TOKONOMA

traducción y literatura

TOKONOMA

4

Haroldo de Campos — En la ruta de las especies de la vanguardia occidental

Silvio Mattoni — Mishima, artífice en un círculo de nieve

Susana Szwarc — Poemas

Guillermo Piro — La Roma de Wilcock

Roberto Cignoni — Acerca de la exención de sentido en el haiku

Alejandro Sosa Dias — Virgilio Piñera: la sustracción, la carne

Virgilio Piñera — La rebelión de los enfermos

Bashô — Sobre el reflejo en el banano

Simona Coral — Antonieta y su "corona de laureles"

Philippe Sollers — La voz de Joyce *(traducción de Hugo Savino)*

Alfredo Prior — Un artista llamado

Rafael Cippolini — Masako Togawa: una aparición

Mori Ogai — Juego *(traducción de Mirta Sato)*

Raúl Rossetti — Cioran ¿un místico sin Dios?

Izumi Kyôka — El quirófano *(traducción de Victorina Totsuka y A.S)*

Luis Thonis — Arlt y el cero imperativo: androginia, unisexualidad, terror

Zeami — El espejo de la flor

María Negroni — El testigo lúcido

Adriana Maggio — Poema

Amalia Sato — Notas sobre estética japonesa

Mercedes Roffé — Memorial de agravios

Sergio Pangaro — El señor Wo

El señor Kono

Guillermo Quartucci — El [illegible]

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

traducción y literatura

TOKONOMA

4

Haroldo de Campos	En la ruta de las especies de la vanguardia occidental
Silvio Mattoni	Mishima, artífice en un círculo de nieve
Susana Szwarc	Poemas
Guillermo Piro	La Roma de Wilcock
Roberto Cignoni	Acerca de la exención de sentido en el haiku
Alejandro Sosa Dias	Virgilio Piñera: la sustracción, la carne
Virgilio Piñera	La rebelión de los enfermos
Amalia Sato	Sobre moradas de artistas: la cabaña del banano del poeta Bashô
Bashô	Sobre el reflejo en el banano
Simona Coral	Antonieta y su "corona de laureles"
Philippe Sollers	La voz de Joyce (traducción de Hugo Savino)
Alfredo Prior	Un artista llamado
Rafael Cippolini	Masako Togawa: una aparición
Amalia Sato	Mori Ogai (1862-1922). Figura de la modernización
Mori Ogai	Juego (Asobi, 1910) (traducción de Mirta Sato)
Raúl Rossetti	Cioran ¿un místico sin Dios?. Entrevista a Robert Lemm
Amalia Sato	A propósito de Izumi Kyôka (1873-1939) y su sublime rebelión
Izumi Kyôka	El quirófano (Gekashitsu, 1895) (traducción de Victorina Totsuka y A.S)
Luis Thonis	Arlt y el cero imperativo: androginia, unisexualidad, terror
Zeami	El espejo de la flor
María Negroni	El testigo lúcido
Adriana Maggio	Poema
Amalia Sato	Notas sobre estética japonesa
Mercedes Roffé	Memorial de agravios
Sergio Pangaro	El señor Wo El señor Kono
Guillermo Quartucci	El vello púbico de Matsuda Seiko

Buenos Aires, Argentina

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

Editora: Amalia Sato

Participan: Haroldo de Campos
Silvio Mattoni
Susana Szwarc
Guillermo Piro
Roberto Cignoni
Alejandro Sosa Días
Simona Coral
Hugo Savino
Alfredo Prior
Rafael Cippolini
Mirta Sato
Raúl Rossetti
Victorina Totsuka
Luis Thonis
María Negroni
Adriana Maggio
Mercedes Roffé
Sergio Pangaro
Atsuko Tanabe
Guillermo Quartucci

Correspondencia: Casilla de Correo 28
(1428) Buenos Aires, Argentina
Informes: ☎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

En la ruta de las especies de la vanguardia occidental
Relaciones de un poeta brasileño con la cultura japonesa

HAROLDO DE CAMPOS

Los historiadores y los comparatistas acostumbran hablar de las influencias de las literaturas china y japonesa sobre la literatura y el arte de Occidente. Así, del impacto que el grabado japonés ejerció sobre los impresionistas franceses, en el siglo pasado. O, en este siglo, sobre la importancia que tuvo, para la poesía y las teorizaciones de Ezra Pound, el haicai, así como el teatro noh japonés y la poesía china, revelados por los manuscritos de Ernest Fenollosa, profesor de filosofía graduado en Harvard (influido por Hegel, el evolucionismo de Spencer y el "trascendentalismo" americano de Emerson), quien, luego de una larga estadía en Japón (primero, de 1878 a 1886), se había vuelto un especialista en arte oriental. Los manuscritos de Fenollosa (1853-1908) fueron, como se sabe, confiados al joven poeta norteamericano, después de la súbita muerte del orientalista en Londres, por su viuda, Mary Fenollosa, admiradora del "imaginismo" poundiano . En ese momento Pound no tenía ningún conocimiento de chino o japonés; por otra parte, nunca se dedicaría al estudio de esta última lengua. El caso de dramaturgos tan diferentes como W.B. Yeats y B. Brecht, o del cineasta ruso S. Eisenstein son similares en esto. Sobre la literatura de lengua inglesa, se puede consultar un libro interesantísimo: *The Japanese Tradition in Bristish and American Literature*, 1966, por Earl Miner.

Lo que se aborda poco, por lo menos entre nosotros, es la recíproca. La influencia de la literatura occidental sobre la renovación de las letras chinas y japonesas.

En el caso de la literatura china, estudiosos como el norteamericano Eliot Weinberger (*Works on Paper*) y los franceses Michelle Loi ("Poésie et Politique en Chine", *La traverse des signes*; prefacio a Luxun, *Sur la langue et l'écriture chinoises*)

y Paul Bady (*La littérature chinoise moderne*) señalan la importancia que tuvo el manifiesto imaginista de Ezra Pound, *A Few Don'ts* (Algunos No), escrito en 1913, luego de recibir los manuscritos fenollosianos, sobre el joven poeta y crítico chino Hu Shi, por entonces estudiante en los Estados Unidos. De regreso a China en 1917, donde llegaría a ser profesor de la Universidad de Pekin, Shi publicó, a su vez, un manifiesto que se conoce como "Los Ocho No" ("Propuestas tentativas para el Mejoramiento de la Literatura"). Estas propuestas terminarían provocando una revolución modernista en la literatura china, el "Movimiento del 4 de mayo de 1919", casi tres años antes de nuestra "Semana del 22". Entre otras sugerencias de modernización, derivadas de preceptos de despojamiento retórico y objetividad de Pound (extraídos, por otra parte, de la lectura de Fenollosa ...), Hu Shi se jugaba por el abandono del lenguaje estilizado de la literatura clásica (*wen yan*) y a favor de la expresión en lengua popular (*bai hua*), una reforma no tan sólo literaria, sino lingüística, del alcance de aquélla emprendida por Dante y sus compañeros del *dolce stil nuovo*, cuando optaron por la "lengua vulgar", o italiano toscano, en lugar del latín de los doctos.

En lo que respecta a Japón, el profesor Takashima Shûji ("Japan and the Avant-Garde", *The Japan Foundation Newsletter*, vol.XIV, n 4, dec.1986) señala la influencia del futurismo ruso, a través de David Burliuk, pintor-poeta, íntimo amigo de Maiakóvski, que llevó al País del Sol Naciente una exposición de pinturas de los vanguardistas rusos, que impresionó al grupo del pintor Yorozu Tetsugorô (1885-1927). Burliuk llegó a publicar un libro en Japón sobre el futurismo ruso (tratando también sobre cubismo, dadaísmo, pintura metafísica, suprematismo y orfismo) en colaboración con Kinoshita Shûichirô. En 1929, el manifiesto surrealista de Breton fue traducido al japonés por el poeta Kitagawa Fuyuhiko. Donald Keene, en su libro *Japanese Literature* (1955), menciona el contacto del poeta Kitasono Katsue (1902-1978), líder del Grupo VOU, con Ezra Pound, desde los años 30. Se refiere a la relación entre el imaginismo poundiano y la "ideoplastia" del poeta japonés (dígase de paso que con el grupo o club VOU colaboraron, además de poetas, artistas de otras áreas, como el creador del *Butô*, Kazuo Ohno). Según observa el profesor John Solt, estudioso americano de la obra del poeta, "Pound avaló a Kitasono en Occidente y el poeta fue publicado en la revista *New Directions*, de James Laughlin, regularmente, desde 1938". Solt destaca también el contacto de la vanguardia brasileña con Kitasono, en la segunda mitad de la década del 50 y su participación, por iniciativa de los poetas brasileños, en las publicaciones y exposiciones internacionales de poesía concreta.

Aquí comienza mi historia. Desde 1952, con la publicación del primer número de la revista-libro *Noigandres*, Augusto de Campos, Décio Pignatari y yo emprendimos un movimiento de sistemática renovación, teórica y práctica, de la poesía

brasileña, el cual culminó con el lanzamiento, en diciembre de 1956, de la "poesía concreta". Uno de los puntos fundamentales de nuestro programa era el "método ideográmico de composición", desarrollado por Pound, a partir del ensayo de Fenollosa, por él editado, acerca de los caracteres de la escritura china (los *kanji* japoneses) como instrumento para la poesía (ver una antología, organizada por mí, *Ideograma/Lógica.Poesia.Linguagem*, publicado en 1994, en 3a ed., por la Edusp; mi ensayo de presentación, "Ideograma, Anagrama, Diagrama: una Lectura de Fenollosa", está siendo traducido al japonés por el semioticista Prof. Isamu Taniguchi).

En este sentido, hubo una feliz coincidencia. En el mismo año 56, menos de un mes antes del lanzamiento público de la poesía concreta (en Brasil y a nivel internacional), se fundó en São Paulo una "Aliança Cultural Brasil-Japão", presidida por Guilherme de Almeida, un moderado participante de la Semana Modernista de 1922, gran amigo de Oswald de Andrade.

Yo estaba interesado en conocer mejor la naturaleza y los mecanismos de la escritura ideográfica y aproveché la oportunidad para matricularme, con mi mujer Carmen de Paula Arruda Campos, especialista en diseño científico, en el Curso de Japonés promovido por la recién constituida institución. Lo hicimos, Carmen como la alumna número 74, y yo como el 73, en 1957, miembros los dos de un grupo frecuentado mayoritariamente por descendientes de japoneses. Había, sin embargo, una peculiaridad: el sensei era el Prof. José Sant'Anna do Carmo, un bahiano de Feira de Santana, que había aprendido el idioma como profesor de niños en Marília y que en 1940 había publicado una útil y pionera *Gramática Nipo-Brasileira* (revisada y ampliada en 1948). Dedicado a la lengua japonesa desde 1925, el Prof. Sant'Anna do Carmo poseía un fluido dominio del japonés hablado y escrito, y era tratado con admiración y sorpresa en la prensa paulista (recuerdo un reportaje de *Folha da Manhã*, del 23.05.58, "Autodidacta Bahiano transmite en São Paulo sus conocimientos de Lengua Japonesa"). Me hice amigo del sensei bahiano y, como mi interés principal estaba en el *kanji* (para cuyo trazo mi mujer se mostraba más dotada que yo ...) -interés que detestaban nuestros jóvenes compañeros de origen japonés, empeñados en adquirir rápidamente conocimientos de la lengua hablada, para uso coloquial con los padres y abuelos- terminé pidiendo al profesor que me diera clases particulares. Durante casi dos años, tuvimos sesiones matinales de estudio, los domingos, en su departamento de la calle Fortunato, en el barrio de Santa Cecilia. Fue entonces cuando comencé a hacer mis primeras traducciones de poemas de tipo *haicai*, que publiqué en el Suplemento Literario de *O Estado de São Paulo* (30.08.54 y 25.07.64), así como en el hoy desaparecido *Correio Paulistano* (página "Invenção", mantenida por el grupo de poetas concretos, el 1.05.60 y 19.06.60). Reuní, más tarde, esos trabajos en mi libro *A Arte no Horizonte do Provável* (1969) bajo los títulos: "Haicai: Homenagem a Síntese" y "Visualidade e Concisão na Poesia Japonesa".

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

También en 1957, decidí retomar el contacto, iniciado en 1955, con Kitasono Katsue y el grupo VOU, de quienes había tenido noticias por las referencias de Ezra Pound y por las publicaciones de *New Directions*. Le mandé una pormenorizada carta en inglés, exponiéndole la naturaleza y los objetivos de la poesía concreta (con la versión de algunos poemas nuestros y del suizo Eugen Gomringer). Kitasono no me contestó directamente por medio de una carta, pero, después de algún tiempo, confirmando el aforismo de Pound, según el cual "un hombre civilizado es aquél que responde de manera seria a una pregunta seria", el poeta me envió el número 58 de su revista VOU (noviembre del 57), en el cual publicaba un poema concreto, por él elaborado con recursos ideográficos del japonés. Con la ayuda del Prof. Sant'Anna, traduje ese poema (*tanchona kukan* / monotonía del espacio vacío) al portugués y lo publiqué, precediéndolo de un estudio: "Poesía Concreta no Japão: Kitasono Katsue" (Suplemento Literario de O Estado de S. Paulo, 10.05.58). Mi traducción fue reproducida por Kitasono en el número 63 (setiembre de 1958) de VOU, con una nota explicativa de la redacción. Nuestro contacto se prolongó,intermitentemente, hasta la muerte del maestro de la vanguardia japonesa, en 1978. Mucho contribuyó la presencia en Japón, durante casi diez años, del poeta y compositor gaúcho Luis Carlos Vinholes que, presentado por mí, se relacionó con Kitasono y su grupo en 1958, llegando, posteriormente, a presentar poemas con los miembros del Club VOU. Vinholes, merece consignarse, promovió varias exposiciones de poesía concreta brasileña en Japón, la primera de las cuales en el Museo Nacional de Arte Moderna (Kyobashi, Tokio, del 16 al 24 de abril de 1960) fue presentada por Kitasono, con palabras de penetrante comprensión:

> *El origen de este modo de pensar en relación con la poesía está en trabajos de autoría de seguidores de los movimientos futurista y cubista. Ninguna composición poética realizada por los adeptos del futurismo y del cubismo, sin embargo, llegó a revelar la pureza que nos presentan las ahora expuestas, típicamente representativas del nuevo movimiento, ni poseen las características de plena poesía que existen en éstas. Así considerada, la poesía concreta puede ser efectivamente llamada movimiento contemporáneo de la poesía de vanguardia.*

El desarrollo de las relaciones de la poesía brasileña con los poetas japoneses de vanguardia fue minuciosamente expuesto por Vinholes en un trabajo publicado por la Asociación de Estudios Luso-brasileños de la Universidad de Sofia/Tokio (Coloquio de de Estudios en el IX, *Anais*, Tokio, 1975). Por mi parte, lo resumí en una ponencia de 1967, publicada como separata del Coloquio Brasil-Japón realizado por FFLCH/USP. Quiero destacar que, hasta hoy, continúan activos los poetas

concreto-visuales en Japón, entre ellos Fujitomi Yasuo (traductor de e.e cummings) y Shutaro Mukai (ex alumno de Estética Semiótica del filosófo Max Bense en la Escuela Superior de la Forma, en Ulm, Alemania), hoy profesor universitario y destacado profesional de *design* en Tokio. Los más jóvenes se agrupan en torno a la revista *Shi* (una palabra que se lee también *miru*, "ver", aquí en función adjetiva, "visual") -*Shi* ("poesía"). En su número 28 de 1991 (subtitulado "Visual Poetry") aparecen poemas de Ryojiro Yamanaka, Shoji Yoshizawa (director de la publicación) y Kyuyo Kajino.

Transcreaciones de Poesía Japonesa

En mis transcreaciones de poesía japonesa - como también en las incursiones que hice en la poesía clásica china, a partir de textos bilingües (cf."A Quadratura do Círculo", *A Arte no Horizonte de Provável*, cit.) - intenté valerme de las sugestiones de Fenollosa y Pound, aunque no indiscriminadamente. Adopté la advertencia propuesta por el traductor norteamericano W. McNaughton (revista *Delos*, Austin, Texas, 1-68): "Una palabra en chino se escribe con un ideógrafo que, a veces, puede ser analizado, para vivificar o intensificar el *sentido aceptado*". Mantener ese horizonte semántico a modo de telón de fondo fue una baliza que adopté.

De este modo, no me restringí a la traducción servil, ni me rendí al "beletrismo" académico morigerador, que vierte el poema inicial en una lengua literaria obsoleta, tributaria de una estética de inclinación pasatista, superada por el estado actual de la poesía brasileña, desde la revolución modernista del 22.

Por ejemplo, cuando "transcreé" el célebre poema de Bashô:

furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto

- tantas veces y tan variadamente traducido a diferentes lenguas occidentales - procuré darle una nueva interpretación, que no excluyera otras, más convencionales, pero que fuera capaz de captar determinados efectos del lenguaje original a través de recursos de la poética moderna de nuestra lengua. Seguí el precepto "extrañante" de R.Panwitz (y de Goethe, antes de él), preconizado como directiva de traducción por W.Benjamin: en lugar de abrasileñar el japonés, traté de niponizar el portugués.

El poema quedó así:

O VELHO TANQUE
RA SALT'
TOMBA
RUMOR DE AGUA

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

Espacialicé el texto en cuatro fragmentos en la página blanca (técnica de la poesía concreta), habiendo formado prácticamente el 3 y el 4 un único, un todo lexical. Lo que intenté fue reproducir la configuración del verbo compuesto japonés *tobikomu* (tobu, "saltar"; *komeru*, "entrar", "sumergirse en") Creé un equivalente aglutinado y sonoramente aproximado en portugués: *salt'tomba* (TOMBa/ TOBikOMu). Lo dividí con un apóstrofe, para que mejor se visualizase el "salto", aprovechando un recurso de tipografía poética del americano e.e. cummings. Antecedentes de aglutinación lexical se encuentran en verbos como "treme(r)luzir" (incorporado a los diccionarios) o en el neologismo "turbulir" ("turbilhonar"/"bulir"), acuñado por Guimarães Rosa, para dar sólo algunos ejemplos. Además, tANque e rA comparten una misma figura fónica nasalizada y se produce una aliteración en /r/ entre Ra y RumoR, y otra en /t/ entre Tanque y Tomba (además del t interrumpido del salT'a). De este modo orquesté ese breve poema como obra de arte verbal autónoma en mi lengua, sin adoptar la ingeniosa pero poco dúctil solución de Guilherme de Almeida, que, según dice con gracia polémica Paulo Leminski, " concibió para el haicai una forma brasileña, emplomada en una estructura fija de rimas, como si fuese un microsoneto parnasiano". Quien halle que mi "transposición creativa" peca por exceso de "agudeza e ingenio", debería meditar sobre lo que dice el afamado orientalista René Sieffert (*Bashô/Le manteau de pluie du singe*, PUF, 1968) a propósito de la "simplicidad" en el arte del *haicai*: "Téngase presente, de una vez por todas, que el haicai se inscribe en un lenguaje milenario y que su 'simplicidad' es muchas veces una coquetería (*coquetterie*), que enmascara una cultura profunda, erudita en modo extremo". Bashô, poeta culto, era, eso sí, capaz de captar refinamiento y elegancia incluso en una persona simple. Lo prueba la observación que consignó sobre un palafrenero, hombre de apariencia ruda, que, para sorpresa y encanto del poeta, le rogó que le escribiese un poema (esto se lee en el diario de viajes *Oku-no-Hosomichi*, título traducido por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya como *Sendas de Oku*; por Cid Corman e Kamaike Susumu como *Back Roads to Far Towns*; por R.Sieffert como *La Sente Etroite du Bout-du-Monde*; por Dorothy Britton como *Narrow Road to a Far Province*. En portugués, yo lo vertería concisamente como *Vereda dos Confins ...*)

En cuanto al reparo, subsidiario del anterior, de haber hecho yo eventualmente una versión "modernizante" del poeta del seiscientos (1644-1694), basta decir que Bashô - el Sr. Banano (lectura ideográmica de su nombre) - ha sido reinvindicado por poetas nuevos, influidos por lo occidental, desde el romántico "byroniano" Kitamura Tôkoku (1868-1894) y su amigo y contemporáneo, poeta y prosista, Shimazaki Tôson (1872-1943), introductor exitoso del moderno verso largo en la escena literaria japonesa; pasando por los simbolistas Kambara Yûtei (1876-1952) y Kitahara Hakushû (1885-1942), atentos a las "correspondencias" baudelerianas y a la sinestesia,

y por el prosista "neo-sensualista" Yokomitsu Riichi (1898-1947), admirador y practicante del *haicai*[1], hasta el actualísimo Gôzo Yoshimasu (nacido en 1939), poeta sonorista-performático, viajero infatigable, admirador de la "imaginación auditiva" del peregrino Señor Banano (*Bashôsan*), un siempre vivo antepasado en poesía muerto hace tres siglos ...[2]

El poema del "salto de la rana", de Bashô, aquí reproducido en su texto original (frecuentemente, sobre todo en las compilaciones japonesas, el *haicai* se presenta en una sola línea vertical, que corre como los fotogramas de una película cinematográfica), fue, como dije, traducido de diversos modos. Así:

Octavio Paz

Un viejo estanque
salta una rana ¡zas!
chapaleteo.

