceptor de una vieja escuela elemental, pero colgado de la pared, en lugar del retrato del director, había un rutilante retrato de la Virgen con el Niño, del mismo tipo que se encuentra en casi cualquier habitación de hotel del mundo hispanohablante. Había visto imágenes como ésa casi todos los días, y no me parecían más desagradables que las que colgaban de las paredes de las pensiones económicas de Japón. Me quité la ropa transpirada y, vestido sólo con ropa interior, comencé a desempacar. En ese preciso instante golpearon a la puerta. Al abrir me encontré con cinco hombres, todos vestidos en diferentes estilos. Uno era un indio con poncho y sombrero de forma cónica, otro un individuo con traje. Atrás estaba el hombre que había atendido mi registro. Automáticamente fui hacia la valija para tomar ropa limpia, pero el hombre de traje me agarró del brazo y exigió ver mi pasaporte. Luego me preguntó si podía probar que yo era realmente japonés. Resultaba que todos esos hombres, excepto el empleado del mostrador, eran detectives de la policía. Creían que yo era un guerrillero indio que se había infiltrado en la ciudad con un pasaporte japonés. Todo era absurdo. Se me ocurrió mostrarles mi diario, pero lamentablemente acababa de enviarlo a París, el punto de partida de mi viaje, junto con un poncho y otras cosas que había ido juntando por el camino. Puesto que no parecía posible que con una carcajada se disiparan sus sospechas, me puse a hablarles en japonés y luego escribí: "Esto debe bastarles. Ahora bien, amigos, ¿por qué no se van y me dejan solo?".

Pero ellos no quedaron convencidos. Era de esperar, supongo, desde el momento que se negaban a creer que la persona que tenían enfrente era la misma de la fotografía del pasaporte. El detective con traje de oficinista hizo a los otros cuatro esperar afuera mientras él entraba a la habitación, dejaba el pasaporte dado vuelta, y me interrogaba sobre mi fecha de nacimiento, dónde había nacido, y sobre mis padres, tomando nota de todas mis respuestas. Los detectives de todo el mundo tienen la misma mirada cuando interrogan. "¿Tiene usted dos madres?" preguntó, y para eludir su malévola mirada me puse a mirar el techo y le conté la verdad. Le expliqué que mi

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

madre biológica había muerto cuando yo tenía dos años, y que había perdido a mi madre adoptiva a los dieciséis. ¿Y que piensas que sucedió a continuación, Madre? El detective me dijo que si estaba diciendo lo cierto, tenía que poder mostrarle un retrato tuyo. Un hombre que ha perdido a su madre lleva siempre su fotografía con él. Sabe que en sus viajes encontrará momentos de alegría, soledad o desesperación. Cuando esté contento, podrá agradecerle y compartir con ella su dicha; si solo o desesperado, podrá volverse a ella en busca de consuelo. Tu madre podría haberte ayudado, concluyó el detective, sólo con que hubieras tenido una fotografía de ella. Luego sacó su billetera y me mostró una de su difunta madre. Por alguna razón me sentí sacudido. Tal vez porque nunca antes se me había ocurrido que uno debía andar llevando un retrato de su madre. O quizá por la presteza obvia del hombre para imponer su moral al otro. No sé qué habría sucedido si yo, siguiendo mi inclinación natural por las bromas, hubiera señalado a la imagen de María y le hubiera dicho que era mi madre. Pero como sabía que malinterpretaría mi confusión, le pregunté qué haría en caso de no poder probarle que era japonés. ¿Planeaba arrojarme en una celda?. En ese caso, ¿por qué no llamar a la embajada japonesa y permitirme hablar con ellos antes?. Mencioné lo de la embajada como último recurso. Según supuse, el fulgor de sus ojos se apagó y abandonó la habitación con una expresión de desaliento en su cara. Imagino que habría querido jugar un poco más con el miserable salvaje que tenía ante sí. Debe de haberse sentido como alguien que abre el dorso de una cámara y se encuentra con que todavía tenía película adentro.