El poeta italiano, integrante de los Nuovissimi surgidos en la década del 60, Antonio Porta, fallecido hace pocos años, elaboró en 1986 cuatro versiones diferentes, luego de que yo le hubiera mostrado mi "trans-criação" a la manera de e.e.cummings (puede decirse tal vez que el "salto do gafanhoto" (salto de la langosta) / *grasshopper* del poeta norteamericano es, en última instancia, un homenaje tipográfico, voluntario o no, al instantaneísmo anticipatorio del maestro del *haicai*). De las traducciones de Porta, a mí dedicadas ("Per Haroldo de Campos, Antonio Porta traduce Bashô a gara", o sea, "traduce Bashô por el gusto de competir"), la que me parece más lograda es:

al vecchio stagno
rana saltuffa
suonacqua

En el texto italiano, *tuffare* signfica "zambullirse" y el neologismo *saltuffa* quiere reproducir mi "salt'tomba" pues *suonacqua* equivale a "sonido" más "agua"; *stagno*, naturalmente, quiere decir "estanque". Paulo Leminski, el poeta más importante de su generación (que corresponde a la de Caetano en la música popular), conocedor del japonés que supo, más de una vez, crear, con el modelo del *haicai*, poemas minimalistas en nuestra lengua, de alto voltaje creativo, en su precioso libro sobre Bashô (Brasiliense, colección Encontro Radical, 1963), reprodujo, al lado de mi secreción, la poema, una versión visual-onomatopeica muy sugestiva de Décio Pignatari.

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

Otra contribución importante, a partir de mi "trans-criação" para-concreta del más famoso haicai del Señor Banano, y que ayuda a proyectar una breve forma japonesa más allá del diletantismo bien intencionado de los haicaístas de domingo, es la del artista plástico y semioticista Julio Plaza, profesor de la ECA-USP y de la UNICAMP. En su libro Tradução Intersemiótica (Perspectiva, 1987), Plaza presenta dos versiones del haicai de la rana en lenguaje exclusivamente visual (una de ellas en montaje fotográfico). Además, Plaza también realizó una versión para videotexto y otra en forma de *display* (*dépliant*), usando gamas de azul y naranja, éste para identificar a la rana saltadora, que acaba reducida al acento agudo de "água", al zambullirse en el "viejo estanque", luego de transitar por la "a" final de "salt'tomba"...

Para ilustrar este trabajo, además de la reproducción de la versión de Décio Pignatari, de algunas traducciones intersemióticas de Julio Plaza, del texto japonés (con letras de mi mujer, Carmen) en caracteres tipográficos, presento un versión caligráfica de autoría de la Profesora Kyoko Tosaka. La extraje del libro *Haikai*, primorosamente impreso bajo el sello de la Editora Oriente, con apoyo de la Alianza Cultural Brasil-Japón, de la Fundación Japón y del Banco América do Sul, São Paulo, 1988. Es un buen trabajo de traducciones del poeta y músico Alberto Marsicano. La joya de esa antología, para mí, es un haicai de Horyu, bellamente transportado por Marsicano a través de un juego casi-sonoro:

tombo tobu
tombu no uemo
tombo tobu sora

libélulas
livres belas
céu de libélulas

Del mismo poema, Leminski había propuesto una solución no menos creativa:

libertam-se libélulas
sobre elas libélulas
um céu cheio delas

a pesar de que el minipoema reconfigurado por Marsicano, con sus seis palabras en disposición espacial, gane en concisión incluso sobre el original japonés.

古 *furu* (viejo): el signo de 10 (diez) sobre la boca (*kuchi*), lo que pasó de boca en boca por diez generaciones o noticia diez veces repetida (*Vaccari, Pictorial Chinese-Japanese*).

池 *ike* (lago, estanque): se carateriza por el elemento "agua" (*mizu*), forma abreviada del radical o clave semántica, a la izquierda del ideograma.

や *ya*: partícula expletiva (*kireji*),escrita en *hiragana*.

蛙 *kawazu* (rana): se caracteriza por el elemento "insecto" (*mushi*), a la izquierda del ideograma, que indica "especie animal".

飛 込 む *tobikomu*: verbo aglutinado, compuesto de *tobu* (saltar), *komeru* (entrar en); contiene los dos polos de la acción: el salto y la zambullida; se escribe con dos *kanji* superpuestos: el de *tobu* correspondería a la pintura sintética de pájaros en el acto de volar (Vaccari); el de *komeru* reúne una parte latero-inferior, indicadora de "movimiento hacia adelante" (*shinnyu*, Vaccari), o "el proceso" (huellas más un pie, Pound/Fenollosa); y otra superior, a la derecha, que significa "entrar" como un río en su desembocadura; la desinencia verbal *mu* está escrita en *hiragana*.

水 *mizu*: pictografía de hilos de agua que corren; forma plena del radicalabreviado en *ike* (número 2, arriba). El armónico de "estanque" vibra en "agua", diría Fenollosa, otro ojo experto.

の *no* (de): preposición, en escritura hiragana.

音 *oto* (rumor): aunque extremadamente estilizado y de interpretación problemática, Vaccari propone: "boca abierta que deja ver la lengua".

Ultimas experiencias

Paso ahora a un breve resumen de mis actividades siguientes en este campo. En 1993, conseguí concretar un viejo sueño: la trans-creación al portugués de la pieza *Nô Hagoromo* (*El Manto de Plumas*), atribuida a Zeami (1363-1443). Para eso, recibí el precioso auxilio de mi ex-alumna del Curso de Semiótica de la Literatura (PUC-USP), hoy doctora especializada en teatro japonés, Darcy Yasuco Kusano, y de la Profesora de Lengua Japonesa de la UNICAMP, Elza Taeko Doi, quienes me prepararon una transcripción fonica y una versión literal del texto (verdadero regalo "fenollosiano"...) Esa trans-creación fue publicada por la Editora Estação Liberdade,

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

con apoyo de la Fundación Japón, habiendo recibido en 1994 el premio Jaboti de traducción. Mi trabajo "re-creativo" obedece a un proyecto radical, hiperpoundiano. Pound vertió esa pieza-poema a través de las notas de Fenollosa, dejando una significativa parte del texto en prosa no suficientemente elaborada, como señala el especialista Earl Miner. No me detuve ni ante el *kakekotoba*, vocablo dúplice, semánticamente hablando, que intenté reconfigurar de modo compensatorio. Así, donde el texto dice: *haru no keshiki matsubara no* :"na espera da paisagem primaveril no pinheiral" (en la espera del paisaje primaveral en el pinar), literalmente, introduje el juego anagramático:

o PInhEiRAl EsPERA a PRImaVERA

haciendo que "espera" saliera de "pinheiral" y se proyectara en "primavera", en una fluyente secuencia fónica, donde una palabra reverbera en otra. No me detendré en este trabajo, ya que está publicado como libro. Basta agregar que la actriz y directora teatral Alice K., estudiosa del teatro clásico japonés, lo escenificó el año pasado y lo volverá a representar en setiembre de este año, con un tratamiento escénico sutil y envolvente, que mereció del crítico especializado de *Folha de São Paulo*, Nelson de Sá, este juicio: "el momento de la danza de la ninfa o del ángel con el 'manto de plumas' (...) es de gran belleza tanto dramática cuanto visual"; "los versos se tornan música, ganando realce cada sonido, cada sílaba, en la voz de las seis cantantes del coro Vésper"; "las imágenes se forman como en sueño, por sugestión, por ritmo, permitiendo un placer poco común en el teatro de hoy" [3]

En octubre de 1991, en la segunda quincena, tuve la oportunidad, por invitación de la Fundación Japón, de cumplir un sueño acariciado durante más de 30 años: visitar el país. Fuimos, mi mujer y yo, a varias ciudades (Tokio, Osaka, Kyoto, Otsu, Nara, Matsuzaka, Ise, Atami). Visitamos templos, castillos, jardines, museos. La tumba de Fenollosa, en Otsu, en el templo Hômyo-in (que depende del de Miidera). La tumba de Bashô, en Zeze, en el Gichu-ji (Templo de la Justicia). El memorial de Motoori Norinaga (1730-1801), el sabio comentarista de *Kojiki* y estudioso de *Man'yôshû* (recomendación preciosa que recibí de las Profesoras Sakae Giroux y Tae Suzuki). Asistimos a representaciones de *Nô* en Kyoto y de *Kabuki* en Tokio. Conocimos a poetas, profesores, *designers*. La arquitectura pos-moderna de Tokio nos fue mostrada por Takeyama Minoru, uno de los más notables nombres de la especialidad (debo esta recomendación, también muy oportuna, al amigo Jo Takahashi, Coordenador de Proyectos de la Fundación Japón en São Paulo). Del viaje resultó un cuaderno de poemas, *Yûgen* (*Charme Sutil*), ya publicado en traducción española de Andrés Sánchez Robayna [4], y que integrará, con fotos de Carmen, mi próximo libro, *Crisantempo*.[5]

Recientemente, aprovechando la estadía en Brasil, como profesor visitante del CEJ/USP, del poeta y ensayista Gôzo Yoshimasu y su mujer, la cantante y

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

compositora Marília (que es brasileña), establecí con ambos un excelente contacto, que ya está dando sus frutos. Gôzo, con ayuda de la Profesora Maria Cristina Fukushima, está traduciendo al japonés un fragmento de mis *Galáxias*; yo, por mi parte, con el auxilio de la misma profesora y de su colega Chizuko Nomoto, traduje al portugués, usando técnicas de visualización gráfica para destacar la especial prosodia "performática" de Gôzo, dos de sus composiciones, en las cuales, como señala Jo Takahashi, "una lectura transforma el texto en sonido y las trampas del sentido dan lugar a un túnel-remolino de imágenes sin destino cierto".

Mis últimos trabajos, en el área, han sido traducciones del *Man'yôshû*. Con este fin, además de rodearme de toda la bibliografía que pude obtener en inglés, francés, español y alemán, recurrí a la amabilidad de la Profesora Geny Wakisaka, del CEJ-USP. autora de un notable e indispensable estudio en nuestra lengua sobre esa esplendorosa antología clásica. Mi empresa más ambiciosa, para la cual conté con preciosas y pacientes observaciones de revisión de parte de la Profesora Wakisaka, es la trans-creación del poema largo (*chôka*) de Kakinomoto Hitomaro, que contiene el *banka* o requiem para el príncipe heredero Kusakabe (Hinamishi). Se trata de una composición de 65 versos (seguida de dos *hanka/envois*, de 5 versos cada uno), cuyo imaginario remonta al relato de la creación (que corresponde al *Toldoth*/Génesis bíblico) del *Kojiki* (en cierto sentido, una Biblia Shintoísta). Presento, como conclusión a este trabajo, mi recreación poética.

São Paulo, 1995.
(*traducción del portugués:* **Amalia Sato**)

[1] *V. Makoto Ueda, The Master Haiku Poet Matsuo Bashô, 1982.*
[2] *Consúltese el estudio de G.Yoshimasu, "O poder da Imaginação Auditiva -de Santôka a Bashô", Anais do III Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, CEJ-USP, 1992.*
[3] *"Hagoromo Revela a Máxima Poesia de Haroldo de Campos", 26.07.94.*
[4] *Tenerife, España, 1993.*
[5] *Editora Perspectiva, en preparación.*

KAKINOMOTONO HITOMARO
Réquiem (*banka*) para os Funerais do Príncipe Kusakabe (Hinamishi)

MAN'YÔSHÛ, II-167

No tempo do começo
do céu e da terra
às margens do rio
do longe-eterno páramo celeste
as oitocentas miríades
as mil miríades de deuses
em concílio divino
em conselho assentados
à hora da decisão
divinamente decidiram:
a brilhadora deusa Amaterasu
Senhora-Dona-Sol
reinará sobre o céu:
sobre o país dos plainos de juncos
e das águas-arrozais
até onde céu-e-terra
no extremo se limitem
haverá de reinar
seu filho-deus
transpassando os oito recintos
de nuvens do céu
e descendo divino
para entre nós sediar-se:
filho real da Sol
a-que-no-alto-brilha
no palácio de Kiyomi
em Asuka-Aves-Revoantes
como um deus no trono
firme-assentado
celeste soberano
regerá o país
até que se abra o Portal de Pedra
e às planuras do céu
se eleve divinamente
se eleve para o excelso reino:
se nosso grande Imperador
o Príncipe Herdeiro
houvesse vivido para reger
a região sub-celeste
floração de primavera
teria sido seu esplendor

lua em plenilúnio
teria sido sua plenitude:
neste sub-céu:
homens das quatro direções
como num grande navio
depunham nele o coração esperançado
como para a chuva do céu
levantavam para ele olhos de espera:
que rumo então
tomou seu pensamento?
inesperadamente
no cimo de Mayumi-Arco-Imortal
os pesados pilares de seu palácio
firme-assentou
e a câmara ardente imperial
erigiu altiva:
sua palavra luz de cada dia
sua palavra não mais nos conduz:
sóis e luas
inúmeros passaram:
por isso mesmo
os homens do palácio do príncipe
desgovernados andam a esmo

ENVOI I (II-168 HANKA)

O perene-sublime
palácio do príncipe
para cujos portais eu olhava
como quem olha para o céu
vai – pobre de mim! – tombar em ruínas

ENVOI II (II-169 HANKA)

Vermelho-garança
o sol ainda fulgura:
mas a lua que atravessa
a noite negro-pérola
a lua – ai! – se oculta

Transcriação de Haroldo de Campos (fev./março 95)

Nota: O tradutor agradece os subsídios da Profa. Dra. Geny Wakisaka, do Centro de Estudos Japoneses da USP, autora de *Man'yôshû / Vereda do Poema Clássico Japonês* (Fapesp/Iluminuras, 1992), que lhe permitiram estabelecer a versão definitiva destes poemas. Naturalmente, é de sua exclusiva responsabilidade a opção estética por determinadas soluções, no curso do trabalho tradutório.

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

Transcrição Fônica pela Profa. G. Wakisaka

Um poema e *tanka* de Kakinomotono assomi Hitomaro composto na câmara ardente do príncipe Hinamishino mikono mikoto.

167

天 地 之 初 時 久 堅 之 天 河原 尓
1. Ame tsuchi no 2. Hajime no toki no 3. Hisa kata no 4. Amano ka wara ni

八百 萬 千 萬 神 之 神 集 集 座 而
5. Ya o yorozu 6. Chi yorozu kami no 7. Kamu tsudoi 8. Tsudoi imashi te

神 分 分 之 時 尓 天 照 日 女之 命
9. Kamu hakari 10. Hakari shi toki ni 11. Ama terasu 12. Hiru me no mikoto

天 乎婆 所.知 食 登 葦 原 乃 水 穂之国 乎
13. Ame o ba 14. Shirashi mesu to 15. Ashi hara no 16. Mizu ho no kuni o

天 地 之 依 相之 極 所.知 行 神之 命 等
17. Ame tsuchi no 18. Yori ai no kiwami 19. Shirashi mesu 20. Kami no mikoto to

天 雲 之 八重 掻 別 而 神 下 座 奉 之
21. Ama kumo no 22. Ya e kaki wake te 23. Kamu kudashi 24. Imase matsuri shi

高 照 日之皇子波 飛 鳥 之 浄 之 宮 尓
25. Taka terasu 26. Hi no miko wa 27. Tobu tori no 28. Kiyomi no miya ni

神 随 太 布 座 而 天皇 之 敷 座国 等
29. Kamu nagara 30. Futo shiki mashi te 31. Sumeroki no 32. Shiki masu kuni to

天 原 石 門乎開 神 上 上 座 奴
33. Amano hara 34. Iwa to o hiraki 35. Kamu agari 36. Agari imashi nu

吾 王 皇子之 命 乃 天 下 所.知 食 世者
37. Waga ookimi 38. Mi ko no mikoto no 39. Ameno shita 40. Shirashi meshi se ba

春 花 之 貴 在 等 望 月 乃 満 波之 計武跡
41. Haru hana no 42. Touto karamu to 43. Mochi zuki no 44. Tata wa shi ke mu to

天 下 四方之 人 乃 大船 之 思 煩 而
45. Ameno shita 46. Yo mo no hito no 47. Oobune no 48. Omoi tanomi te

天 水 仰 而 待 尓 何 方 尓 御念 食 可
49. Amatsu mizu 50. Aogi te matsu ni 51. Ika sama ni 52. Omoboshi mese ka

由縁 母 無 真 弓 乃岡 尓 宮 柱 太 布 座
53. Tsu re mo naki 54. Ma yumi no oka ni 55. Miya bashira 56. Futo shiki imashi

御在 香 乎 高 知 座 而 明 言 尓 御言 不.御問
57. Mi ara ka o 58. Taka shiri mashi te 59. Assa koto ni 60. Mi koto towassazu

日 月 之 数多 成 塗 其 故 皇子之 宮 人
61. Hi tsuki no 62. Maneku nari nure 63. Soko yue ni 64. Mi ko no miya hito

行 方 不.知 毛
65. Yuku e shirazu mo

Dois Hanka

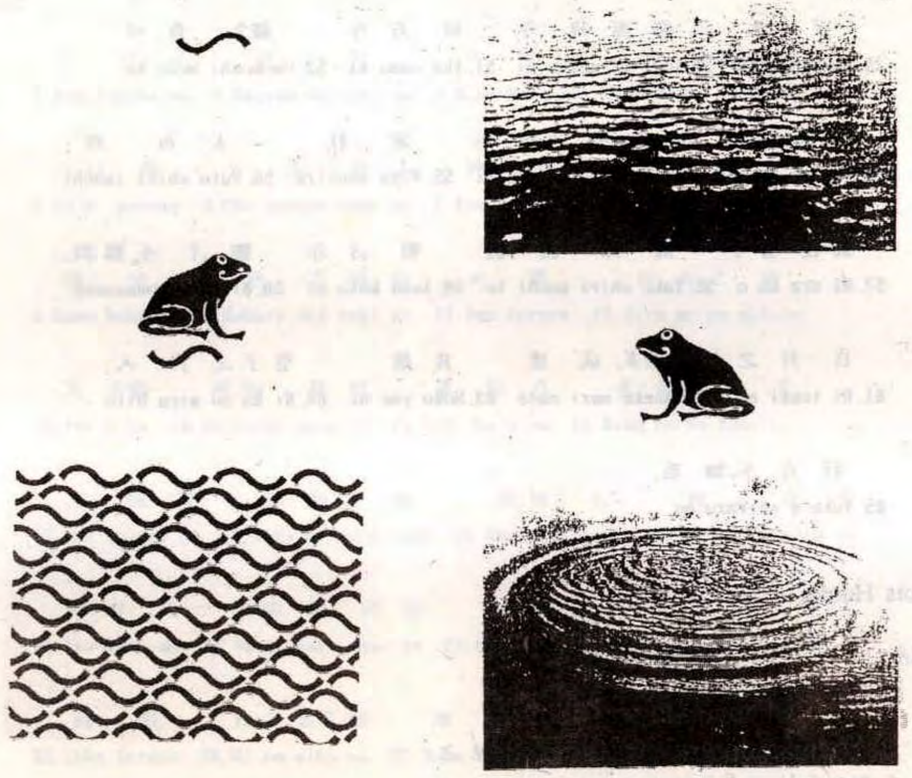
168

久 堅 乃天 見 如 久 仰 見之
Hisa kata no ame miru goto ku aogui mi shi
皇 子 乃御 門 之荒 巻 惜 毛
mi ko no mi kado no are maku oshi mo