Esa noche experimenté otro sobresalto. Había comprado un cuaderno y estaba intentando registrar mi conversación con el detective, pero perdí el interés y me quedé tendido sobre la cama con los ojos cerrados. Era una etapa en la que me preguntaba constantemente por qué una persona de mi edad debía viajar cuando bien sabía que el "límite de la tierra" simplemente no existía. Este era mi estado mental cuando repentinamente, Madre, tuve una visión tuya. Como tú sabes, hasta entonces yo había estado satisfecho con una simple conciencia de ti como mi madre, sin concentrar mis pensamientos en ti. Ahora, de golpe, tenía lugar una reacción. Pensé que era mi culpa que estuvieras muerta. Te había ahogado, te había asesinado. El proceso rápidamente alcanzó un punto donde mis pensamientos y emociones emergieron. Puesto que existo, una mujer debe de haberme dado a luz. Que ella haya muerto de tuberculosis en un hospital de Fukushima en el otoño del año de la rendición de Japón no significaba nada para mí, que no podía recordar su rostro. ¿Qué hizo que creciera en la comodidad de tu útero, robándote carne y huesos, y que luego desgarrara tu cuerpo para entrar al mundo?. Mi cordón umbilical fue cortado justo cuando tu cuerpo se desplomaba; el grito que acompañó tu estertor coincidió con mi primer llanto. Ese grito se fue apagando en distintas direcciones, elevándose hasta el cielo y disolviéndose en la atmósfera. Con seguridad que parte de él habrá entrado en mis propios pulmones durante mi desesperada lucha por aire ...

Pero ¿ qué importancia tenía esto ?. Haber tenido esta visión no significaba que mi jornada llegaba a su fin ni que estuviera por iniciarse una nueva. No había nada que

pudiera hacer, y esta visión sólo logró empeorar las cosas. La imagen de María - con sus ojos tan enormes, como sorprendida - me deprimía, y sin embargo no soportaba la idea de apagar la luz y esperar en la oscuridad que me ganara el sueño. Al mismo tiempo no tenía fuerzas para salir y explorar la ciudad. Era una noche terrible. Quizás debería haber continuado fantaseando hasta que la visión alcanzara un punto crítico en el cual se convirtiera en mi sostén. Entonces podría haber salido a dar un revigorizante paseo llenándome de aire fresco. Al día siguiente habría así marchado hacia la terminal de ómnibus con los pasos seguros de alguien que avanza llamado por una misión. Y me habría sentido seguro con la certeza de que me hallaba registrando la superficie de la tierra, escardándola para dar con las más pequeñas partículas de ti que hubieran quedado esparcidas por ella.

El trabajo de Rie, en principio calculado para tres días, se prolongó a cuatro. No se lo comuniqué a mi hijo porque para él "un poquito más" podía significar de una hora a una semana. La noche del cuarto día derribó los bloques de Lego con los que estaba jugando y se refugió en su dormitorio. Le grité que tuviera cuidado con los escalones, pero ya había llegado a la puerta de su habitación. Me acerqué sigilosamente a verlo y lo encontré parado frente al poster de Carmen. "Te estás retrasando", le increpaba, "quiero verte, así que apresúrate en terminar con tu trabajo. A papá no le molestará que vengas".