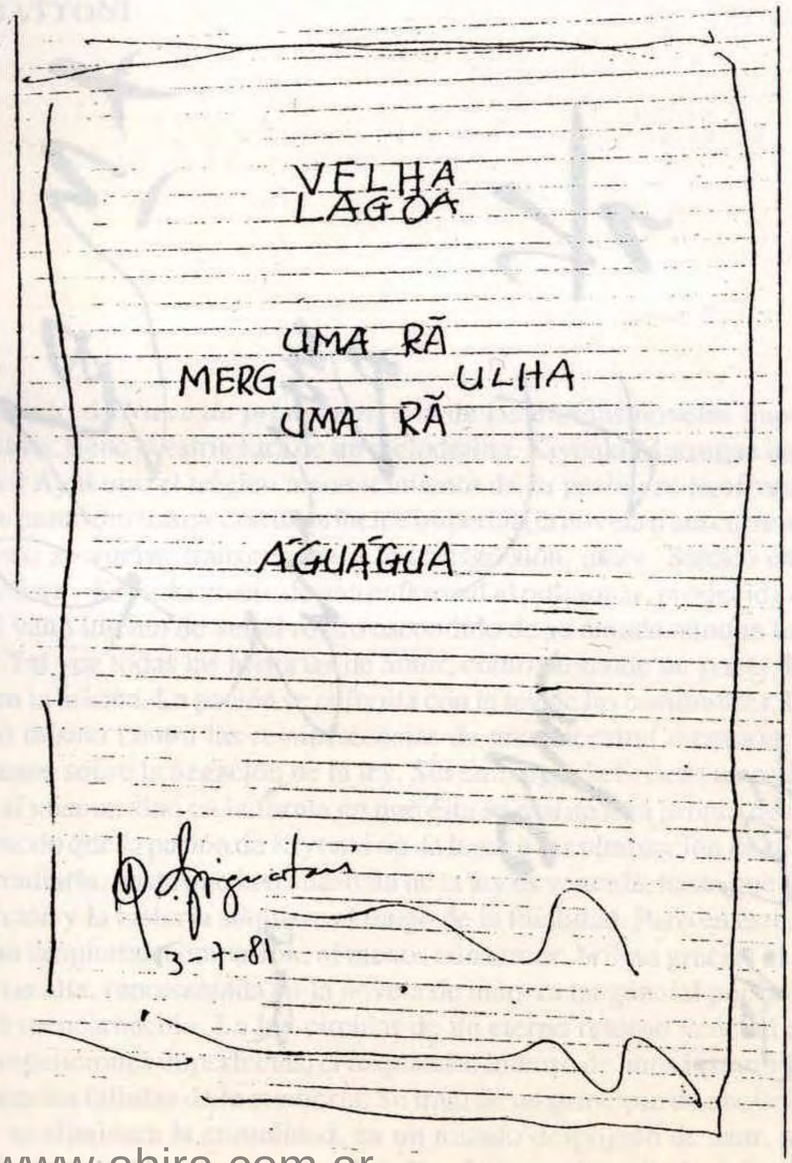
169

茜 刺 日者雖.照有.烏 玉 之
Akane sasu hi wa tera se re do nuba tama no
夜渡 月之 隠 良久 惜 毛
yo wataru tsuki no kaku ra ku oshi mo

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

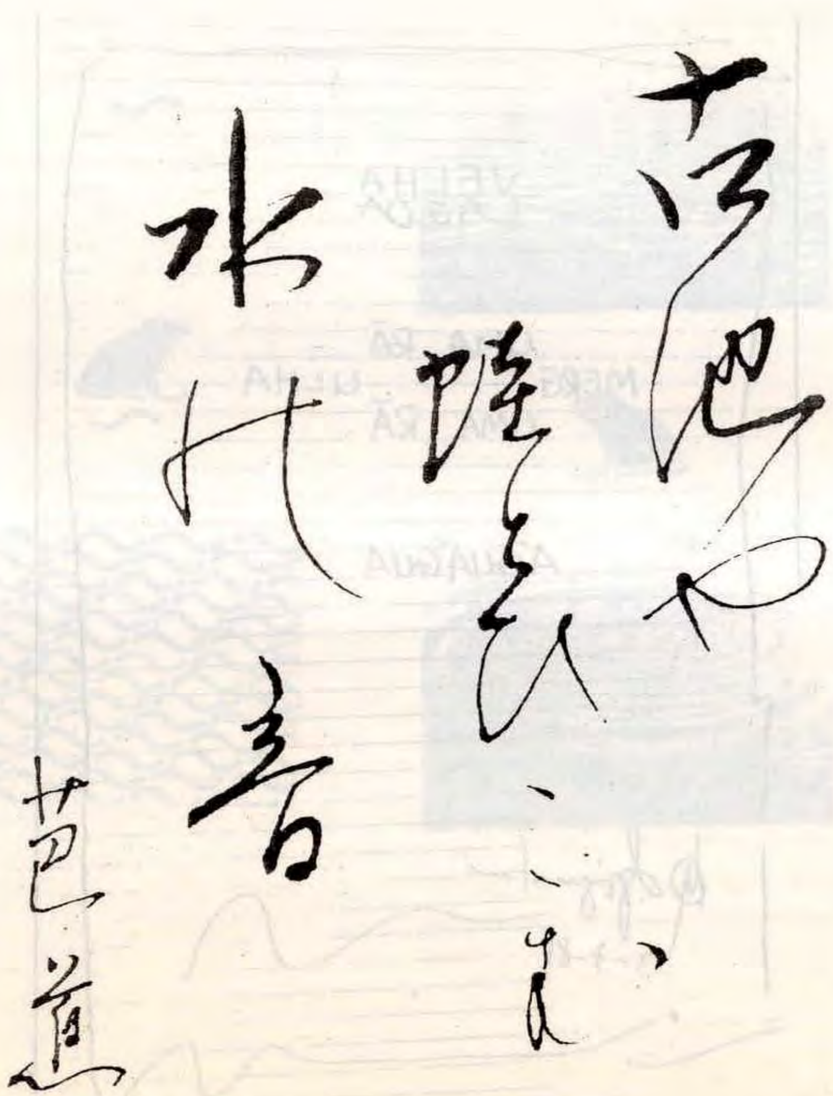


Versões Intersemióticas de Julio Plaza.



Versão Verbi-voco-visual de Décio Pignatari.

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



Caligrafia da Prola. Kyoko Tosaka

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

MISHIMA, ARTIFICE EN UN CIRCULO DE NIEVE

SILVIO MATTONI

El argumento de *Nieve de primavera*, una de las últimas novelas que escribió Yukio Mishima, tiene la estructura de un melodrama. Kiyoaki Matsugae ignora que ama a Satoko Ayakura; el trágico reconocimiento de su pasión se le ofrece cuando Satoko esta a punto de casarse con un príncipe imperial (la novela transcurre en 1912); luego el deseo se vuelve transgresión y la transgresión, amor. Satoko entra a un convento budista y Kiyoaki muere de una enfermedad pulmonar, producida en cierto modo por el vano intento de ver el rostro escondido de su amada aunque fuera sólo un instante. Tal vez todas las historias de amor, como pretende un poeta de origen lusitano, sean la misma. La pasión se enfrenta con la ley de las costumbres, la pasión se repite a sí misma contra las reminiscencias de una ancestral memoria, y así se fundará el deseo sobre la negación de la ley. Sin embargo, la belleza no reside en la historia por sí misma, sino en la forma en que ésta se resiste a su propio despliegue. Del mismo modo que la pasión de Kiyoaki no da lugar a la culminación de su belleza, no lo hace irradiarla, hasta que la resistencia de la ley es vencida, hasta que la pasión se vuelve acción y la historia adquiere el rango de la fatalidad. Pero en este caso los personajes no despiertan compasión, ni menos aún temor; brillan gracias al artificio de una ley mas alta, representada en la novela de manera tangencial por la doctrina budista de la reencarnación. La ley circular de un eterno retorno vencerá al relato lineal de las repeticiones imperfectas, el resplandor intenso de unos instantes borrará las reminiscencias fallidas de la memoria. Se trata de un principio de abolición de la voluntad: si se eliminara la casualidad, en un mundo despojado de azar, no habrá voluntad, sólo destino. Un principio de salvación. Aunque el resultado de la tetralogía de Mishima, *El mar de la fertilidad*, será el de una elegíaca decepción cuando en su

última novela todo se muestre como pura casualidad, devenir atroz que precisamente hace fracasar esa novela por así decir póstuma y que le niega la belleza fatal de las otras tres.

Si bien Kiyoaki es quien soporta atormentado el peso de su destino, será su amigo Honda, con su razonable lucidez, el testigo de la pasión y muerte de su compañero de estudios. Él vera los tres lunares en la axila de Kiyoaki como una constelación que se repetirá en otros cuerpos aún insospechados. Pensará al verlos en las estrellas de Orión, el cazador de extraordinaria belleza, aniquilado por el invisible escorpión de Artemis. La belleza juvenil de Kiyoaki, su extremada blancura y su rostro hierático, alcanzan su cúspide cuando la pasión lo impulsa a sobrepasar un límite sagrado. El cuerpo resplandece en el sacrilegio. Al igual que en un poema de Mishima sobre Icaro, donde puede leerse:

¿Acaso pertenezco al Cielo? ¿Por qué, si no, el Cielo
me ha fijado con su incesante
mirada azul
haciéndome avanzar
y, elevando mi mente
hasta las cúspides,
me ha lanzado a las últimas
alturas por encima de lo humano?

Mas adelante puede verse la semejanza de este Icaro indolente, impulsivo y suicida con el escéptico Kiyoaki:

Nada me satisface.
La novedad terrena
muere muy pronto. Pero
yo soy impulsado más alto
y más alto, en la inestabilidad,
hasta llegar al resplandor del sol.

Sin embargo, esta máxima elevación cuyo descenso sólo se da con la muerte, algo que no puede atemperarse poco a poco, no se reduce simplemente a una economía temperamental, a un humor o a un carácter; antes bien se trata de una singularidad redimida del caos de las casualidades por la belleza. Si Kiyoaki lleva escrupulosamente un "diario de sueños", donde aparecen prefiguraciones tanto de las otras novelas de la tetralogía como de su propio destino inconcluso, es porque no hay nada casual en los sueños y él mismo asistirá a los cambios en el curso de su vida como

a modificaciones del escenario en un sueño. El instante del cambio pareciera el de una suerte de vacilación del sueño, pero en verdad no es sino su prosecución, sigue siendo la misma materia, no es más que un pliegue en una hoja de papel donde la cara inferior se convierte en superior y lo que antes era visible queda oculto. La multiplicidad de cuerpos bellos que ofrecen los sueños será una sola belleza inmutable en el diario que Kiyoaki le regala póstumamente a su amigo Honda. Belleza que éste podrá reconocer gracias a la mínima imperfección de los tres lunares recurrentes, sin olvidar que esas tres máculas llamativas son el *punctum* que hace posible la admiración de una piel que nunca llegará a marchitarse. Los elegidos, en la religión estética de Mishima, mueren jóvenes, en un momento de suprema exaltación que es inversamente proporcional al rigor artificioso de la ley que les impedirá esa experiencia. Así Kiyoaki "había prometido vivir sólo para los sentimientos, pero las circunstancias lo obligaban a aprender la política del talento".

La política del talento, o el artificio, es la clave de la belleza, el poder de producirla al mismo tiempo que se la condena a la destrucción; belleza necesariamente destinada a la destrucción para ser condensada fugazmente en la eternidad del instante, como pretendían los exaltados simbolistas franceses. Pero el artificio es también, bajo la forma de la ley, lo que provoca el deseo, lo que lo torna imposible. ¿Y por qué la pasión imposible se vuelve acción en Kiyoaki? Podríamos suponer que nada está mejor repartido que el deseo por objetos imposibles, aunque casi nunca se actúe para alcanzarlos; así como el deseo imposible de escribir no llega casi nunca a transformarse en escritura. Kiyoaki actúa y seduce a la ya inalcanzable Satoko, Mishima escribe y roza un Japón ya desvanecido, porque ambos le oponen a la ley un artificio todavía mayor, no un rapto ni un desahogo, sino una experiencia gozosa que rigurosamente asciende para quedar fascinada ante las alturas imposibles y esperar la felicidad de la caída. Para medir las huellas de esa pasión existe el recato contemplativo de Honda, consagrado a la ley, incluso si busca en antiguas religiones los orígenes éticos de un derecho consuetudinario que no logra ser sistemático. Por otra parte, la relación entre Honda y Kiyoaki, que se repetirá en las demás novelas de la tetralogía con las otras "encarnaciones" de Kiyoaki, ¿no es la demostración gradual de que la pasión es intransmisible? Honda no participa de las tribulaciones de su amigo, sólo las observa, las piensa, las hace inteligibles, las vuelve una prueba de la superioridad de un ser estético con respecto a un ser moral, y de la ética de la consumación del propio destino con respecto a la ley de las instituciones. Pero no hay compasión, no hay comunión con la belleza que agoniza, no hay más que la purgación del espectador en Honda. A su vez, siempre será un tercero, un testigo de los retornos juveniles y constantes de la belleza, mera representación del estilo pausado de toda la tetralogía. No obstante, ¿acaso la belleza en su caída no se ofrece justamente cuando lo inexpresable se advierte? El carácter intransmisible de la pasión, ¿no es el

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

tema imposible, el objeto intocable que sin embargo produce la acción, la escritura? ¿No es la expresión un artificio que se enfrenta a otros artificios para revelar en su textura el áspero rastro de lo inexpresable? ¿Acaso la belleza es lo indecible? Tal vez. Y cuando los personajes de una novela admiran algo, no podemos dejar de pensar en nuestras secretas exclamaciones ante las formas que asume la belleza en el mundo. La fascinación por Kiyoaki nos llega a través del "!Oh!" que emitiría Honda si fuera un poeta y no un juez.

¿Y de qué podría estar hecho el artificio (si queremos separarlo de la naturaleza del estilo personal)? Es justamente una acción artística, una técnica que crea los acontecimientos, no un producto ni los ornamentos de un producto. La pasión es siempre estilística, la acción, artificial. El artificio de Kiyoaki sólo es producido para un único testigo, un público totalmente singularizado, su amigo Honda que lo registrará en su memoria. En esa memoria que comprende y produce la tetralogía, la fertilidad de ese mar de reencarnaciones apenas sospechada debería convertirse en la fatalidad de los acontecimientos que indicaran un ciclo inhumano. Pero el estilo de Mishima hizo fracasar la última parte de su enorme artificio, quitándole a la acción de escribirlo el adjetivo "artístico" cuando abandonó definitivamente la ficción. Sin embargo, las tres primeras novelas de *El mar de la fertilidad* siguen allí, con el rango de actos minuciosamente efectuados que ninguna pantomima biográfica puede revocar. A su vez, la doctrina de la reencarnación, presentada con el exotismo de los príncipes de Siam y su ferviente creencia budista, está vinculada a una manera de panteísmo o de panesteticismo, como en las obras de los neoplatónicos del romanticismo europeo. Si cada vida forma parte de una serie de varias reencarnaciones, si un sujeto no es más que un punto en una línea de transmigraciones sucesivas que en el infinito se cierra en un círculo, puede pensarse, según los personajes de la novela, que todos los animales, personas e insectos constituyen momentos simultáneos de una misma energía vital reencarnándose sin fin. Del mismo modo, la belleza de un cuerpo como el de Kiyoaki, con sus tres curiosos lunares, sería una manifestación de una belleza más alta. Los diversos jóvenes bellos que nacerán de ese mar fértil cada veinte años no serán la reencarnación de Kiyoaki, sino que éste formará parte para Honda de una serie que puede suponerse anterior. Sin embargo, las manifestaciones singulares de la belleza seguirán siendo tan irrepetibles, tan intransmisibles en cuanto a sus intensas experiencias, como los dibujos únicos en las alas de cada mariposa o el laberinto de las huellas digitales de cada persona. También la pasión de Kiyoaki por Satoko se verá como una aparición del deseo, que sopla donde quiere y que es invocado por el peligro de muerte como si éste fuera un rezo frenético o una danza ritual. El peligro es la amenaza de la ley hacia la singularidad del cuerpo. La ley amenaza con volver imposible para Kiyoaki, y sólo para él, el roce del cuerpo de Satoko. Y esa imposibilidad que podríamos llamar absoluta, pues quebrantar la

sanción imperial sería un sacrilegio (los amantes lo experimentan como un sacrilegio y no sólo como un crimen), esa imposibilidad es el origen del deseo de Kiyoaki, y luego de su pasión y de su muerte. El resultado es un martirio invertido (recordemos la fascinación de Mishima por el mito de San Sebastián): la fe no provoca el goce mortal, sino que el escepticismo deja su lugar a la pasión y ésta termina afirmando la fatalidad de un destino.

"Todo se ha vuelto amargo, dice Kiyoaki. Nunca volveré a sentir el júbilo. Hay una claridad terrible que lo domina todo. Como si el mundo estuviera hecho de cristal, de forma que uno sólo puede tocar una parte de él con la uña del dedo para notar un pequeño estremecimiento"[1]. El destino ciega al personaje al mismo tiempo que le revela la posibilidad de una acción fatal, última y acaso única. "Tal vez este estado de cosas, comenta el narrador, fuera esencial para obtener la verdadera belleza". La condena y el castigo autoinfligidos serán el grado máximo de la acción artística de Kiyoaki, la purgación secreta de sus dos sacrilegios. El primero, transgredir para satisfacer su deseo, el segundo, permitir el aborto de Satoko y hacerla ya tan inalcanzable que la muerte será la única acción en la que el cuerpo de Kiyoaki podrá brillar. Un resplandor dirigido a Satoko, quien naturalmente no lo contemplará, y la negativa de Satoko a ver la despedida de Kiyoaki será entonces el espectáculo que guardará Honda en su memoria casuística. Pero acaso Satoko no era más real que un copo de nieve derretido, acaso sólo era un elemento, imprescindible pero no autónomo, que hizo cumplir el breve destino de intensidad y belleza que contenía el cuerpo de Kiyoaki como una crisálida.

¿Cómo medir la intensidad de una belleza pasajera? ¿Acaso es mayor cuanto más fugaz? ¿O más bien es la fugacidad otro nombre del dolor, que abre el camino hacia la indefinible belleza? Cuando Kiyoaki se enferma, en medio de una especie de penitencia vana, Honda percibe cómo cierta impasibilidad ante el dolor se materializa en el cuerpo de su amigo. El límite que no logra atravesar se vuelve entonces "un grueso hilo de oro, bordando su carne con dolor". Y ese dolor, "¿no había sido de hecho una expresión de intenso gozo, ése que no se encuentra en ninguna parte más que en los extremos de la existencia humana?". Luego, el sueño vendrá a negar por última vez esa experiencia extrema a la que no se puede acceder mediante la voluntad. Kiyoaki dice que acaba de tener un sueño, que no será transcripto a su diario sino vertido en el oído de Honda y que quizás es la clave del diario. Después de eso, sabe que volverá a ver a Satoko "junto a las cascadas", en un equívoco augurio de la rueda de las encarnaciones.

La placidez del final de la novela me recuerda un poema zen que he visto traducido así:

Desde el mundo de las pasiones
regreso al mundo que está

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

más allá de las pasiones.
Es el momento de la pausa.

Y aunque en la novela de Mishima el budismo sea una suerte de ornamento exótico, de mito interesante para los personajes escépticos, aunque se sigan los subterfugios que le otorgan un carácter a cada personaje, no deja de existir allí un mundo "mas allá de las pasiones", ¿será el del artificio que permite la representación de las pasiones, un escenario metafísico, un teatro absoluto donde los cuerpos se mueven guiados por hilos invisibles? Es el momento de la pausa que precede a la sorpresa preparada, no un oxímoron, sino la expectación ante un ritual artístico que deleita a pesar de su repetición, precisamente porque todo está previsto. Si en la novela todo está previsto, la presencia de los detalles cuidadosamente preparados anticipa una sorpresa que nunca llega dentro del libro, sino en el momento de la pausa, en la nostalgia del olvido. Podríamos suponer que Honda adivina los pensamientos del lector cuando deja de leer, ya que el narrador dice que él "no podría olvidar que estas palabras se irían borrando de su memoria copo a copo, nieve de primavera bajo el sol". Cuando la blancura cegadora del estilo se haya derretido, acaso alguien descubra bajo la nieve el brillo multicolor del artificio.

[1] *Esta "cristalización" del mundo para el personaje de Mishima podría compararse al estado que describe Akutagawa en la nota que dejara al suicidarse: Allí dice: "Estoy viviendo en un mundo de nervios mórbidos, diáfanos y fríos como el hielo" Y luego añade: "Sin embargo, la naturaleza es para mí más bella de lo que nunca había sido antes"*

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

POEMAS

SUSANA SZWARC

Invitación

I.

Alguien, como un teorema, nos ha cercado
con una magia suave, todavía.
Casi nada sabemos
sólo el ruido - musical - que dejan los trapecios
y confunden.
Toda la historia entra en una copa,
suspendida por la ventana en su equilibrio.

Una tos aleja del ensueño.

Nos avisan: no leer ya tragedias,
evitar la inquietud.
Mi pura verdad vacila y la copa se mueve.
Caerá,
se hará triza en la vereda de las grandes ciudades
donde nunca (nunca, que recuerde) he comido.
(- ¿ Qué comíamos ?
- letras.)
Se nos escapa la risa como un huevo
pasado por agua que evita el incendio
de la casa.
(a todos a veces se nos rompe).

II.

Recordar. He mirado los árboles vacíos del invierno
y los he visto después, cumplidos.
También la otra
- niña - ajena, los ha visto.
Arboles nos permitían el saludo, el adentro y el afuera,
y la prohibición encubierta que separa
las toses.
Que hace, en la luz de la mañana, el milagro
de la diferencia.
En esa luz alguien sueña con un padre que bendice,
que alimenta,
y que no sabe de la desmesura del sentido.
Porque alguien sueña
yo también.

Un país no es un solo lugar para el derroche de pasiones.
La vuelta al mundo recomienza su andar
y todo el pueblo
entra en nuestros ojos como un fruto maduro,
a punto de morder.
Justo en lo perdido, una migración.

De nieve Dios

Alguien arroja un huevo
crudo (podría ser también por agua)
Hacia la zona de montañas, altísima,
justo en el lugar de las nieves eternas.
Ese gesto es trivial, tan cruel (casi)
como el gesto del asesino que arroja

cuerpos
al océano
pero que, por algún motivo del azar, se ve
en los ojos de la víctima, que le sonríe.
¡Ah!, cada día, cada noche,
la misma inconcebible pregunta:
¿ por qué sonreía ?
o aún: ¿ por qué me sonreía ?
Y cada vez el verdugo cierra los ojos, aprieta los oídos
como esos niños atormentados por los gritos
de una madre todavía inexplorada, y se muerde los labios.
- No hay que aceptar la pregunta -, piensa.
No le dice a nadie lo que piensa.
Mientras la frase no le salga de la boca
nadie (nadie) contará el cuento.
Ahora (que alguna vez es siempre),
la dignidad de la montaña
resbala junto con la yema.

Hay manchas de luz.
La noche es negra y blanca:
como no saber si es de día
o se hizo pedazos
la montaña.
Ninguna jarra para guardar un trazo
de la nieve, ni regazo.

Si algún tierno, tesoro,
deforme (¿ yo, vos ?)
mirara hacia allí diría,
entre lágrimas claro,
- ¿ cómo cuelga así ? Cáscara, yema,
montaña.
La caída de qué letra, o paisaje
sin reparo.

¡Ah!, pero el tiempo no se queda quieto. Sopla.

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

LA ROMA DE WILCOCK

GUILLERMO PIRO

¿Qué es Italienisches Liederbuch?

Un libro de poemas de amor que Juan Rodolfo Wilcock escribió en sólo trece días, entre el 4 y el 16 de julio de 1973, en su rancho de Lubriano (Viterbo), y que publicó en Italia la editorial Rizzoli al año siguiente.

¿De qué lieder *se trata*?

Son 34 poesías producto de un amor loco. Wilcock vuelve de alguna manera a su pasión juvenil, cuando plagiaba los versos de Swinburne, y escribe este "libro de canciones italianas" que trata de recrear el aroma de los versos de Michelangelo (a quien cita al comienzo del libro) con un italiano tan denso y cincelado, eficaz y transparente como el de Miguel Angel.

Denso y cincelado; eficaz y transparente: esas palabras no parecen querer decir mucho.

Es verdad. Voy a tratar de explicarlo mejor. ¿Recuerda a Cornelius Jansen, el teólogo y filósofo holandés? ¿Recuerda el *Augustinus*? Bien: Wilcock parece jansenista: lo cuida todo hasta en los mas mínimos detalles. Creo que la experiencia de escritura de Wilcock es bastante compleja, pero termina desembocando en resultados simples. Parece querer tender hacia ciertos criterios de orden, claridad, simplicidad. Para él un modelo fue siempre Robert Walser: esas frases labradas como diamantes (sé que eso tampoco quiere decir mucho, pero déjeme seguir), breves, desapegadas, que llegan a la parodia, a la caricatura. Después fue Ronald Firbank. Pero si le hubiéramos podido preguntar a él a qué corrientes de escritores creía

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

pertenecer, sin duda hubiera pronunciado el nombre de Wittgenstein: hubiera dicho "Ludwig". Wilcock escribe *Italienisches* a mediados de julio, cuando comienza en Europa el verano. Pero lo que impresiona desde el principio es esa pericia técnica (perdón otra vez) que le hace capaz de sacar el máximo partido; una habilidad estilística y constructiva que permiten comprobar que Wilcock conoce el "oficio". Para aquellos años Wilcock había escrito una serie de ensayos sobre escritores italianos y había constatado que no le divertían en la medida en que ellos mismos no lo hacían y no lograban ocultar el cansancio y el aburrimiento que sentían cuando escribían. La impresión, si se consigue vivenciarla, es terrible: Wilcock se imaginaba al hombre que se sentaba a su mesa de trabajo y se decía a sí mismo: "Este maldito libro tengo que escribirlo cueste lo que cueste, y acabarlo cuanto antes". De ahí las lagunas, los puntos oscuros, las incomprensiones, las frases vacías, y, sobre todo, ese tedio prodigioso que lleva a la paranoia. Wilcock se pregunta "¿Por qué escriben? ¿Por qué se someten a esa fatiga, a ese sufrimiento, a ese tormento?". Lo cual revela hasta qué punto Wilcock se sentía un diletante en comparación con esos escritores amantes de los trabajos forzados, un diletante en el sentido literal, "aquél que se deleita". Pero no obstante su deleite es un oficio, y un oficio que se toma en serio. Pero Wilcock piensa sólo en sí mismo, o, con más precisión, en el lector como en otro yo mismo, y consideraba que una de las mayores hipocresías era atreverse a decir, por ejemplo, que se escribía "para los demás". En ese sentido era un hombre moral, y como todo hombre moral escribe libros morales. *Italienisches* es un libro moral.

¿Pero por qué sería más moral escribir para sí mismo que para los demás?

Porque no se puede jugar con uno mismo. Porque Wilcock se toma tan en serio y siente al enfrentarse a sí mismo tanto respeto que esto constituye el mayor compromiso posible en favor de la honestidad. Escribir para uno mismo es la garantía de que no se hará perder el tiempo al lector. Wilcock escribe acerca de él, para él y algunas veces contra él.

Al comienzo habló de una cierta deuda que Wilcock tenía con Miguel Angel. ¿podría decir algo al respecto?

Wilcock cita al comienzo del libro un verso: "¿Quién me defenderá de tu bello rostro?" Esa presencia allí, en la primera página, indica para mí mucho. Para empezar, Miguel Angel especifica siempre (o casi siempre) quién es el destinatario de sus sonetos. Wilcock no. No sólo eso: Wilcock se esfuerza porque no sea reconocible siquiera el sexo del destinatario. Comienza con una palabra atrofiante, dice *innamorevole*, que es un término que no existe en italiano; dice seducente, que es un participio activo y, como tal, es neutro, y que en español es, a la vez, adjetivo y sustantivo. En ninguno de los 34 poemas es posible descubrir a quién están dirigidos.

Esa diferencia fundamental es a la vez un homenaje y una manera muy wilcockiana de halagar a sus maestros. Es intrigante.

¿Qué es intrigante?

Es intrigante el movimiento que suscita la lectura de *Italienisches*, las idas y venidas, la habilidad con que Wilcock elude aludir al tema en cuestión. Escribe en ese estado que Hemingway consideraba el ideal: está perdidamente enamorado. Está lo que se dice vulgarmente "emocionalmente estable" (perdón). Puede trabajar en cualquier momento si lo dejan tranquilo y nadie lo interrumpe, lo que quiere decir que puede escribir si puede ser despiadado con los demás. Pero la mejor escritura la produce cuando está enamorado. Una vez que la escritura se ha convertido en el mayor vicio, en el mayor placer, sólo la muerte puede interrumpirla. La seguridad económica es una gran ayuda (Wilcock no la tuvo nunca) porque evita las preocupaciones (Wilcock siempre las tuvo). Pero las preocupaciones pueden destruir la capacidad de escribir. La mala salud es mala en tanto produce preocupaciones. Aún en ese estado Wilcock nunca dejó de producir.

¿Pero de qué nos habla Wilcock enamorado?

Del sujeto de su amor, naturalmente. Pero también de Roma, lo que equivale a decir que también la ama. El libro podría leerse prestando atención a dos vertientes que confluyen en el mismo mar, la poesía (disculpe). Una vertiente sería la representada por ese sujeto amado. Se lo describe, se lo alaba, se cuentan sus *milagros*. La otra vertiente, más sinuosa, estaría trazada sobre el mapa, llevando al lector a recorrer una Roma *particular*, una Roma restringida, aquellos lugares que uno no visita, o no visita tan detenidamente, si se embarca en un tour provisto de una guía trilingüe. Trasladado al mapa, notaríamos que ese recorrido se circunscribe a la colina del Testaccio, la Pirámide de Cayo Cestio y el Piazzale Ostiense. Desde allí es posible, libro en mano, acceder a una Roma inusual. Me parece absolutamente tentador llevar a cabo esa travesía inútil, conocer la Roma por la que Wilcock circulaba.

¿No podría, grosso modo, *llevarla a cabo ahora?*

Sí, pero para eso es necesario deshacerse de esa cronología libresca que suele arruinar todos los planes. Puedo hacerle recorrer la Roma de Wilcock, pero si soy el guía esto lleva implícito que de alguna manera es también mi Roma. Lo que quiere decir que, por más fiel que permanezca al trazado toponímico de Wilcock, siempre el mejor guía hubiera debido ser él mismo. En el hecho de tomar el micrófono en mano hay ya una pequeña traición inevitable...

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

Adelante, por favor...

Salimos desde el metro al aire libre en la estación Pirámide, en pleno Testaccio. Tenemos la Estación Roma-Ostia a nuestras espaldas y, a la derecha, la Vía delle Cave Adreatine. Desde esa esquina divisamos al final el Piazzale dei Partigiani y la Estación Ostiense de trenes. A nuestra izquierda la Pirámide de Cayo Cestio y el Piazzale Ostiense, y un poco más allá la Piazza di Porta San Paolo. ¿Me sigue?

Sí, continúe...

Esta es una de las zonas más mencionadas por Wilcock. Allí enfrente, un poco más allá del Piazzale Ostiense, está el Correo. ¿Recuerda el poema en donde los empleados se ponen a comer peonías debajo de Scanderbeg? Este es el Correo y ahí está la Piazza Albania. Los empleados han surcado el Parco della Resistenza dell'8 Settembre y han desembocado a los pies de esta escultura que conmemora al patriota albanés que se distinguió luchando contra los turcos en el siglo XV. Pero dejemos eso y prestemos atención a la Pirámide. Lo único que conocemos de Cayo Cestio es su tumba, esta imponente pirámide revestida de mármol blanco y atravesada por la Muralla Aureliana. Tiene 27 metros de altura y tardó en construirse 330 días. Y allí está la entrada del Cementerio Protestante. La paz que se respira aquí es conmovedora. Desde 1738 fueron enterrados aquí numerosos personajes del mundo protestante, principalmente ingleses y alemanes. En la parte más antigua se encuentra John Keats ("Aquí yace uno cuyo nombre fue escrito en el agua") y su amigo Joseph Severn, no muy lejos de donde están las cenizas de Shelley. Ya que estamos aquí podríamos ir a visitar la tumba de Wilcock, que está junto a la de Vassilis Vassilikos, y la de Antonio Gramsci y la del hijo de Goethe. La de Wilcock, clara, sencilla, sin presunción bajo la sombra de los árboles infunde respeto (¿o deberíamos decir miedo?). Salgamos y subamos por el Viale del Campo Boario. Ahí está el Monte Testaccio. Es una colina artificial, que se formó entre el año 140 a.C. y el 250 d.C., a partir de millones de *testae*, los fragmentos de las ánforas empleadas para transportar mercancías. La colina mide 36 metros de altura. Tomamos la Vía Zabaglia y comenzamos a escalar la pronunciada subida. Desde aquí arriba se alcanza a ver todo el valle del Tíber, las zonas obreras de la Magliana y el Aventino hacia el oeste, y Villa Borghese y el Monte Mario, que es fácil de reconocer por la antena de la R.A.I. A orillas del Tíber se ven los atracaderos de las naves mercantes romanas, allí, donde ahora se encuentra la Piazza dell'Emporio. El puerto se construyó en el año 193 d.C. cuando el primer puerto romano del Foro Boario quedó chico. Ahora giremos sobre nuestros talones y miremos hacia abajo. Ahí está el gasómetro, que desde el cambio al gas subterráneo ya no está en servicio. Detrás del Testaccio la pendiente baja al Mattatoio, el matadero. ¿Ve ese enorme complejo? Está vacío.

Hasta 1875 fue la principal fuente de ingresos de Testaccio. Bajemos. Tomemos la vía Galvani en dirección a la Piazza Albania, sigamos por el Viale Aventino. ¿Ve ese enorme edificio? Es la FAO, la Food and Agriculture Organization, que desde 1943 tiene su sede central aquí, en Roma. Ahí está el Circo Massimo: lo que fue el estadio más grande de Roma hoy no es más que una explanada cubierta de hierba. Pasemos de largo: Wilcock ni lo menciona.

¿Y ahora?

Estamos cerca del Coliseo. ¿Lo ve allá, al final de la Via di San Gregorio? Lo mandó construir el emperador Vespasiano en el año 72 d.C. junto a un lago, en los terrenos del palacio de Nerón. Tomó ese nombre de una enorme estatua de bronce que se alzaba junto a él, y que la escasez medieval de metales tiró abajo. Aquí es donde Wilcock pide a gritos a los caballeros de Arturo, a los valientes de Orlando, a los musulmanes rabiosos, y a los mongoles de Samarcanda que corran carreras en torno para hacer ver cuán tosco era el mundo hasta que llegó esa luz, esa sophia. Ahora tomemos la Via di San Giovanni in Laterano hasta la Basílica cuyos doce apóstoles, blancos y teatrales delante de los reflectores, en un poema de Wilcock se mueven y señalan con el dedo a alguien que corre por la plaza con un perro. ¿Se acuerda? La Basílica conserva todavía la forma primitiva, de cuando el emperador Constantino mandó a construirla a comienzos del siglo IV. Fue dos veces destruida por incendios y otras tantas reconstruida. Ahora tomemos un taxi en la Via Merulana hasta la Stazione Termini. Aquí la tiene. ¿No se siente aturdido? Vea cómo la grandiosidad del trazado urbano colocó justo enfrente la mayor estación de autobuses de la ciudad. Es algo tan repelente que ni siquiera los mismos romanos llegaron a acostumbrarse. ¿Ve a través de los árboles de Piazza del Cincuecento cómo destellan los ladrillos rojos de los baños de las termas de Diocleciano? Datan del siglo III y ahora alberga un museo arqueológico maravilloso. Ahí, a la derecha, tiene otro resto de la Roma antigua: la muralla Serviana (pero Wilcock ni la menciona, así que miremos para otro lado). Si seguimos caminando hacia arriba llegamos a la Via XX Settembre, que conduce a la izquierda al Palacio de Quirinal, en otro tiempo residencia de los papas y hoy del presidente de la República. Aquí están Cástor y Pólux, patrones de los jinetes. Las guías turísticas se obstinan en verlos cabalgando, pero es mentira: llevan por la brida a dos espléndidos caballos. Miden 5,5 metros y son copias romanas de originales griegos del siglo V a.C. Un obelisco se alza entre ellos: lo trajeron aquí en 1786, procedente del mausoleo de Augusto. Esa fuente (que Wilcock describe como una copa de granito ceniciento, es decir, como lo que es) la añadieron en 1818, trayéndola del Foro, en donde era empleada como abrevadero...

¿Adónde vamos ahora?

A los Parioli, uno de los distritos más selectos en las afueras de Roma que ostenta hoy algunos de los hoteles y clubs más lujosos, rodeado por la Villa Borghese, el mayor parque público de Roma. Allí, en octubre del año 312, exactamente en el puente Milvio, Majencio tendió una trampa a Constantino dando por supuesto que iba a caer en ella: construyó sobre el río varios puentes falsos e intencionalmente colocó sus naves de manera inadecuada a lo que exigía una buena estrategia; pero después, al ver que el emperador, al frente de sus ejércitos, se aproximaba a la orilla opuesta, quiso llegar a ella antes que los romanos, y olvidándose, con la ofuscación y el apuro, de que los puentes tendidos sobre el río eran falsos, capitaneando a un grupo de sus tropas y dando orden al resto de las fuerzas de que le siguieran, entró en uno de aquellos puentes para salir al encuentro de sus enemigos; pero el puente se hundió y Majencio y cuantos le seguían cayeron al agua y murieron ahogados. Wilcock recuerda este hecho.

Si no me equivoco, Wilcock recuerda otro que tiene como principal protagonista a Constantino...

Sí. El poema dice: "El sexto mensaje apareció en el cielo, / era un anuncio, me parece, de la Firestone" En tiempos de Constantino una multitud de bárbaros se congregó a orillas del Danubio con la intención de cruzar el río y conquistar todas las tierras occidentales. Cuando Constantino se enteró, levantó sus campamentos, avanzó con sus ejércitos, llegó hasta el Danubio y colocó en sus orillas estratégicamente a sus soldados. Luego, viendo que las tropas enemigas atravesaban el río, y temiendo que al día siguiente estuviesen ya en la orilla en que se encontraban sus tropas para atacarlas, sintió un miedo extraordinario. Aquella misma noche, mientras dormía, un ángel lo despertó y lo invitó a mirar a lo alto. Al levantar los ojos hacia el cielo Constantino vio suspendida en el espacio una cruz formada por dos rayos luminosos y sobre ella la inscripción en letras de oro que decía: "In hoc signo vinces" (Con esta señal vencerás). Confortado con esta visión Constantino mandó construir una cruz semejante a la que viera en el cielo e hizo que un abanderado la llevara enhiesta, a modo de estandarte, delante de los soldados; dio orden de ataque y lanzó sus ejércitos contra el enemigo, causando entre estos muchísimos muertos y obligando a huir al resto de las tropas bárbaras. Después de la victoria Constantino reunió a los pontífices de todos los templos y trató de averiguar por medio de ellos a qué dios pertenecía la señal en cuyo nombre había obtenido tan importante triunfo. Ninguno de los reunidos supo dar respuesta; pero sí se la dieron algunos cristianos que comparecieron ante él y le explicaron minuciosamente todo lo relativo al misterio de la Santa Cruz y a la fe en la Trinidad. A raíz de esto el emperador creyó con toda su alma en Jesucristo y se hizo bautizar, según algunos libros por el papa Eusebio y,

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

según otros, por el obispo de Cesarea. A una conversión similar se refiere Wilcock en ese poema, más adelante.