No tardaría, le repetí - Rie se estaría desmaquillando en ese preciso momento. Pronto estaría de vuelta para alzarlo y decirle cuánto lo había extrañado. Pero aparentemente yo había visto algo que no debía, pues tan pronto me oyó, se volvió para decirme con una voz imperativa "No puedes entrar". Me sonó como un gato con el lomo erizado, maullando ante la presencia de un enemigo. Me retiré farfullando una disculpa atropellada, pero mi hijo no podía seguir y vino a la puerta, la cerró con estrépito para hacerme notar lo torpe que había sido al meterme en su privacidad. Me sentí igual que cuando me hallaba a solas con mi padre. No creo que mi padre y yo hayamos pasado solos más de una semana. Se producía siempre una sensación de incomodidad entre nosotros, él un viejo y yo un adolescente. Pero me percaté de que ahora yo era el padre, y en seguida sentí la necesidad de tener la aprobación de mi hijo. Todo padre que vive separado de sus hijos siente lo mismo, y generalmente en una situación como ésta yo habría comenzado a representar el juego de "mi hijito perdido". Un juego en el que espero por un rato y luego comienzo a llamar a mi hijo, fingiendo que no lo veo. "Dios mío", digo, mirando por todos lados,"¿por dónde podrá estar?". "Aquí estoy", me contesta, pero cuando voy a buscarlo, se me aparece por detrás, me golpea en la cintura, y me extiende los brazos para que lo alce. "Aquí estoy", dice, dando por terminado el juego. Cuando jugamos a las escondidas, le encanta buscarme, pero cuando es su turno de esconderse, elige siempre los lugares más obvios, aunque por su tamaño podría esconderse casi en cualquier sitio. Incluso se asoma de su escondite gritando "Aquí estoy". Pero esta vez no tuve ganas de jugar. En cambio, lo dejé descargar su enojo, y me limité a observarlo desde detrás de las cortinas. Okamoto había dejado un balde con cangrejos en la terraza mientras no estábamos. El modo como arrancaba pasto y

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

lo arrojaba dentro del balde indicaba que todavía estaba de mal humor - y hasta indignado. Al mismo tiempo su total concentración en las criaturas pinzadas lo hacía verse como un niño inocente. Aunque en su actitud había algo precoz, como si deliberadamente me estuviera dando la oportunidad de quedarme a solas con "Carmen". Sea lo que fuere, me sorprendió lo mucho que había crecido en estos cuatro años. Me acordé de cómo se fatigaba llorando cuando Rie lo dejaba, y cómo se quedaba dormido por horas sin interrupción hasta que ella lo despertaba otra vez. Todo eso era pasado ...

Un ruido sordo se escuchó a lo lejos justo cuando estaba por preparar la cena.Mi hijo entró a la carrera en la casa. Tratando de no atropellarse con las palabras, me dijo: "Un trueno, papá. Tú también tienes miedo ¿no?. Pero Rie no".

Rie volvió exhausta por la falta de descanso, y tomó una ducha fría para refrescarse. El poder del agua es asombroso. Rie había empezado a cabecear en el taxi pero se despertó al pasar Aizu Wakamatsu y llegar a la calle que bordeaba el ancho río Tadami. Recuerdo el río de tu pueblo natal, Madre - el Omono. Al marchar a lo largo de su orilla hacia tu tumba, tuve la impresión de que el río debía de haber sido una magnífica vista cuando tú eras niña. Cuando llegaste a Tokio, no habrás considerado al Tama y al Sumida como ríos. Luego, al regresar a Fukushima, te habrás lamentado de que Tokio no tuviera ni ríos ni cielo. Yo también querría estar cerca de un río a la hora de mi muerte. Respirando suavemente, me gustaría ver cómo la clara corriente de cristal lleva gentil las mustias hojas del otoño. Pero el Tadami de estos días es distinto de tu Omono, sobre todo desde que construyeron la represa, que deja detenidas sus aguas. La superficie es como la de un lago, y el reflejo de los árboles y montañas es tan nítido que podrías recortarlo con una tijera. No me sorprendería escuchar que la represa ha cambiado la visión del mundo de la gente que estaba acostumbrada al poderoso fluir del Tadami.

"Gracias a la represa", dice el dueño del Rokubei, "ahora hay peces en el río". "Aunque no has pescado ni uno", le replica su mujer. Antes de salir de casa, le he dicho a mi hijo que nos alojaremos en la pensión, pero, tal cual lo imaginaba, él se ha negado a entrar. En el vestíbulo, donde se ha sentado a conversar con la esposa del dueño, Rie señala los animales disecados de la sala donde está sentado el señor. "Mira", llama, "hay un ciervo, y veo también un nido de avispas". "Esperaré aquí", contesta nuestro hijo, corriendo bajo el largo alero hasta la entrada de la cocina donde está atado el perro de la familia. He tenido la previsión de llevar una carpa, y decido armarla para que él juegue. Me han dicho que hay un espacio más allá del huerto de kiwi. Hay una pelota de aluminio delante del perro, y recuerdo que cuando Okamoto había traído el perro había también un cachorrito recién nacido. "Nadie lo quiso y, como cuidarlo era demasiado trabajo, lo sacrificamos". Me arrepiento de haberlo mencionado. ¿Qué voy a contestarle a mi hijo cuando me pregunte por el significado de "sacrificar"? Por suerte me salva del dilema la aparición de un gato que se tambalea por las enredaderas de kiwi, mareado por haber lamido las cortezas.

Nunca había levantado una carpa antes. La que compré es bastante pesada - más

de lo que una persona puede manejar. En casa la he abierto, he impermeabilizado las costuras, y he levantado los postes para medir su altura; pero por cierto que armarla es otra cosa. Mientras intentamos que nuestro hijo se quede quieto, Rie y yo leemos las instrucciones para armar la estructura y levantar la tela. Pero tan pronto levanto el toldo, el desastre se desencadena. Creyendo que facilitaría las cosas, he dejado abierta la cremallera de la puerta, pues supuestamente la cerraría una vez concluido el armado, y atadas las sogas a las estacas. Una violenta ráfaga infla la carpa, dentro de la cual está ya jugando el niño. "Qué tontería", digo, y al instante toda la carpa, con su estructura y todo, se levanta, cae sobre un costado, y es arrastrada por el viento como un paracaídas hinchado. Capturo un extremo de la tela y le grito a mi hijo que salga, pero es arrastrado sin remedio hasta que los soportes chocan contra una hilera elegantemente dispuesta de árboles de paulownia. Mi hijo debe de haber dado unas doce vueltas por lo menos. A no ser por las estacas, la carpa habría sido aspirada por el bosque circundante como un huevo crudo. Por mi experiencia, cuanto más fuerte las estacas, mejor. Sonriendo aliviados, mi hijo y yo pisoteamos la carpa para sacarle el aire. En ese momento, oímos un trueno.

El trueno le da a mi hijo la posibilidad de acostumbrarse a la pensión Rokurobei, pero no ha sido nada comparado con la tormenta que habremos de tener al día siguiente. Con mucho cuidado termino de levantar la carpa, pensando que si sale la luna esa noche podremos verla desde allí - por otra parte contábamos también con el día siguiente. Luego doy un paseo por la montaña, y vuelvo gratamente cansado a la pensión. Rie y mi hijo, en obvia confabulación, me preguntan si sé cómo es el dios del trueno. "Sabemos algo que tú ignoras", se burlan ladeando sus cabezas en complicidad. Les contesto que viste unos pantalones cortos a rayas, que tiene colmillos y un cuerno en la cabeza, que sus ojos despiden luz, y que golpea un tambor que carga al hombro. Pero mi hijo me dice que estoy equivocado, y Rie agrega: "Tu padre no sabe nada, ¿no?". "No, esperen.", les digo, "ese era el dios de los terremotos. El dios del trueno es como una serpiente, con alas gigantescas y una barba hirsuta". Pero por supuesto que eso es incorrecto también. Es claro que ya tienen preparada una respuesta, probablemente inventada por Rie. "Bueno, díganme", me rindo, y el rostro de Rie resplandece. Es el aspecto que toma cada vez que ella da con alguna inusual noticia sobre el mundo natural, como esa de que una locha de diez metros ha sido descubierta en un lago del sur de China, o que la aurora boreal puede verse en Japón.