¿Quiero hacerle notar que ha caído la noche? ¿Qué hacemos?

Vayamos a ver el Panteón iluminado. Esta maravilla de la ingeniería romana se la debemos al emperador Adriano, que la proyectó y la mandó construir en el año 125 d.C. para reemplazar un templo anterior construido por Marco Agrippa, yerno de Augusto, en el año 27 a.C. (de ahí la inscripción que figura en el frontispicio, que Adriano mantuvo después que un incendio destruyera todo el resto). A esta hora está cerrado, pero no importa: su mejor aspecto lo presenta a esta hora, iluminado. Sigamos ahora por este laberinto de calles rumbo al Tíber para ver el Castel Sant'Angelo. Lo único que se conserva es la base de lo que alguna vez fue la estructura (iniciada por Adriano, en el año 130 d.C.) destinada a ser un mausoleo...

¿Qué significa ese ángel que desenvaina una espada allí, en la cima?

En una novela de Donald Westlake un hombre se salva de la prisión gracias a un malentendido como éste. Es difícil discernir si alguien que está inmóvil con una espada en la mano la está envainando o desenvainando. El caso aquí es como sigue: en el año 590 el papa Gregorio Magno iba camino a San Pedro y vio, encima de la Ciudadela, a un ángel envainando la espada, lo que el papa interpretó como un aviso del fin de la peste que estaba asolando a Roma. De inmediato mandó construir una capilla en ese lugar y le cambió el nombre a la fortaleza. Pero esa estatua fue agregada recién en 1753. Durante el Renacimiento el Castel fue usado como prisión y después como residencia papal.

¿Es todo?

Naturalmente que no. Queda mucho por ver todavía. Tomar la Via Appia Nuova (que Wilcock compara con el Nilo y llama Appia Azul) y dejarse llevar por el tráfico hasta el aeropuerto de Ciampino; recorrer la Muralla Aureliana iluminada por rayos, ruedas y petardos; visitar las termas de Caracalla y dar una vuelta en torno a Roma conduciendo un viejo Volkswagen como el de Wilcock por el Raccordo Anulare, tomar un desvío y terminar, extenuados, en Porta Furba, fuera de Roma. De ahí podemos ir a visitar el aeropuerto de Fiumicino.

¿Nada más?

En *Italienisches* se mencionan otros sitios: Olimpia, Éfeso, el Mar Rojo, el Danubio, el océano Atlántico, el Pacífico, el Indico, el Artico, los mares del Sur, el valle de la Caffarella, Lubriano...

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

¿Por qué Wilcock, amando como amaba a esta ciudad, eligió un pueblo tan alejado como Lubriano para vivir?

Ni Trajano ni Caracalla vivieron en Roma y gobernaron el imperio.

Pero Wilcock no gobernó

Es cierto. Wilcock reinó.

A una nota de Roland Barthes

ROBERTO CIGNONI

ACERCA DE LA EXENCIÓN DEL SENTIDO EN EL HAIKU

En su artículo[1], Roland Barthes, compromete al haiku con la exención del sentido, una suerte de detención pánica del lenguaje, la sombra definitiva sobre el espectro de códigos que, inevitablemente, convocamos al enfrentar cualquier texto.

El haiku resultaría la rama literaria del zen, un soplo activo destinado a "vaciar, a pasmar, a desecar la palabra incoercible del alma, o, dicho de otra manera, a cortar esa recitación interna que constituye nuestra persona...ese trompo verbal que arrastra en su giro el juego obsesivo de las sustituciones simbólicas".

Esta impresión, sin embargo, no hace más que presentar en el haiku el instrumento de un sentido curiosamente más trascendente y abarcador; el haiku, así, se reconoce como una práctica necesaria para la suspensión del lenguaje, una invitación tendiente a abolir toda metáfora o silogismo, la renuncia a cualquier idea, a cualquier comentario acerca de la cosa.

Es en virtud de esta paradoja que las propias palabras de R.B. se revelan motivadas e interpretativas; el mismo crítico no ha sufrido aquella detención congénita del lenguaje, la elipsis definitiva de ese segundo pensamiento sobre el que tiende a asegurarse, impasible, el suplemento infinito de una retórica (segundo pensamiento que, por una suerte de caudal ironía, constituye su propio comentario).

Claramente, el haiku no existe más que en el lenguaje, y como toda estructura verbal conoce una organización donde las palabras están asociadas en función de uno o varios rasgos semánticos que les son propios. Así "globo", "cabeza", "naranja" poseen en común, por lo menos, una unidad mínima de sentido, un sema.

En el interior del texto, se entiende que el contenido semántico depende de las relaciones o de las oposiciones que se crean entre una expresión y las de su entorno. El sentido, que no es un dato previo, se genera, inevitablemente, en las relaciones que las unidades textuales sostienen entre sí, y constituye, en cierto modo, la matriz de funcionamiento que encuentra toda estructura formalizada en el lenguaje.

El sentido es, pues, una relación, una asociación entre signos, que operan simultáneamente como significado y significante, para producir un objeto linguístico que es síntesis dialéctica de ambos planos, elaborados como una sola y misma cosa[2].

Obviamente, toda construcción que funda su materialidad en un sistema de signos no puede obtener como resultado un alejamiento del significado.

Indisoluble seña: el haiku, ligado de hecho a la suerte de todo producto textual, no puede evadirse del sentido. Se vuelve, en seguida, lícito preguntarse qué es en realidad lo que estas palabras anuncian, consienten en dejar expuesto, sirven efectivamente.

Releamos: invertebración de un trazado; discontinuidad, fracturas en la secuencia sintagmática integral[3]; falta de conexiones causales en el juego de posiciones y oposiciones; empalidecimiento del ritmo y de la rima, de las aliteraciones y de la entonación; el consular olvido de modalizadores (así, sin duda, acaso) y de fuerzas elocutivas (de exclamación, de imperativo, etc.); una tendencia a la asfixia de los relevos y los nexos que sirven a la condensación sémica; las oraciones nominales: nulidad de la acción, referencia a lo pasivo (callado), el autor no especifica la verdad aprendida a través de una experiencia ni de qué manera fue afectado por ella; esta vaguedad, más perceptible aún en la renuncia a cualquier campo de tensión, a todo soplo emotivo; la brisa de lo inapresable en la fugacidad de una pincelada instantánea; las infracciones a la expectativa. Así:

Las pisadas
son de un hombre.
Las primeras flores de cerezo.

Chiyo-Jo

¿Qué pájaro es,
solo y frío,
en la tempestad otoñal?
Sora

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

El sonido del arroz hollado.
Al pie de las montañas,
las flores.

Buson

el haiku trataría de llamar la atención, ante todo, a lo que está entre las palabras y las líneas; o mejor, a lo que justamente no está ahí, y que se percibe como borradura, como vacuidad entre ellas.

Claramente: el sentido del haiku no puede organizarse más que a partir de sus palabras, pero es en su espíritu de inmediatez, en ese zambullirse sin afición o tendencia, que fermenta el punto de fuga: no a partir de aquello que esas palabras denominan o traducen, no en un referente grávido, en un abanico de filtraciones orgánicas, sino - el sentido - en la reticencia que esas mismas palabras introducen, en su imposibilidad, en lo que: "no tiene nombre" (el pueblo bien lo sabe), y que nuestra soberbia de literatos da en llamar "sugerencia". Precisemos: lo innombrable, lo que no puede nocionolizarse, aquello que ninguna fraseología es capaz de representar, y a lo que no es posible aproximarse sino a través de la propia palabra, convertida al efecto en una suerte de perífrasis modelizadora, rodeo insalvable, autoexigido, ante lo que no contempla ocupación o paralaje.

El haiku daría cuenta así de un vacío semántico; informaría de una naturaleza imposible de ser conocida por la lengua, de aquella estructura de la realidad obstinadamente marginal a toda figura lingüística que intente describirla: el poema relegado a un siseante desliz, cuyo carácter formulativo se ha vuelto mera presunción, deseo incumplible. Ha eludido así el ser discurso sobre algo, para ser discurso alrededor de algo; de aquella cosa, diremos, imposible de ser aprehendida, vinculada, a través de cualquier formalización indagadora por parte del lenguaje[4].

El sentido del haiku apuntaría en última instancia a revelar la esterilidad de la lengua para la consumación de tales correspondencias, un dar la cara frente a esa comarca inhabitable en la que cualquier inversión de una identidad se reconoce prohibida. Ante la imposibilidad, el humilde recogimiento, los bordoneos de la elipsis, la sensible recolección de un *impasse*.

Ni ruptura ni suspensión: al supuesto signo, al fin y al cabo, nunca le fue permitido asomar su cabeza a este mundo. No le cabe oportunidad donde sea imposible asir un referente. Ninguna convergencia, ninguna focalización, la transitividad, entre tanto, ha ido a parar al pozo de los desperdicios; ni siquiera "un

sentido figurado" (lo sensible), algún pretexto para la exploración de lo imaginario. Vedada la transcripción, el haiku se concede apenas el ser expectorante de una latencia inaprensible, nos proporciona una vía franca de percepción hacia esa secuencia que ha quedado definitivamente eludida a causa de la incompatibilidad de los estatutos léxicos. A la manera de una figura de adjunción, se concibe presencia de una ausencia. Opera con el vacío de la presencia ausente, pues debe desechar la plenitud de la presencia efectiva. Representa el síntoma de un *factum*, de un acaecido, de un evento.

Nos acercaríamos en este punto a la concepción de Bergson, para quien el lenguaje es un velo interpuesto entre nosotros y la realidad, velo que sólo un *tour de force* del intelecto puede desgarrar. El lenguaje, a causa de su humilde origen y naturaleza, es incapaz de aprehender y expresar la realidad. Pero el lenguaje puede usarse de otro modo, no para representar, sino para llevar al oyente a un punto en que él mismo pueda trascenderlo y pasar a la intuición incomunicable. El lenguaje se convierte al efecto en una escala dialéctica que, una vez que hemos ascendido por ella, podemos hacer a un lado.

Instante de resignación, en que el haiku, lejos de declararse estéril, se prepara a ejercer con eficacia la función conativa (de llamada, de atención).

Balizado por lo irresoluble, sólo le es posible el frotis alusivo, el indicio. Negada la firma probatoria, no le queda más que ser vibración contigua de ese trazo.

Convoquemos: el budismo que niega la existencia de un yo o alma o de cualquier especie de cosa que uno podría llamar verdadero yo. Ver la verdadera naturaleza o verdadero estado de cosas no significa encontrar una en muchas o una anterior a muchas, ni significa distinguir unidad y diversidad, o lo estático de lo dinámico. El verdadero estado o verdadera realidad es el estado sin ninguna característica específica; la idea de una realidad en la que no hay absolutamente ninguna "substancia". Ella se dice Asidad o Talidad, lo indefinible último, el estado innombrable, sin naturaleza específica, a veces también llamada "Matriz del Así-llegado". (Todos los sinónimos de Asidad son nombres dados intuitivamente, y no debe considerárselos más que como interpretaciones de la indeterminabilidad de este principio).

Asidad es: aespacial, atemporal, indiferenciada, sin principio ni fin, informe e incolora. Una esfera de no creación, de no causación, y no perturbada por las ondas de la vida y de la muerte. Es naturaleza Dharma en las cosas en general, y es naturaleza Buda en los seres vivientes. Es Nirvana (Libertad Perfecta) como principio fundamental de la vida, el estado sin ninguna característica o condición específica, el estado de libertad perfecta de toda servidumbre. No es propio preguntar de dónde se origina Asidad o la Matriz del Así-llegado, porque ella es el noúmeno, Asidad última.

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

Vano sería intentar la revelación de esa "otredad", la visión de la tal extrañeza. Hacerlo implicaría tan sólo abonar el suelo para el brote del escepticismo (cola rígida de la impotencia) o de la religión (el consolador aliento frente a un vacío, una nostalgia).

Así, el haiku no se manifiesta escéptico o religioso. No puede serlo ante la inaccesibilidad absoluta, ante algo que por definición admite ajeno o extraño a su juicio.

Ante la certidumbre de lo irreconocible tampoco caben la impaciencia o la desesperación. Ningún anhelante "ir al encuentro". Ningún delirio ni borde de abismo. Ninguna tortura, al fin, por la pertinente Revelación.

De nada le serviría el compulsivo afán por nombrar (es decir, por develar con palabras esa amenazante vaciedad). Reconoce y deja en claro que hay algo inasible e impenetrable a la luz de la significación. Como dice un famoso poema budista "contesta con el silencio... y con un dedo señala el Camino[5]". Cabe preguntarse, en esta instancia, si el haiku no entregaría una vía plena hacia el satori (ese estado incondicionado de la mente) al sacrificar toda obviedad, toda explicitez de la imagen, y con ello el reaseguro de una representación mental, a la cual no dudaríamos en aferrarnos satisfechos para interpretar el mundo.

El zen nos lleva a comprender cómo todas las cosas se crean y mueren a cada instante, y como consecuencia, que el apego a algo es el principio del dolor. El haiku, en ese sentido, tiende a quitarnos todo punto de apoyo, nos niega cualquier percepción omnicomprensiva dando de este modo a la mente la superior posibilidad de vaciarse. Sólo en medio de esta vacuidad se consigue el satori, la súbita luz mental que enciende la intuición de Talidad, súbita luz que no puede concebirse mientras la mente permanece asida a los conceptos, a los contenidos intelectuales.

El haiku, en este punto de acuerdo con R.B., tendría por función el promovernos hacia la instancia de satori, a la manera de un sugestivo koan que no exige otra respuesta que el "despertar", un adelantarse al estado de iluminación, de budeidad.

Pero ¿no es esta tentativa por arrojarnos a la quintaesencia de la enseñanza zen, al fin y al cabo, un SENTIDO?

Podría argüirse, a diferencia de lo que señala R.B. al final de su nota, que existe definitivamente algo adquirido a través del haiku. Desde el solecismc de sus rasgos, la vigilia de una raíz inédita, la conciencia de inadmisibilidad de un principio, realidad o talla indefinible. Lo que no se lee, el borde nulo, el abandono desde la partida como un registro de imposibilidades. Una correspondencia, al fin, con la pintura japonesa que lo suele acompañar (el suiboku) donde resulta dominante la libertad del espacio abierto, el elocuente intersticio. Llenando apenas una esquina, el pintor da vida a toda la tela; aquello que alguno ha dado en llamar "pintar no

pintando" o desde el zen, "tocar el laúd sin cuerdas".

Asomado a la Poética, el haiku legaría el detonante para una figura novedosa, suerte de mutación, de engendro metonímico, en el que el término excluido se confiesa incognoscible. Ya nos libera de la suposición, ya vuelve innecesaria la revelación congénita de un metalenguaje. El gesto de marginalidad los ha neutralizado y vuelto inocentes, reduciéndolos a juegos superficiales sobre una verdad última - o primera - que se sitúa en el mundo o fuera de él, extraña a todo lenguaje, extraña a toda cuestión, dato natural, grado cero, a partir del cual se hace posible plantear la distinción entre una "naturaleza", verdad intransitable, estado de ayoidad e impermanencia, y las utopías sin fundamento de la retórica.

Este asumirse al margen de una "realidad sin condición específica", este apego a no disimular su carácter irreductible de errata, o si se quiere, este pleno fundarse al clareo de una negación, excluyen en el haiku cualquier ensoberbecida tendencia a la revelación de lo Absoluto o a la encantada presentación de un Ideal.

Y es, después de todo, en ese confeso pudor de sus límites, que el haiku termina por alcanzar su propia excelencia.

El reconocimiento de la afasia.

La palabra, ahora, como signo de indecibilidad, acusadamente estéril, pero sólo así capaz de señalar la gestualidad de una borra inexpresable; la introducción a una lírica del desnombramiento, convocada, al fin, por la potencial incapacidad de la propia materia significante.

Nuevo sentido, pues, que fricciona tal un pellizco inédito, se acusa virgen en Occidente, fermenta como una ironía contra el hábito crítico, nos transgrede.

Allí está el ser de la lengua para mostrarnos su no ser - querido Buda-.

La palabra es ya conciencia del silencio.

Buenos Aires, noviembre de 1985.

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

[1] *El autor se refiere al capítulo de* **El imperio de los signos** *de Roland Barthes, dedicado al haiku, publicado en XUL nº 3, diciembre de 1981, en traducción de Javier Sicilia y Jaime Moreno Villarreal.*

[2] *La moderna lingüística contesta uniformemente a la pregunta ¿qué es el lenguaje? atendiendo a su sentido. El lenguaje, en la forma como lo concibe la lingüístic actual, tiene como concepto central y determinante el de sentido. El lenguaje no consiste en los sonidos de las selvas o montañas, por complicados que sean, sino en aquellos sonidos que sean portadores de una señal no sensoria. El sentido es el sine qua non del lenguaje, lo que se le proclama inherente. Ninguna estructura de la lengua podría así provocar la exención del sentido, pues el sentido es con el hecho lingüístico.*

[3] *Comúnmente dos elementos: uno, las circunstancias generales - el fin del otoño, la quietud de los jardines de los templos, el mar que se oscurece -otro, la percepción momentánea, que se han de separar por un corte neto que los japoneses denominan* **kiriji** *(palabra cortante). Se establecen de esta manera los dos polos eléctricos necesarios para que salte la chispa; de otro modo, el haiku no pasaría de ser más que una concisa relación.*

[4] *Recordemos los versos de T.S.Eliot:*

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshness;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where the past and future are gathered. Neither movement from nor towards.
Neither ascent nor decline ...
(Four Quartets)

(En el punto quieto del mundo que gira. Ni carne ni sin carne;/ Ni desde ni hacia; en el punto quieto, allí está la danza; / Pero ni detención ni movimiento. Y no lo llaméis fijeza,/ Donde el pasado y el futuro se unen. Ni movimiento desde ni hacia,/ Ni ascenso ni declinar ...) (Burnt Norton).

Laura Cerrato en su ensayo "Acerca de la poesía y el desnombrar" dice: "la definición se produce negando. Pero ¿definición de qué? ¿Cuál es el tercer término - neutro - que constituye la negación de ambas polaridades? El modelo retórico propone a N (neutro) como negación débil de A y Z (términos polarizados) y funciona correctamente en "ni blanco ni negro: gris". Pero ¿cuál es el término N de **flesh** *y* **fleshless**, **from** *y* **towards**, **arrest** *y* **movement**, **ascent** *y* **decline**?

La enumeración de contradicciones de Eliot, al desnombrar tantos términos concretos y de clara referencia, aspira a construir otro lugar alógico, anómalo, donde ya no hay "ni ser ni no-ser". Y por si la disyunción arrest-movement no fuera bastante clara, Eliot agrega: "and do not call it fixity", donde la insistencia con un sinónimo subraya la cualidad innombrable de ese lugar".

[5] *"Cuando te interroguen con curiosidad, tratando de saber qué es Ello*
No afirmes nada, ni niegues nada;
pues cualquier cosa que se afirme no es verdadera,
y cualquier cosa que se niegue no es verdad.
¿Cómo podrá nadie decir con certeza lo que eso pueda ser
mientras él mismo no haya alcanzado plenamente lo Que Es?
Y, después de haberlo logrado, ¿qué palabra se puede
enviar desde una región
en la que la carroza de la palabra no encuentra huella
sobre la que pueda correr?
Por lo tanto, a sus interrogatorios contesta solamente con
el silencio.
Silencio ... y un dedo señalando el Camino"
(Citado por Alan Watts en **El espíritu del zen**, *Editorial Dédalo, Buenos Aires, 1979).*

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

VIRGILIO PIÑERA: LA SUSTRACCION, LA CARNE

ALEJANDRO SOSA DIAS

A Viviana
allá lejos, sin tiempo

I. Declaración de propósitos

La carne de René es la primera novela de Virgilio Piñera. No crea el lector que es el momento inaugural de una larga serie. Solamente hay dos más: *Pequeñas maniobras* y *Presiones y diamantes*. Piñera, como todo auténtico escritor, era un hombre libre y va de suyo que la producción por la producción, una de las supersticiones de la era de la vulgaridad democrática, actualmente en curso, le era por completo indiferente. Puede aducirse como razón complementaria que era un hombre de teatro. Aunque tampoco nos abrumó con una industriosidad supernumeraria y proliferante. Supo decir lo justo.