"Pues bien, según el dueño, el dios del trueno tiene el tamaño de un melón y se mueve rodando por el suelo. Una vez vino aquí, el dueño dice que rodó por debajo de la entrada y delante de la puerta principal". Mientras Rie habla, veo cómo crece su alegría. "Rodó por el piso delante de la entrada", repite. Ya no puede hablar y golpea el suelo con su pie para disipar la risa, que ya es incontrolable. Al lado de ella, el niño acompaña su relato con su propia versión de una danza de siembra del arroz, golpeando con los pies y agitando los brazos salvajemente.

La última vez, al contarme lo de la cueva, el dueño de la pensión también me ha revelado que los hongos crecen en misteriosa profusión en las montañas que han

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

sido alcanzadas por los rayos - pero no me ha mencionado al dios del trueno. Llevo a mi hijo adonde se halla el señor, sentado en su silla de ruedas sorbiendo té, y le pido su relato como testigo. "El dios del trueno parece una pelota de fuego", comienza, "perfectamente redonda. Yo lo vi salir tumultuosamente de ese tablero de conmutadores eléctricos, que quedó tan quemado que tuvimos que reemplazarlo. El piso de la casa se inclinó de atrás hacia adelante, por supuesto, y antes de que entendiera lo que sucedía rodó hasta la puerta de entrada. Mi mujer estaba afuera lavando papas, pero demasiado asustada para mirar". El hombre parecía deseoso de contar su experiencia - y hasta lo consideraba su obligación. Ahora, Madre, esto es algo más que desearía ver y por lo que daría cualquier cosa, además de tu rostro.

Una fiera bola roja, dijo, que había ennegrecido el tablero de luz y que había rodado delante de la puerta. No cabía duda de que la habían visto. Del mismo modo, estaba seguro de que él habría visto algún tenue trazo de color en la cueva que le habría recordado la pintura de María, o por lo menos la leyenda de que los cristianos secretos habían dejado una tal pintura. Todavía me parecía difícil creer que el dios del trueno podía tomar la forma de una bola de fuego no mayor que un melón. Cuando me mostró su dibujo, le dije a Rie que era demasiado simple eso de trazar un círculo y pintarlo de rojo. ¿Cómo pueder algo así ser el dios del trueno?. Dibujémosle una cara y llamémosle hijo del trueno, dije, agreguémosle ojos y nariz. Llevando un crayon verde, nuestro hijo en seguida se apretó entre nosotros y nos dio su opinión. "Es el dios del trueno do-do", dijo. Como quiera que sea, nos olvidamos del grito emitido por el cielo cuando expulsó el fuego de su cuerpo, nos estábamos olvidando del modo como un rayo de luz podía transformar un bosque empapado por la lluvia en una escena del otro mundo.

Al día siguiente los tres nos entretuvimos en el río hasta que el tiempo cambió. Para un niño, cualquier lugar puede convertirse en un perfecto sitio de juegos, y por eso nos tomó treinta minutos caminar diez metros. Sabíamos que por más que lo apuráramos el niño nos contestaría: "Esperaré aquí". Como encontró un lugar apropiado en el río, Rie prestamente se quitó la ropa y se sumergió en el agua fría, a tal punto helada que me puso de color morado la mano. "No está tan fría como la nieve derretida", dijo. Sólo verla me provocaba escalofríos. Nuestro hijo se quedó a cierta distancia, fingiendo no ver. Tomaba palos y los arrojaba al río, en tanto yo, haciendo de piloto, desatascaba los provisorios barcos cuando se estrellaban contra las rocas.

Terminamos de comer los bocadillos que habíamos llevado en un lugar desde donde yo podía ver la negra sombra que semejaba una cueva en la montaña. Rie mordisqueaba una galletita y tomaba un poco de té verde del termo, sin probar todavía los picles que la señora de la pensión nos había preparado. Decidimos tomar una fotografía, hice que Rie y el niño se pararan con un viejo árbol como fondo, el cual parecía un elefante levantando la trompa. Dentro del hueco que hacía de ojo del elefante descubrimos un pequeño nido de pájaros. En el redondo nido había cuatro huevos blancos y otro un poco más grande, de color lavanda. Previne a mi hijo para que no tocara los huevos, diciéndole que la madre estaba vigilándolos desde cerca.

Advirtiéndole que se volvería loca y atacaría si los tocaba, lo convencí de contentarse con una fotografía. Los huevos eran de una frágil y brillante belleza, si vuelvo a recordarlos hasta me parecen refulgentes. Al regresar a casa encontramos una fotografía en una guía donde se veían exactamente así. Los huevos blancos eran del cazamoscas azul y blanco, en tanto el de color lavanda correspondía al cuclillo. El libro explicaba que todos los miembros japoneses de la familia de los cuclillos dejaban sus huevos en los nidos de otras aves. Esta aclaración me hizo pensar que, de todas las posibles combinaciones de los ideogramas chinos empleadas para escribir el nombre de este pájaro, la más apropiada sería la que significara "nunca regresará".

Mi atención se desplazó hacia la cueva y las nubes que siniestramente se habían reunido sobre ella. "Puesto que es tan importante para ti", dijo Rie, "¿por qué no vas a echarle un vistazo?" Hasta el momento en que habló no me había percatado de cuán desganada se había vuelto, y de qué modo el color de sus labios se había disipado. Su inmersión en la fresca nieve derretida había tenido lugar antes que naciera nuestro hijo - la fatiga acumulada y la falta de sueño se habían tomado revancha por lo visto. Rápidamente tomé las luces del flash y fui a echar el vistazo. "¿Cómo es?" me preguntó cuando estuve de regreso. Como realmente no esperaba encontrar nada en la cueva, me costaba encontrar una respuesta adecuada. De momento, lo importante era que ella recuperara su calor. La hice volver a la pensión para tomar un baño, mientras yo me quedaba con el niño, que quería estar cerca del nido. La cercanía de la noche me dio finalmente pie para llevarlo de vuelta a la pensión, pero entonces nos pusimos a pelear dentro de la carpa y se estaba divirtiendo demasiado como para llevarlo adentro. Comenzó a llover fuerte, y esto lo excitó aún más que la lucha. Por la posición incómoda y la necesidad de controlar mi fuerza, pronto me quedé sin aliento. Mi hijo comenzó a jugar con el flash, apuntando a cualquier lado y prendiéndolo y apagándolo. Cuando le pareció que ya había yo descansado lo suficiente, comenzó con otro round.

El primer fogonazo del flash sucedió justo cuando le advertía que si no nos íbamos pronto, el viento haría volar otra vez la carpa. Pegó un grito y empezó a contar los segundos, como hacía Rie. Pero al ratito, ya estaba apretado contra mí."Tú también tienes miedo, ¿no?", preguntó. "Rie estará preocupada, ¿no?". El trueno, que escuchamos primero al llegar a cinco, parecía ir acercándose. Su luz, además, refulgía con tanta potencia que oscurecía el círculo de luz que emitía el flash que mi hijo había dejado por ahí. El toldo se había vuelto transparente, y nos dejaba completamente expuestos. Tomé a mi hijo entre mis brazos, seguro de que Rie o la mujer de la pensión que sabían que estábamos en la carpa pronto vendrían por nosotros. Pero comencé a alarmarme, y mi sentido del peligro se aguzó con el ensordecedor estruendo de un trueno que sonó a la cuenta de tres. No cabía sino salir de la carpa. Intentando recordar la disposición de ese jardín trasero, esperé la ocasión para lanzarme corriendo hacia la pensión.