La carne de René fue escrita en Buenos Aires, a principios de los años cincuenta. Virgilio Piñera vivía aquí desde comienzos de la segunda mitad de la década del 40, y trabajaba en el consulado cubano. Buenos Aires era el lugar de residencia en esa época de 3 grandes escritores extranjeros: Witold Gombrowicz, Juan Carlos Onetti y V.P. Con los dos primeros puede decirse que la posteridad ha sido justa, habiendo quedado el último reducido a poco más que un ejemplar descollante de la atractiva fauna habanera. Su nombre no puede ser pasado por alto por ningún lector de Reinaldo Arenas o G.Cabrera Infante. Pero aun así el juicio literario de estos 2 grandes escritores parece no ser suficiente. Los análisis sobre su obra literaria parecen venir casi únicamente de sus connacionales. Por lo menos lo que ha llegado a estas crueles provincias.

El Buenos Aires en el que surge *La carne de René* nos lleva a una época de la cultura argentina de la que se ha escrito poco y mal [1]. Gobernaba el país el

populismo estatista y reaccionario del primer peronismo con la oposición (por buenas y malas razones simultáneamente) de la mayoría de la intelligentsia. Lo que podríamos llamar la cultura oficial (con prudencia claro está), los escritores de la revista "Sur", habían sido lanzados a los lodazales de la oposición política por una caterva de intelectuales nacionalistas católicos y fasciohispanizantes, casi todos de indudable mediocridad. Dentro de este contexto cultural represivo [2], los escritores que hemos mencionado, formarían parte de una trama silenciosa, de una literatura secreta, no argentina sino de Buenos Aires [3]; que en algún momento deberemos apropiarnos pues nos concierne de una forma éxtima. [4]

II. Noticias de segunda mano sobre el Sr.Piñera [5]

- Dos imágenes ha retenido mi mente en relación a Virgilio Piñera. La primera, proporcionada por Cabrera Infante, que lo compara con Lezama Lima en varios rasgos, dice: "Aún un mismo vicio los separaba: los 2 fumaban mucho, pero mientras Virgilio, de perfil dantesco, encendía un cigarrillo tras otro y los sorbía con un abandono lánguido que parecería propio de Marlene Dietrich, Lezama, de rostro rudo, mordía un enorme puro eterno ...". La segunda, fascinación que compartimos con R.Cippolini, es la descripción que José Bianco hace del desajuste entre su vestimenta y el clima porteño en ocasión de la visita de Piñera a la redacción de "*Sur*". Vestía "con un sobretodo de piel de camello, bufanda, guantes y anteojos de cristales oscuros, lo creí recién llegado de Cuba, preparado a desafiar el otoño apacible de Buenos Aires con una indumentaria propia de Shackleton".

- Virgilio Piñera era un hombre de hábitos morigerados. Se despertaba a las 6 am. Colaba café y escribía aproximadamente hasta el mediodía. Era vegetariano. Las fotos de muchachitos o chongos del estilo revista *Honcho* le eran particularmente desagradables.

- Si un amante ocasional manifestaba alguna afición literaria, V.P se retiraba inmediatamente. Solía declarar: "los hombres de verdad no leen libros. La literatura es mariconería, y para maricón yo".

- Sus gustos sexuales se dirigían hacia los negros. Una tarde pasó un negro con una carreta de limones para vender. V.P lo hizo subir a su departamento, le compró los limones para después intimar con él. A su partenaire no debe de haberle resultado una experiencia desagradable ya que cada tanto volvía a regalarle limones.

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

III. Una carne trémula

La novela tiene su centro en el intercambio de los cuerpos. René, su protagonista, es alguien que, si bien fue originalmente retenido con fines educativos, se sustrae de ese intercambio. Se preserva. La historia comienza en una carnicería, donde el joven René de casi 20 años sufre un *surmenage* ante la contemplación de las reses allí expuestas.

La narración vertida en tercera persona nos anoticia que la carne forma el centro de gravedad en la vida de René. Ramón, su padre, hombre profundamente enamorado de la carne, ha planificado la educación de René en torno a ese eje. Nos enteramos también de lo extraño de la vida cotidiana de la familia, que se traslada de ciudad en ciudad como en movimientos de huida. Un día antes de iniciarlo en ciertas revelaciones, Ramón charla muy socráticamente con René sobre el tópico de la carne. Le pregunta si no le gustaría tener una llaga como la que él luce sobre el pecho, emblema purulento de quién sabe qué aristocracia. René retrocede azorado y, después de un intercambio de palabras, suplica a su padre que no le haga daño, a lo que Ramón contesta: "No seré yo quien te hunda el cuchiilo en el pecho, hijo mío, pero piensa que en el mundo hay millones de manos y millones de cuchillos"[6]. Tras lo cual pasa a explicarle el sentido de su gusto por la carne: "Ya sabes que practico el culto de la carne, no el de la atlética e intacta, sino el de la trucidada, pero eso sí, viva y palpitante", mostrándole a posteriori los blasones de su cuerpo, sus múltiples heridas en los combates de la carne, trayendo a colación al abuelo de René, quien comenzó la batalla de una guerra aún inconclusa y, como veremos, potencialmente eterna.

Invocación de una heráldica y una genealogía. Ramón nota la resistencia de su hijo a cualquier uso de su cuerpo ligado al dolor, y arregla explicarle al otro día in extenso el quid de la cuestión.

Al otro día se produce la entrevista. Ramón le explica que el culto a la carne adolorida tiene por objeto servir a la Causa. Dice: "La Causa es la revolución mundial. Hasta que no se produzca, deberemos servirla con las armas. Hay un jefe. Este jefe que traicionó la Causa domina nuestro país; nos persigue porque lo perseguimos; su persecusión tiene lugar dentro y fuera de ese país; tu abuelo, que tuvo el privilegio de servir a este jefe que abatió al antiguo jefe, que a su vez lo perseguía a él. El resultado fue la muerte de tu abuelo".

Ramón prosigue explicando a René que ahora es el jefe de los perseguidos, que a su vez persiguen a sus perseguidores, y que él, René, deberá sucederlo eventualmente. La persecusión, vista desde el lado de Ramón y sus partidarios, es más que nada virtual, quedando la iniciativa a cargo del jefe del partido rival, que los busca para matarlos.

René responde siempre desde el sentido común, apostando a moderar los conflictos mediante una apelación a "lo razonable". Le sugiere a Ramón que le comunique al jefe rival que se retira de la persecusión, a lo que éste, rebosante de lógica, contesta: "La persecusión nunca se detendrá, es infinita; ni aún la muerte la detendría; ahí quedas tú para proseguirla ... La Causa no puede dejar de correr un solo instante". René es el tonto que cree que hablando la gente se entiende, y que mediante ese recurso se podría desactivar la estructura o, en última instancia, la ley de lo inconsciente [7].

Interrogado por René acerca de los orígenes del conflicto entre facciones (¿cuál es la causa de la Causa?), Ramón responde: por un pedazo de chocolate. La Causa agita al mundo por el chocolate. El gobierno prohibió el chocolate al pueblo, debido a su carácter subvertor. Al ser un alimento tan nutritivo, podría dar al pueblo los ánimos y la energía para derribar al régimen. Para precaver esta situación se lo mantiene en un estado de semi-hambre, y por cierto alejado del chocolate. Triunfante la sublevación por el chocolate después de una guerra civil, el jefe de ésta traicionó la Causa y prohibió de vuelta el chocolate. El padre de Ramón se rebeló contra el viejo jefe y formó el partido de los chocolatófilos. Así se formaron las 2 facciones que se persiguen mutuamente.

Entre las ignominias relatadas por Ramón está que el jefe rival bebía chocolate. Ante el asombro de René, Ramón responde: "¡Cómo puedes ser tan ingenuo! ¡Pues claro que hacía uso del chocolate, y en qué cantidad, Dios mío!... No olvides que ese jefe y sus secuaces aspiraban mediante las bondades secretas del chocolate, a la dominación mundial".

René observa que nunca vio a Ramón beber chocolate y que, él mismo, ni siquiera conoce su gusto. Ramón le contesta: "Sigues siendo un ingenuo ... ¿ Así que nos rebajaríamos a tomar chocolate ? ¿ Nos crees tan simples como para vernos con una taza de chocolate en la mano ? Lo que defendemos es la Causa del chocolate. ¿ Tendría algún sentido que a miles de leguas de distancia de la batalla por el chocolate nos dispusiéramos a beberlo como unos desesperados ? Y para acabar de ilustrarte: te confieso que nos harta. Tu mismo abuelo sonreía socarronamente cuando le hablaban del chocolate,lo cual no obsta para que haya gastado su vida defendiéndolo a brazo partido".

En esta divertida primera parte de la novela, interesa destacar dos elementos. El primero es la parodia de cualquier socialismo [8] o populismo rebelde que se nota en la argumentación de Ramón sobre la Causa (la revolución muncial). Resulta irrisoria toda visión que haga del pueblo el núcleo racional de cualquier destartalado epos historicista. Invariablemente, los amos suceden a los amos. Asimismo se parodizan los principios, siempre abstractos - esto es, indiferentes al deseo, a cualquier particularidad; los sujetos se acumulan en lotes, en paquetes; en democracia o en dictadura, más allá de las diferencias, los individuos sólo son una cosa: carne gratis - de la política que instauró la tradición de la metafísica occidental [9].

Como ilustración de lo que decimos, puede verse la afirmación de Ramón de que ellos están por la Causa del chocolate, no por el chocolate per se. El objeto del deseo se oblitera, domesticado, en una abstracción. Un principio; diría el patetismo revolucionario. Claro está que otros podrían objetar el mote de "revolucionario" que le estampo a la curiosa secta de la carne. Estoy seguro de que V.P lo aceptaría. El a los revolucionarios no les creía una palabra. Esto mucho antes de que Fidel Castro transformase la isla en una prisión stalinista soleada[10].

Virgilio Piñera describe un mundo entre cómico y tiránico, donde los individuos actúan guiados por ideas enloquecidas que, al mismo tiempo, se presentan como garantes de la existencia del lazo social. Esto es, principios de racionalidad organizativa, los cuales permiten que la gente realice sus tareas con tranquilidad. Así adquiere visos de sensatez una realidad que, más que meramente simbólica se nos aparece como un delirio, aunque como todo delirio tenga su faceta restitutiva.

Es visible que la vida transita por un plácido automatismo, que en ocasiones tropieza con algún corpúsculo extraño, resistente a ser integrado a eso que, designado como realidad, asignamos una sustancia que, creemos, excede al nombre. Habría que llamar la atención sobre el hecho de que la existencia de esos puntos de fuga, donde alguien pregunta y no responde nadie, no garantiza ninguna iluminación en el sujeto interpelante/interpelado. Mirad si no a René: los hechos muestran casi a cada paso la falta de eficacia de su visión del mundo, y él igual sigue en la mayor parte de la novela obcecadamente amarrado a sus signos de amabilidad. Si bien la iluminación, el despertar, o como quiera uno llamarlo, no es una posibilidad al alcance de la mano, René tiene su táctica (carece de estrategia): resistir, temblo roso, al gregarismo, al prójimo vivido únicamente por el sesgo de la intrusión.

En el mundo literario que muestra Virgilio Piñera, la realidad, el mundo como tal se constituyen por un rechazo de lo inmundo. Neurotización universal, de la que la literatura puede ser un antídoto a utilizar por cada uno en particular, pero, a condición de tornarse más ficcional. Menos ilusoria por tanto.

En esta primera parte de la novela, el personaje que contrabalancea a Ramón dentro de la vida de René es Dalia Pérez, su vecina. Se trata de una mujercita vulgar aunque atractiva, una mezcla de señora gorda afectada por la cultura - organiza veladas musicales y poéticas con sus amigos - con golfa de ciudad. En el exacto medio. Algo así como una de esas señoras que se excitan viendo clips de Luis Miguel. Condensa, en relación a René, 2 rasgos inquietantes y maternales: a) los cuidados: Dalia lo socorre en la carnicería cuando René, ingrávido como pétalos de rosa, se desvanece; también increpa a Ramón y le dice, refiriéndose a René: "ningún dolor para esa carne"; b) sus revoloteos, su insistencia alrededor de René lo sitúan dentro

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

de la extrañeza del cuerpo, sus enigmas, a los que René es visiblemente reacio.

Como es previsible, la reacción de René es la huida. Aunque vacilante como suelen ser las huidas en estos casos. El contrapunto que marcamos aquí se remata claramente cuando, en vísperas de la partida de René a recibir su educación en el dolor, Dalia le obsequia un álbum con posturas corporales. Una especie de hedónico *Kama Sutra* postal. Advertido de la presencia de ese objeto maligno, Ramón traduce las imágenes del libro introduciendo flechas, torturas y suplicios, que hacen aparecer un perfil maculado y sufriente de lo corporal. La educación de René se inicia.

IV. Más informaciones sobre el Sr. Piñera

- Durante su estadía en Argentina tuvo 2 encuentros determinantes. El primero con el texto de Macedonio Fernández. Escribió un análisis de la literatura argentina centrándolo en el tantalismo. El segundo fue más personal: su amistad con Witold Gombrowicz. Por fuera de gustos sexuales en común, fue un encuentro que V.P supo aprovechar, aunque la recíproca no sea cierta.
- Su ensayo *El país del arte*, influenciado por Gombrowicz, muestra cómo la ideología del arte, de su adoración religiosa, es una de las mejores formas de combatirlo. "Jamás el verdadero artista habló de una misión que cumplir pues ¿no era él mismo dicha misión?" (*Orígenes* nº16)
- En su vida parecía estar queriendo eludir el riesgo. Le comenta atemorizado a Cabrera Infante, charlando sobre Rodríguez Feo: "no sé cómo Pepe se arriesga tanto por un pene". Después termina cediendo a la tentación, cultivando su personal versión del tantalismo.
- Asociado a Rodríguez Feo, editaron la revista *Ciclón*. El primer libro editado por ambos fue *Los 120 días de Sodoma*. Rechazo absoluto de la hipocresía literaria.
- Enfadado por un artículo de Virgilio Piñera, que parece ser más que crítico insultante, sobre un libro suyo, Lezama Lima lo atacó a puñetazos en el intermedio de un concierto de dodecafonistas cubanos. Hay varias versiones del hecho. La más divertida, y quién sabe si la más falsa, es la de Cabrera Infante. De todas formas, Piñera elude la golpiza. Su principio: aquél que no pelea gana el combate.

V. Una carne trémula (2)

Dejamos a René a punto de iniciar su educación en el dolor. Acompañado por Ramón, se dirige a una escuela donde en compañía de otros pupilos aprenderá a "sufrir en silencio". La escuela se halla dirigida por el Sr. Mármolo - alguien vinculado a

Ramón, aunque no está aclarado de qué forma -, y asistida por Cochón, un enano expulsado del seno del catolicismo y refugiado en el servicio del dolor. Autor de una curiosa teología donde razona que, al no haber presenciado el espectáculo de la crucifixión, puede falsearlo (o interpretarlo libremente). Siguiendo el espíritu de lo bajo, él deduce que Cristo estuvo lejos de morir en la cruz por amor a los hombres, y que en verdad su amor estuvo dirigido hacia su propia carne.

Al llegar a su cuarto, un lugar cómodo, René se sorprende con el contraste entre éste y el espíritu de la escuela. Comprueba asombrado que "placer y dolor marchaban de la mano, sin interferirse en absoluto". En una cena de confraternidad, Mármolo expone ciertas lecciones entre los alumnos de la escuela. Explica: "¿Qué cosa es eso del espíritu? ¿Lo sabía alguien? ¿Alguien lo había tocado? ... un cuerpo privado del dolor no es un cuerpo sino una piedra; que a mayor capacidad de dolor mayor vitalidad".

Otra experiencia educativa del servicio del dolor que aparece en la novela es el ejercicio de electricidad denominado "la sillita", símil de su hermana mayor utilizada en la mayoría de los Estados de la Unión. El profesor muestra una serie de botones a,b y c a los alumnos (entre ellos René) atados y amordazados. Les explica que el ejercicio consiste en que un cuerpo es sometido al paso de varias corrientes eléctricas. El profesor continúa explicando por qué no hay botón d. Dice: "Si lo tuviéramos, automáticamente esta escuela se convertiría en una prisión, y comprometeríamos la seguridad de vuestros cuerpos. ¡Nosotros no pertenecemos a la falange de las últimas consecuencias!". El quid de la cuestión en este ejercicio es el sufrimiento: "... nosotros no somos fakires que dominamos el dolor, es el dolor el que nos domina". Mientras el ejercicio se desarrolla, les lee un texto acorde al tema.

René es un estudiante problemático. Es conceptuado como rebelde en la escuela del servicio del dolor. Las autoridades intentan "ablandarlo" de diversas maneras. Mármolo quiere que en la ceremonia de iniciación de los alumnos del primer curso, que cuenta con la asistencia de los padres que acuden a ver los progresos de los alumnos, René pase la prueba. No hay que olvidar de quién es hijo. La ceremonia consiste en el marcaje de los cuerpos como si fueran reses. Al imprimir el hierro candente sobre la carne, del cuerpo sufriente no debe perderse ninguna porción de dolor. Con René fracasa, por supuesto. Su carne no es apta para el servicio del dolor.

Hasta aquí René representa el punto de vista del sentido común: se encuentra en un universo pequeño y alucinado, ritmado por una codificación paranoica ("la persecución no se detendrá jamás ...") El servicio del dolor aparece como el reverso del trato social "normal". El culto y el tratamiento de la carne se produce de la forma inversa y dolorosa antes relatada; pero lo que interesa señalar es su carácter reglado: a través de rituales y procedimientos precisos (la sillita, etc).

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

René no es ningún valiente y el sostén de su rebeldía es la certeza de que afuera, en el mundo normal, las cosas son diferentes a como ocurren en la escuela del servicio del dolor. No se trata de alguien que se aferra a su convicción contra un mundo hostil, sino que él representa al mundo como todos lo conocemos, contra el desquicio de las utopías con su implícita carga de criminalidad. Lo que sucede es que su representación del mundo es profundamente errada.

A su salida de la escuela, después del fracaso de su ceremonia de iniciación, René se afirma en sus planes de vida normal, trabajo y estudio. Sin embargo, una vez que sale fuera de la locura de la escuela, ve a un padre que es asesinado por sus hijos. Incluso advierte el costado cínico del reproche que uno de los hermanos hace al otro. Había que matarlo, sin duda, en eso estaban todos de acuerdo, hasta el difunto, pero el asesinato se demoró mucho porque Alfredo (uno de ellos) se entretuvo jugando con la carne de Papá. Esta escena que a René lo deja pasmado se desarrolla ante el beneplácito de la ciudad. René desconcertado pide opinión a alguna gente que se encontraba allí. Termina hablando con los enterradores que vienen a buscar el cadáver del padre. Estos se asombran de su asombro, y uno de ellos exclama: "¿Pero qué se piensa este tipo que es la vida?". René piensa/siente aceleradamente: "La vida ... Esta palabra zumbó en las heladas orejas de René. No sólo la carne se tallaba en la escuela, sino también en las calles ... De modo que los hijos a los padres ... Y seguro que los padres a los hijos ... ¡La danza general de la carne! O los hermanos a los hermanos o la suegra al yerno ... " René concluye yéndose a su casa: "Esto sólo le preocupaba: que en lo que restaba del trayecto hasta su casa su carne no volviera a chocar con otra carne ... Parece que el único modo de salir airoso en la carrera de la vida era evitando la carne de sus semejantes".