"Mira, allí está Rie", dijo mi hijo, alzando su cabeza envuelta en una toalla y retorciéndose tan violentamente que casi se me cae."Es Rie", repitió cuando el siguiente fogonazo de luz iluminó los árboles más brillante que la luz de una noche de verano. Mirando a través de la ventana de plástico, había visto su figura en el segundo

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

piso de la pensión. ¿Con qué fracción de segundo es posible que alguien vea bajo el azulado fulgor? Mi hijo no pudo seguir un movimiento con tanta rapidez, razoné, y la pensión está demasiado lejos. Y sin embargo, la había visto."¿Se veía como Carmen?", le pregunté. "No", contestó, "ella estaba blanca".

Mientras corría hacia la pensión, yo también la vi. Un momentáneo centelleo de luz hizo tan clara la lluvia como cristal y condensó la distancia que mediaba entre el edificio y yo. Rie se veía completamente blanca -desde su piel, encendida tras haber dormitado en el baño, y su negro, largo hasta la cintura cabello, hasta el saquito rojo que se había puesto sobre los hombros. Sólo la expresión de su rostro permanecía imposible de ver. El fulgor la oscurecía, como había oscurecido el círculo de luz en la carpa. Sólo la poderosa e intensa manifestación del cielo podía comparársele.

Esa noche cenamos rápidamente y nos quedamos de pie con la ventana abierta, mirando al cielo y aspirando en la fulguración de la luz en el aire del bosque. Tal vez sea imposible hacer un dibujo del dios del trueno, pero es posible inhalarlo. Quien se halle en el relumbrón de una luz no puede ver al que dirige la luz. Me gusta imaginarte allá en lo alto más que dentro de la tierra. Cuando me miras desde allí, Madre, al lado de quienquiera que sea que opera la luz, tú no habrás visto la expresión de mi cara. Pero creo que habrás percibido mi alegría por la comprensión de que ninguno de nosotros nació para ver el rostro del otro.

Traducción: Amalia Sato

TOKONOMA

expresa su reconocimiento a:

Fumiko Sato

Celia Ishii

María Mori

José Galán

Eugenia Onaha

Fumiko Brunello

Orlanda Yokohama de Fernández

Norma Yokohama

Jorge Rodríguez Mares

Stella Maris Acuña

Lidia Takeda

Jorge Niizen

Adryana Shimabukuro

Eugenia Tsou

Jorge Takashima

Verónica Cohen

Victorina Totsuka

Ofelia Tsuji

Claudio Koremblit

Ayako Kishimoto

Carola Vieytes

Susana Kaneko

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

Centro Cultural Yukio Mishima
fundado por Osvaldo Moro
Candelaria 13 Tel 672-8822
Ensenada 399 Tel 636-0909
Buenos Aires - Argentina

DE AZUR
P.O. BOX 250092
Columbia University Station
New York, NY 10025-1531
Director: Leandro Morales

LA CARGA DEL AMOR
de Zeami
Una aproximación al Teatro Noh
con la dirección de Héctor Kohan
Información:
951-8259
Buenos Aires, Argentina.

TEMAS DE AFRICA Y ASIA
Publicación de la Sección
de Asia y Africa,
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires.
25 de Mayo 221, 4to piso,
(1002) Buenos Aires, Argentina.

JAPONICA
revista de cultura
Apartado Postal 19-285, 03910
México DF. México
Publicada por *Japón Cultural,A.C.*
Presidente: *Ryoshiro Baba*

WORK SHOP DE DANZA BUTOH
Gustavo Collini Sartor
Discípulo de Kazuo Ohno

Informes e Inscripción: 773-8787
Buenos Aires, Argentina.

CENTRO BUENOS AIRES
DE IDIOMAS Y TRADUCCIÓN
Teodoro García 2957
Tel / Fax: 551-4194
(1426) Buenos Aires, Argentina.

Se terminó de imprimir en el mes de octubre de 1995 en
Cooperativa de Trabajo para la Comunicación Social "TAJHUENA" Limitada
Catamarca 535, Buenos Aires, Argentina

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