La diferencia verdadera, entonces, de la vida que le proponen Ramón, la Causa y el servicio del dolor no pasa por la locura de la carne. La carne se le manifiesta ahora como valor de cambio en el lazo social. En todas partes ocurre lo mismo con algunas diferencias. Una conclusión muy sadeana. Y no ha sido necesario viajar mucho para arribar a ella. La diferencia entre la Causa y la sociedad normal estriba en que los participantes de la primera entran en la batalla de la carne, cuyo escenario es el mundo, de una forma reglada. Una vida disciplinada como la de todo militante.

El resto de la novela. No nos proponemos contarla toda. Aunque parezca lo contrario, me gustaría estimular la lectura de Virgilio Piñera. Transcurre con la resistencia de René a entrar en la danza general de la carne, que es la de la vida. Hasta su asunción, ambigua y abierta - nos referimos al fin de la trama - de su ser-de-carne. En el desarrollo de la novela, él se obstina, persiste en permanecer como usuario del discurso del bien y del buen sentido, que únicamente le impiden aceptar que la sociedad funciona de otra forma a como manifiestamente se postula. Es una hipocresía socialmente necesaria ya que impide el cortocircuito de los intercambios.

No hay que ver esta cualidad como esencialmente negativa (ideológica, de ocultación o veladura) sino como religante. A ese factor aludimos cuando caracterizamos el lazo social como determinado por la Ley de lo Inconsciente. Gombrowicz califica a V.P como moralista, pero por lo que hemos relatado - si bien no está vertido en forma de ataque - nos resulta superficial verlo desde ese ángulo.[11]

Para V.P el populismo se equivoca. No sólo la utopía es asesina. El "sentido común" también. Cosas como el "hombre simple" o el "país real", nombres que nos garantizarían un mínimo de realismo o moderación. Confiar en ellos es errado. Si comparásemos a René con el buen soldado Shveik, vemos que este último también es portador de la visión del mundo del populacho, del "volkgeist", pero lo lleva a tal extremo que, en medio de la I Guerra Mundial y del ejército austro-húngaro y de la decadencia de los Habsburgos, se convierte, por la violencia de su mismo *tour de force*, en un factor disolutivo.

Para Wittgenstein hablar es compartir un estilo de vida. En la novela de V.P, se hace evidente cómo al estar incluidos en el lenguaje ordinario, se participa de una serie ordinal que enlaza el goce del uno (singularidad), nuestra particularidad estilística como sujetos, con el encolumnamiento en la psicología de masas. Participando de esa habla entramos al sesgo criminal originario que sustenta todo lazo social. Si se entra, y no es optativo, se deben aceptar algunas consecuencias. Por eso la resistencia de René está condenada al fracaso, y el enterrador tiene razón.

La sustracción que René quiere llevar adelante es absolutamente impropia porque, al incluirse en el sentido común, no renuncia a la voluntad de nombrar. Para la lengua siempre hay respuestas, hasta cuando falla; siendo ella misma su única promesa verdadera, aunque incumplible. La intuición de René de que por el lado de lo carnal sucede algo perturbador no va desencaminada.

La conclusión de René es lo desacertado. Quiere preservar su carne en el temblor de su soledad alejada de otras. No acepta que de la carne de otros, simplemente, se goza. La verdadera operación sustractiva invoca la relación del propio goce con lo innombrable, esto es, lo propio de lo propio que, paradójicamente, no va sin la palabra. Toda operación de nominación implica la demarcación de ese sitio como su verdad. Cuidar a las flores de lo innombrable que algunos espíritus confunden con cuidar su propia piel.

Escritura del nombre propio, asunción del deseo (siempre por fuera de uno), singularización (a partir de un cuerpo que deja atrás la mera carne), y demarcación de lo innombrable son las operaciones esenciales que podríamos consignar en la relación entre la literatura y la vida.

Del orden que aparece en el mundo de la novela de Virgilio Piñera, alguien puede servirse, aunque lo fatal es servirlo. El asentimiento siempre llega, como en René al final de la novela, el único problema es cuando no se sabe a qué se le dice sí.

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

VI. Ultimas noticias sobre el Sr. Piñera

- En las reuniones que en 1961 propició el castrismo con el fin de regimentar la cultura cubana, el comandante Fidel Castro, desde el el palco de honor tronó ante un público de literatos y artistas: "Que hable el que tenga más miedo". Siendo el menos indicado para decir nada, Virgilio Piñera aceptó el envite. Le dijo: "Dr Castro, ¿ y usted no se ha preguntado por qué un escritor debe tener miedo a su revolución ?. Y porque parece ser que soy el que tiene más miedo, digo ¿por qué la revolución debe tener miedo de sus escritores?"
- Supo después habitar el miedo, un miedo extenso que llegó al fin de su vida. Juan Goytisolo lo recuerda en medio de los días alegres y tropicales del Congreso Cultural de 1968, habitando un susurro como un velamen, mirando por todos lados, hablando en voz bajísima. Temor total.
- No le agradaba tampoco a nuestro compatriota, el comandante Guevara, versión libertaria y más humana de la revolución, como le gusta creer a alguna gente. Estando el Che en la embajada cubana en Argel, encuentra, mientras miraba en la biblioteca, un tomo del teatro completo de Virgilio Piñera. Arroja el libro por los aires y pregunta: "¿Quién coño lee aquí a este maricón?", avergonzando la "frivolidad" y "blandenguería" de los funcionarios que, como era esperable, no iniciaron una polémica estética con el comandante. Este evento no aparece incluido en la leyenda roja, o rosa, sobre los trabajos y los días del guerrillero heroico.
- Virgilio Piñera nació en 1912 en la ciudad de Cárdenas, donde el divino azar quiso que ocurriese el primer motín anticastrista, cuya seriedad fue tal que movilizó al ejército. Murió en 1979 en La Habana, en la pobreza y el aislamiento, hastiado de ganar al dominó y reconciliado con Lezama Lima.

Buenos Aires, agosto 12, 1996.

[1] *Como excepción, es interesante destacar en la biografía sobre J.C. Onetti, escrita por Carlos M. Domínguez, la semblanza del Buenos Aires noctámbulo y literario de los años 50.*

[2] *Onetti menciona que fue durante el peronismo cuando él sintió miedo al Estado por primera vez en su vida. (Ver* ***Construcción de la noche*** *de C.M.Domínguez y M.E.Gilio, cap.6)*

[3] *¿Acaso propicio una literatura unitaria? En parte sí. Creo en la indudable superioridad espiritual de Buenos Aires, aunque dudo que un partido que se llame a sí mismo "del Orden" (verdadero nombre del partido unitario) me acepte entre sus miembros.*

[4] *Extimidad es un neologismo inventado por Jacques Lacan, y destacado por Jacques-Alain Miller para indicar que lo más propio no se localiza en ninguna interioridad, y que nosotros nos permitimos utilizar heurísticamente.*

[5] *Conocemos algo de lo funesto del deseo de los biográfos (que debe diferenciarse de las biografías en sí mismas, escrituras de lo ausente y válidas en términos exclusivamente ficcionales). Dos tentaciones: a) humanizar al biografiado, acercándolo a la media estadística de los hombres normales, y b) la idealización. Optamos por captar rasgos de estilo, algo que la prodigiosa manía invencionista de Barthes llamó "biografemas". Se puede encontrar en varios libros lo que aquí se cuenta: en* ***Mea Cuba.***

[6] *Las citas de Virgilio Piñera pertenecen todas a la edición de* ***La carne de René*** *en Editorial Alfaguara, Madrid, agosto de 1985.*

[7] *Seguramente mi uso de algunas categorías del psicoanálisis lacaniano molestará a algunos espíritus sensibles, deseosos de preservar a la literatura de interferencias de otros discursos, una vía rápida de administrarle el tiro de gracias.Esas quejas me hallarán impávido.*

[8] *Reinaldo Arenas destaca en su autobiografía el violento tono antisocialista que tuvo siempre Piñera desde las épocas de* ***Ciclón.***

[9] *Solamente puedo pensar en* ***El fiord*** *de Osvaldo Lamborghini para encontrar una parodia tan eficaz y feroz a los impasses de la política.*

[10] *Arenas menciona un relato de V.P llamado "El muñeco", al que considera como una premonitoria alegoría anticomunista. No leímos ese texto, pero creemos que no hace falta que se haga presente la referencia explícita para que en la mayoría de los textos de V.P que conocemos se vea su ateísmo respecto de los discursos de la emancipación.*

[11] *Ver* ***Diario Argentino****, Ed. Sudamericana, 1968, página 45 en adelante. El fatalismo allí acertadamente aludido por W.G en V.P podría combinarse con la aleatoriedad con que se produce la muerte final en* ***Pornografía****. Gombrowicz dice que para darle sabor como a una comida. Fatalidad y levedad son las cualidades de todo acontecer.*

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

La rebelión de los enfermos

VIRGILIO PIÑERA

para Antonia Eiriz

Este es mi segundo año en el hospital - me dijo José, de cama a cama. Ayer me operaron, por duodécima vez, esta pierna. Un caso de osteomielitis pertinaz. Y no crea que aquí acabarán mis sufrimientos. Es muy posible que las operaciones continúen.

Yo había ingresado ese mismo día. Esperaba el alta en una semana. Lo mío era tan sólo simple dislocación de la clavícula izquierda. En parte porque me sentía optimista y en parte por eso que llaman "humanidad", le dije, tratando de infundirle confianza:

- La ciencia está muy adelantada. Ya verá cómo su pierna sale caminando por esa puerta...

- Que salga caminando o no - me contestó - es cosa a resolver por los médicos.

- Entonces - le dije interrumpiéndole - todo consistirá en tener un poco de paciencia...

- Usted lo ha dicho: paciencia. Pues entérese, mi amigo, ya no tengo paciencia.

Habíamos llegado a un punto muerto en este breve diálogo. Al menos, había llegado yo, que por timidez o por egoísmo, cuando la situación se hace extrema me encierro en un mutismo defensivo. Miré hacia el techo y terminé por ladear la cara hacia la pared.

- Se me acabó la paciencia - volvió a decir, con terquedad que ya empezaba a molestarme -. Y si pudiera convencer a los enfermos de este hospital... Pero no, sería como arar en el mar... Son nada más que enfermos.

- ¿Y convencerlos de qué? -le pregunté, temiendo habérmelas con un loco, listo a la menor anormalidad a llamar a la enfermera.

- Pues convercerlos de que abandonen el hospital -me contestó dando muestras de una gran exaltación.

Puse mi dedo sobre el timbre. Mi imaginación empezaba a trabajar y ya me veía, arrastrado por José, saliendo del cuarto y abandonando el hospital. Creo haberme puesto muy pálido, sentí un dolor lancinante en mi dislocación. Con voz que no pude impedir saliera entrecortada, le dije:

- Se deja el hospital cuando el médico ordena el alta; no antes. Además, la voluntad del enfermo no cuenta.

- Eso cree. Usted es un caso típico de enfermo resignado. Perdone, apenas si le conozco, pero no irá muy lejos...

- ¿Qué se trae? - le dije, ya un poco molesto. Aquí no se viene a filosofar, aquí se viene a sanar, de las dolencias o de las heridas.

- ¡Espléndido optimismo! ¡Espléndido! Optimismo de enfermo que sólo cuenta su reclusión... hospitalaria por días. Pero aguarde que pasen meses, semanas y hasta años, como es mi caso.

- De ser así - le respondí- me armaría de paciencia. Fíjese en la alternativa: o curarse o morir.

- Siempre le pondrán al enfermo la muerte por delante como al niño le ponen el coco... - expresó con sorna y amargura a la vez. O te curas o te mueres... Pero eso no deja de ser un simplismo, y de los más idiotas que la falsa piedad haya discurrido. Ninguno de esos tontos se ha detenido a pensar un poco en el hiato inscrito entre la enfermedad y la muerte. He ahí la verdadera dolencia. Los días que pasan sobre el enfermo son fracciones de vitalidad perdida. De acuerdo con esta tesis un hospital no es otra cosa que un peligroso foco de desvitalización.

- Sin embargo - le contesté, tratando de dar a mis palabras la mayor objetividad - las estadísticas hablan por sí mismas; el porcentaje de enfermos curados es mayor que el de enfermos desahuciados.

- Veo que no hablamos el mismo lenguaje. Lo que para usted es una meta, para mí es tan sólo fase final en el corto o largo proceso de la enfermedad. No le voy a negar que todo enfermo aspira a un pronto restablecimiento; pero ello no es determinante. Sí lo es, en cambio, el decursar de los días, los cuales van conformando una segunda dolencia que acaba por desesperar al hospitalizado.

- Si es que se empeña en desesperarse - le dije -, porque además de la buena dosis de paciencia que todo enfermo debe administrarse, tenemos la lectura, la radio, la televisión y las visitas. Bien mirado, es la misma vida de los sanos...

- ¿Quiere explicarse?

- De mil amores. Haga que una persona, en perfecto estado de salud, se acueste, digamos, un año y lo verá contraer esa dolencia que recibe el nombre de "desesperación".

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

- Un enfermo tiene motivos para guardar cama, no así uno que no lo está. Si lo hiciera, lo tacharían de loco. sin contar que alguien que estando sano guarde cama es, ni más ni menos, un enfermo.

- No digo que la guarde por su propia y expresa voluntad, sino de modo forzado.

- No por ello será menos un enfermo - le respondí, creyendo poner punto final a lo que me parecía tonta discusión.

- Entonces estamos de acuerdo. Guardar cama enferma tanto como la tuberculosis, la hipertensión, la osteomielitis o cualquiera de las innúmeras dolencias que flagelan al ser humano.

- Bueno - le dije - el caso es que, hipótesis aparte, no son los sanos los recluidos en los centros hospitalarios. Mientras no se demuestre lo contrario los enfermos seguirán en sus camas y los sanos en sus casas, y, perdóneme, pero voy a dormir.

Unos tres meses después de esta conversación estaba una mañana calificando unos exámenes (soy profesor de matemática) cuando mi criada me entregó un telegrama. Decía lo siguiente:

Preséntese, con carácter urgente, en el Hospital Nacional. Hora: doce meridiano día de la fecha. Favor llevar consigo smoking y cepillo de dientes.

Cuando se recibe esta clase de mensajes siempre se piensa en una broma. Pues eso pensé. Pensé en uno y en todos de mis numerosos amigos bromistas. En consecuencia arrugué aquel papelucho y lo tiré. Volví a mis calificaciones. Pasados unos minutos bajé la vista y eché una ojeada al cesto. Pese a mi convicción de que ese telegrama sólo constituía una broma, la imaginación del que la concibió se había metido por así decir en mi cabeza, forzándome a pensar en ella. Esto me irritaba pues me faltaba aún por calificar unos veinte exámenes y disponía de muy poco tiempo. Aparté pues los ojos del cesto decidido a terminar mi tarea. Fracaso absoluto: los números se me embarullaban cada vez más, al extremo de verme sorprendido calificando con cero una ecuación de segundo grado que estaba resuelta correctamente.

Entonces puse a un lado todos aquellos exámenes, me agaché, saqué el telegrama del cesto, lo alisé con cuidado y volví a leerlo. Entonces advertí que estaba firmado: Doctor Isaac Morales, Director del Hospital Nacional.

Debo haber estado muy irritado, pues mi primer impulso al leer dicha firma fue coger el teléfono y llamar al doctor Morales para informarle que su nombre era utilizado con fines, digamos, extra-hospitalarios. Ya casi llamaba cuando sonó mi propio teléfono. ¡De qué ridículo no me salvaban esos timbrazos! Cuándo se ha visto molestar a todo un director de un hospital para informarse si es cierto de que uno deberá presentarse tal día y tal hora en esa casa de salud llevando el smoking y el cepillo de dientes.

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

Más que correr, volé al teléfono.

- Diga...

- Oye, Carlos, ¿eres tú? ¿Qué tal?

- ¡Ah, eres tú, Juan. Bien. Dime.

- Chico, acabo de recibir un telegrama...

- ¿Un telegrama, tú un telegrama, un telegrama tú?

Todo esto dicho a borbotones, farfullando, con un frenesí que nunca se tiene cuando uno estima que la vida es una cadena de actos razonables.

- ¿Qué te pasa? - me contestó Juan - y en su voz se notaba tanta desazón como en la mía. Pues acabo de recibir un telegrama...

Dejó de hablar por unos segundos. Sentí el fruncimiento de un papel retenido nerviosamente entre los dedos. Pensé entonces que no por haber recibido yo ese estúpido telegrama el de Juan tendría que ser forzosamente del mismo tenor del mío. A lo mejor se trataba de un aumento de sueldo o de un ascenso en su cargo, o hasta de una mala noticia, en fin de algo lógico y perfectamente previsible. Pero igualmente podría tratarse de una broma en cadena. Me decidí por esta segunda hipótesis. Esto es, una broma, acaso de Grasita, que es un bromista impenitente.

- Oye lo que dice...

- Ya sé lo que dice - le dije en un involuntario acceso de terror.

- ¿Cómo que ya sabes lo que dice? ¿Estás loco? No eres tú sino yo quien ha recibido el telegrama.

Respiré. Su telegrama no era mi telegrama. Demostrado. De lo contrario Juan se hubiera adelantado a decirme: "Así que también tú has recibido un telegrama..." Pero se me pusieron los pelos de punta, al oír que me preguntaba:

- ¿También recibiste un telegrama?

- También yo - le contesté con voz desfalleciente.

- ¿Qué dice tu telegrama? - me preguntó él con voz aún más desfalleciente.

- Algo de presentarse con urgencia en el Hospital Nacional... con el smoking...y el cepillo de dientes.

- ¡Dios mío! - suspiró Juan -. Eso mismo dice el mío.

- ¿Y que tú piensas?

- Pues que se trata de una broma.

- Eso mismo digo yo: no puede ser más que una broma. Sin embargo...

- ¿Qué piensas? - le pregunté aterrado.

- Que si estos telegramas no son una broma...

- No pueden ser sino eso, Juan. ¿Cuándo se ha visto que uno se presente en un hospital llevando un smoking?

- Espera - me atajó -. Lo mejor se trata de la invitación a una fiesta.

- ¿A una fiesta? No me parece. Nadie va a una fiesta llevando su cepillo de

dientes. Además ¿qué fiesta es esa, a las doce del día? ¿Y en smoking? Nunca se ha usado tal prenda de vestir a dicha hora.

- Muy cierto - me dijo Juan. No hay que darle más vueltas: se trata de una broma. Pero dime: ¿por qué no llamamos?

- ¿A quién?

- ¡A quién va a ser! Al Director del hospital.

- ¿Estás loco? Como si ese doctor Morales tuviera tiempo para gastarlo en bromas.

- Entonces no queda otro remedio que esperar.

- ¿Esperar? No entiendo. Para mí, terminó. ¿Lo oyes? Terminó. Ahora mismo lo rompo. Aunque se me ocurre...

- ¿Qué se te ocurre?

- Se me ocurre que para salir de dudas podríamos llamar, como acabas de sugerir, al doctor Morales.

- ¿No te parece más lógico empezar las averiguaciones por nuestros amigos bromistas?

- Sería inútil. Se descolgarían con aquello de que no le gastan bromas a nadie. Además, pensándolo mejor, como broma estos telegramas son bastante flojos.

- ¿Te parece?

- ¡Pues claro! Piensa esto, Juan: recibes el telegrama, bien, ahí termina esa estúpida broma. Nunca se te ocurriría llamar al hospital.

- Pero tú mismo acabas de sugerir que llamemos al doctor Morales!

- Bueno, no es exactamente lo mismo. Quiero decir que el autor de la broma no hace entrar en sus cálculos esa llamada. Es por eso que te digo que como broma resulta bien floja. Grasita y compañía tienen más ingenio que eso.

- Entonces, ¿insistes en llamar?

- Sé que haré el gran papelazo, y que hasta me podrá costar una denuncia, pero me arriesgaré.

- Oye, Carlos, piénsalo dos veces... Te quejas de los bromistas y no otra cosa que una broma vas a darle a ese doctor.

- ¿Qué quieres que haga? - le grité en un rapto de histeria -. Aquí estoy lleno de exámemes por calificar y mientras no averigüe...

- Pues no averiguarás nada de nada. Borra, como lo haré yo, ese telegrama de tu mente. Y hasta luego.

- ¡Oye, oye! Entonces, ¿por qué me llamaste? Hubieras podido ahorrarme esta conversación.

- Piensa lo que quieras. Me voy a la playa.

Y colgó. Miré los exámenes, cogí el lápiz y me dispuse a proseguir calificando. Pero la cabeza me ardía. Imposible verificar ni un simple despejo de factores. Eché

a un lado los papeles. Cogí de nuevo el telegrama, lo volví a leer, y esta vez, me resultó más enigmático. Pesaba en mis manos como pesaría la piedra Rosetta, sin contar, que a diferencia de ella era indescifrable. Empecé a temblar. Soy un matemático y actúo a base de evidencias. Las situaciones turbias me repugnan. Algo tenía que hacer, no podía quedarme con la espina dentro... Hice un esfuerzo de voluntad y marqué un número.

- Hospital Nacional - me respondió una voz femenina.

- Señorita, tenga la bondad de ponerme con el doctor Morales.

- Un momento, señor.

Estuve por colgar. No se llama así como así al Director del Hospital Nacional para un problema tan idiota como el que yo me proponía someterle. De pronto oí su voz:

- Aquí el doctor Morales. ¿Quién habla?

No me quedó otra salida que afrontar la situación:

- Perdone, doctor - le dije con voz entrecortada -. Se trata de un telegrama que acabo de recibir...

- En efecto - me contestó con voz placentera -. He cursado dos mil telegramas, y también estoy recibiendo otras tantas llamadas.

- Perdone, doctor - y los dientes me chocaban unos contra los otros - ¿no se trata de una broma, verdad?

- Eso creen todos - me respondió sin alterarse -. Sepa usted, señor mío, que en un centro hospitalario como el que tengo el honor de dirigir no hay tiempo para gastarlo en bromas.

- Entonces, ¿todo lo que dice el telegrama es cierto?

- De cabo a rabo. Usted deberá presentarse en este hospital hoy a las doce meridiano trayendo consigo un smoking y el cepillo de dientes. Así que lo esperamos. Hasta pronto.

Me resigné, puse la cabeza en el tajo. Una orden es una orden, y más cuando, como acababa de enterarme, esa orden concernía a dos mil ciudadanos de esta ciudad, y quién sabe si hasta muchos más. Fui directo al escaparate, saqué el smoking, lo colgué al aire. Miré el reloj. Las diez y media. Empecé a vestirme. Mientras me ponía las medias pensé en el suicidio. No me gustaba nada eso del smoking y el cepillo de dientes. Y a propósito del smoking, ¿lo llevaría puesto o en una caja? Volví a llamar al doctor Morales. Me informó que no, que puesto no, sino en una caja, añadiendo: El smoking es para las recepciones... Y colgó.

No sé si los locos cuando están a punto de volverse locos se preguntan por la inminente pédida de su razón, pero yo, que ahora me encontraba en esa postura de ni cuerdo ni loco, empecé a preguntarme por la mía. Y mientras metía el smoking en la caja de cartón y en tanto que deslizaba el cepillo de dientes en el bolsillo interior

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

del saco, consideraba estos actos como los de un loco. Tanto, que lancé una sonora carcajada y salí a la calle.

A las doce menos cinco minutos estaba frente al hospital. Por todas las calles adyacentes desembocaban hombres, mujeres, ancianos y niños, llevando cada cual una caja bajo el brazo. Aunque me sentí más que deprimido no se podía negar que todo aquello presentaba un golpe de vista magnífico. Pensé en un hormiguero, y esta sobada imagen de la vida humana como diligentes hormigas nunca tuvo mejor explicación. Hormiga yo también, me uní a las hormigas. A medida que avanzábamos la música de una banda se hacía más ruidosa. Ya casi en la entrada pude ver a un hombre como de sesenta años que acogía a las "hormigas" con grandes sonrisas e inclinaciones de cabeza. Supe después que era el Director. Ya estaba yo por responder a sus saludos cuando de golpe pensé en José y en sus extrañas palabras de aquel día en la sala de ortopedia. ¿Sería por eso que se nos llamaba? Entonces, ¿es que íbamos a convivir con los enfermos? De ser así, la ciudad entera se convertiría en un vasto hospital, con el agravante de que los enfermos terminarían por enfermar a los sanos, y quién sabe si todo no pararía en epidemia, en peste, en mortandad.

Contra todos mis cálculos, las cosas pasaron de muy distinto modo. No bien íbamos entrando se nos llevaba, al azar, a los distintos pabellones del hospital. Digo al azar pues no estando enfermos daba lo mismo que ocupáramos este o aquel pabellón. Confieso que cuando me vi asignado al pabellón de obstetricia no pude dejar, por ese resto de primitivismo que llevamos con nosotros, de sentirme en situación de inferioridad. Pero como estaba metido de lleno en la locura y como mi virilidad no perdería nada (ni tampoco ganaría; biológicamente imposible que yo dé a luz) terminé por acostumbrarme. No ocurrió lo mismo con Alicia, una amiga mía, que llevada al pabellón de los enfermos de la próstata, se negó de plano a habitarlo, motivo por el cual el enfermero se vio en la necesidad de amarrarla a la cama.

Se nos dio un pijama blanco y unas pantuflas. Pronto acudió la enfermera de sala y nos tomó la temperatura. Pasados unos minutos hizo su aparición el médico obstetra, seguido por una nube de ayudantes. Como mi cama estaba al comienzo de la sala, fui el primer caso a atender. Se inclinó sobre mí, deshizo los cordones del pijama, dejando mi vientre al descubierto. Lo palpó, lo sopesó, anotó algo en una hoja clínica. Después me dijo: Probablemente serán mellizos... Y se alejó hacia la próxima cama. Entretanto, el que parecía su ayudante principal, me alargó una hoja mimeografiada y me expresó que la leyera con cuidado. Esto fue lo que hice, para enterarme, ya sin asombro (no tendría sentido alguno asombrarse) de que estábamos allí en calidad de enfermos, que no podíamos abandonar la cama sin una orden expresa del jefe de sala, que las visitas estaban reguladas de acuerdo con los siguientes días y el siguiente horario: martes y jueves, de cuatro a cinco de la tarde; domingos, de siete a ocho de la noche, que la alimentación estaría de acuerdo con la dolencia

padecida, y, por último, que cada final de mes se ofrecería una gran *soirée* en la que tomaríamos parte tanto nosotros como los familiares y amigos que nos visitasen.

Y fue eso de las visitas lo que me intrigó. Porque si a los sanos se nos había impuesto la simulación de la enfermedad, ¿quiénes acudirían a preguntar por nuestras fingidas dolencias, por nuestros insomnios, por los quejidos, y a darnos esperanzas de un pronto restablecimiento? En el momento de efectuar mi ingreso ya había oído, aquí y allí, que no sólo en el Hospital Nacional pasaban estos hechos absurdos, que asimismo en el resto de las casas de salud de nuestra ciudad se había adoptado idéntica medida. Y si ello era cierto, entonces, ¿cómo esperar la visita de un solo ser humano en perfecto estado de salud? Por otra parte, y aspecto éste de suma importancia, ¿adónde habían ido a parar los cientos y miles de enfermos que constituían la población hospitalaria de nuestra inmensa ciudad? ¿Es que todos habían fallecido repentinamente y para que el pueblo no murmurase se nos obligaba a que los reemplazáramos para de este modo conservar la ilusión de que ellos proseguían atendiendo sus dolencias en las casas de salud? O contrariamente, ¿todos habían sanado de golpe y esto podía despertar sospechas y hasta que la gente se acostumbrara al milagro se nos retenía como enfermos en éste y demás hospitales? ¿O acaso habían sido trasladados a lugares recónditos del país por algún motivo que escapaba a mi penetración y que de hecho no podía penetrar? En estas y otras amargas consideraciones pasé la noche. A eso de las cinco de la mañana acudió una enfermera y tras tomarme la presión y la temperatura, me hizo saber que mi insomnio se debía a los fuertes dolores del parto inminente.

Y fue al siguiente día, martes, que tuve las respuestas a mis preguntas de la noche anterior. Una hora antes de dar comienzo las visitas, se personó el propio director y yendo de cama en cama fue dando lo que él llamaba "las instrucciones". Así me dijo: "A usted lo visitará un canceroso, para más detalles un glioma en el cerebro. Le queda poco. En ningún momento podrá hacer usted alusión a dicha enfermedad. En cambio, le dará detalles de la suya y le hará saber que el parto se presenta muy mal, que será preciso practicar la cesárea y que muy probablemente perderá la vida. Además, durante la visita no cesará usted de proferir quejidos, de desgarrar su pijama, de vomitar y de mesarse los cabellos".

¡Cómo podré describirlo! A las cuatro en punto hizo su aparición en nuestra sala un enjambre de enfermos, tantos como camas había en la misma, es decir ochenta. Unos caminaban con muletas, otros en sillas de ruedas, los más se arrastraban por así decirlo, todo acompañado de toses, de quejidos, de estertores, pero al mismo tiempo reprimidos, como si tuviesen manifiesto empeño en ocultar esos ruidos anunciadores de un fin inminente. Pero lo que más me sobrecogió fue la vestimenta: se habían puesto, los hombres, de "cuello y corbata", las mujeres con collares, aretes, pulseras... Y tanto los unos como los otros se veían maquillados hasta

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

el escándalo. Se destacaban en cada cara, ajada por los destrozos de la enfermedad que padecían, dos cachetes rojos, puestos sin duda para dar una impresión de lozanía.

Pronto tuve el canceroso junto a mí. A duras penas si una enfermera pudo sentarlo en la silla junto a la cama. Después de hipar durante unos segundos, me dijo:

- Siento mucho que se encuentre en tan grave estado.

Casi estuve por protestar y decirle que él estaba a dos dedos de la muerte, pero conservé mi serenidad, y moviendo la cabeza lancé un suspiro y balbuceé:

- ¡Muy grave!

- A lo mejor se salva - me contestó - nunca hay que perder las esperanzas. Mire, no hace dos días yo estaba en este mismo hospital y me habían desahuciado. Y ya ve; he recuperado la salud y como se dice viviré un siglo.

Me sentí tan acongojado que rompí a llorar. El me tendió una mano y la retuvo entre las suyas. Así estuvimos largo rato. Por fin rompí el silencio.

- ¿Y se siente realmente bien?

- Tanto, que pienso hacer un largo viaje. Nunca más volveré a enfermarme. Y a renglón seguido me dijo: - Mire, en caso que usted fallezca de resultas del parto, le prometo hacerme cargo de su hijo. No vayas a creer, tengo mis ahorros.

De pronto escuché un alarido que me puso los pelos de punta. Me tiré de la cama y corrí hacia un grupo que se había formado en el extremo del salón. La sangre corría por entre los pies de los allí encimados alrededor de una silla. Por fin pude saber que acababa de morir, víctima de una violenta hemoptisis, una jovencita, cuya madre, tuberculosa como ella, se aferraba desesperadamente al cadáver.

.....

Va para dos años que permanecemos en el hospital. Algunos de nosotros enfermaron realmente, y, en consecuencia, han pasado a engrosar la falange de los enfermos que nos visitan. Como queda dicho, todos los finales de mes la dirección ofrece una gran *soirée* en la que toman parte tanto sanos como enfermos, aunque esta clasificación carece de todo sentido, ya que a la altura en que estamos no puede decirse en rigor quién es el sano o quién es el enfermo. En dichas *soirées* reina la libertad más absoluta y si voy a expresarme con la verdad en la boca diré que el libertinaje. Alcohol y drogas son servidos por todo lo alto, lo cual es causa de orgía y hasta de violencias inimaginables. Por otra parte, no puede negarse que, en conjunto, es un espectáculo vistoso. Nosotros, enfundados en nuestros smokings y las damas en sus trajes descotados contribuimos eficazmente al tono pomposo de estas *soirées*. Al principio estaba ordenado que las parejas para el baile se formarían de un sano y un enfermo, pero con el tiempo esta regulación ha sido olvidada, en virtud de que el límite entre salud y enfermedad ha sido borrado. He terminado por adaptarme

a mi nueva vida. En el momento en que escribo estas páginas mi tranquilidad de espíritu es perfecta. Aunque si voy a ser del todo sincero, un leve toque de melancolía imprime un sello sombrío a mis facciones. Sin duda ello se debe al funesto episodio que tuvo lugar en la última *soirée*. En uno de los vaivenes de la fiesta me encontré con mi amiga Alicia, que esa noche aparecía más bella y mejor vestida que en otras ocasiones. En el momento de encontrarnos devoraba, con grandes signos de alegría y gula, un sandwich de pavo. Apenas sin poder articular, a causa de lo llena que tenía la boca, me dijo: "Carlos, qué es de tu vida. Chico, yo aquí, encantada, y oye, sana, sanísima, yo como de todo, a mí no me duelen ni los callos". Y mientras me lo decía rodaba muerta a mis pies.

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

Sobre moradas de artistas: la cabaña del banano del poeta Bashô

AMALIA SATO

En 1680, a los 37 años, quien hasta entonces firmaba sus poemas con el pseudónimo Tôsei, se instala en la que era su primera residencia propia, en los suburbios de Edo. Una minúscula casita en Fukagawa, cerca del río Sumida, gentil obsequio de su admirador y discípulo Sugiyama Sampû.

Al año siguiente, otro discípulo, Rika, le regala un *bashô* (banano), planta exótica en Japón, muy celebrada por los poetas chinos como símbolo de la fragilidad y de la impermanencia - un importante sutra, el Vimalakirti-nirdesa lo citaba como ejemplo de ésta: "Cual la planta de banano somos: adentro nada hay que sea sólido". Desde entonces, la gente comenzó a identificar primero la cabaña y luego a su morador con ella. Y así como la cabaña pasó a ser llamada *bashô-an* (cabaña del banano), el poeta, quizá percibida por algunos la afinidad , comenzó a ser conocido como Bashô. Y tan fuerte fue la identificación que el banano se convirtió, según la feliz ocurrencia del poeta brasileño Paulo Leminski, en su "árbol totem".

En 1682, uno los frecuentes incendios en Edo reduce a cenizas junto con todo el vecindario al *bashô an*. Sin hogar, el maestro pasa una temporada en la provincia de Kai, en casa de otro discípulo, llamado Rokuso Gohei. Reconstruida su vivienda, retorna y constituye en ella otra vez, y siempre protegido por las plantas de banano, su cuartel lírico. Allí, en el humilde hogar vegetal, gesta una nueva estética, harto del estilo humorístico que hasta entonces le había dado renombre y aburrido de los manierismos provenientes del uso de vocabulario chino.

Desde el punto de vista físico, Bashô elabora una nueva noción del cuerpo del poeta. Este se tornaba leve como en el murciélago que planea en silencio y que el maestro estudia; se viste de negro, color que le cuadra a esa mezcla de pájaro y rata resistente. Cargado con el mínimo de elementos, más que por ética material, por

evaluación del peso necesario para levantar vuelo poético: poca ropa, no pretenciosa y cómoda, pocos objetos, ningún estorbo. Dispuesto a la partida, al viaje que lo convirtiera en un *furaibô*, un "vagabundo del viento sin arraigo". Bashô, de enclenque contextura física, que aparentaba muchos más años, en quien envejecimiento prematuro era correlativo a pasión lírica, teoriza sobre el viaje y la morada.

En 1684, a los cuarenta, emprende el primero de sus peregrinajes poéticos, el que aparece relatado en la antología *Nozaraki Kikô* (*Expuesto en el campo abierto*), partida sólo posible en ese momento en que ya tenía una tensión sostenida entre su *sôan* (cabaña), un punto de referencia, un hogar que añorar, y su *tabi* (viaje). Pretendido encuentro con una naturaleza descarnada, es también homenaje imaginario a las rutas de los antiguos maestros chinos. Inicio de su nuevo estilo poético, el *shôfû*, en una nueva era, la Jôkyô (1684-1687).Caminará durante nueve simbólicos meses hasta su región natal en condiciones de marcha precarias, y propagará su enseñanza mediante el invalorable contacto con los discípulos. Bien ilustrada queda su sensación de entrega absoluta en sus versos: *Nozarashi wo Kokoro ni Kaze no shimu mi kana* "Seguro de que mi cuerpo podría yacer expuesto en un campo, atravesada mi carne por el viento". Estará de vuelta en Edo en 1685.

Ya ha recreado vivencialmente el locus de la composición literaria, caro a los poetas monjes del siglo XII: Bashô tiene su choza de ermitaño, un sitio de porosidad e impregnación pluvial y lunar, presto a participar de la disclución natural, apenas discernible del paisaje natural. Pero también acude como viajero a las posadas (*yado*), sitios identificados ya en los textos budistas esotéricos influidos por la astrología india, con los veintiocho lugares horoscopales de detención de la luna. Ambito de los encuentros casuales del monje intelectual con las prostitutas en las que puede haber encarnado un bodhisattva. El mundo medieval surge refinado en la disciplina existencial del poeta que ordena su topología entre estas dos construcciones donde priman la inestabilidad de los materiales y la inestabilidad del tiempo.

Un segundo viaje de once meses, reflejado en *Oi no Kobumi* (*Los registros de un bolso de viajero*) y *Sarashina Kiko* (*Una visita a Sarashina*) le llevará once meses. El tercero de 1689, al norte, será el más largo, con sus dos años y medio de duración, y está relatado en *Oku no Hosomichi* (*Sendas de Oku*). Antes de lanzarse a él, vende su cabaña y se desprende de todos sus bienes. Durante el largo trayecto se hospeda en tres casas, cuyos sugerentes nombres son coherentes con su ideal de entonces de *sabi*, el cual exigía un apartamiento de lo mundano. Sus paradas confirman que su existencia, a partir de su bautismo definitivo, estuvo planificada sobre precisos puntos cardinales y de acuerdo con una biocronía exactamente intuida. Las casas donde se detuvo se conocían como: *Genjûan* (La morada irreal), *Mumyôan* (La casa del anonimato), ambas cercanas al Lago Biwa, y *Rakushisha* (La casa de los caquis caídos), en los suburbios de Kyôto. El dueño de ésta era su discípulo Kyôrai, quien

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

llevaba su pereza al extremo de permitir que los techos quedaran enterrados bajo las frondosas ramas de los caquis que cercaban su vivienda, o que la ventanas tapiadas de pasto armonizaran con paredes y pisos enmohecidos.

En 1691, de vuelta en Edo, se instala en su tercero y último bashô-an, donde redactará su ensayo *Bashô o utsutsu kotoba* (Sobre el reflejo en el banano) siempre protegido por la deshilachada silueta emblemática. Dejará pasar los dos años y medio que contrabalanceen el tiempo de la travesía anterior, y convivirá con su sobrino enfermo Tôin y con su antigua novia, la monja Jutei, ella también de delicada salud. Es un tiempo de estricta reclusión.

En 1694, fallecidos su sobrino y su amiga, emprende la que será su última y definitiva partida, esta vez en dirección a la rival de Edo, la ciudad de Osaka. Allí, a los 51 años, muere en casa del poeta Sono Jo, tras dictar a sus discípulos, según cuentan, este haikú final:

Enfermo en viaje
Sobre monótonos campos
Flotan mis sueños deshechos.

SOBRE EL REFLEJO EN EL BANANO

En este haibun *-prosa literaria en el estilo del poema haiku de 5-7-5 sílabas - ya impregnado con su última teoría, el* karumi *- ese brillo propio de quien quedando al margen sonríe ante lo mundano - su homenaje al bashô. Polo enraizado que sostenía la lejanía de sus recorridos, verde protector que le concedía la conversión de ermitaño a poeta caminante. La concisión y sugerencia asociativa de sus imágenes, representadas casi exclusivamente con caracteres chinos explotados al máximo en su efecto visual, traicionadas en esta explicativa traducción al español.*

1. Más allá de mi cerca, al oeste, el poeta Tou en Mei gusta de la flor de crisantemo, en tanto que por el lado de mi ventana, al norte, el príncipe Ou shi you prefiere el bambú. Profanando la belleza de la peonía, otros discuten si es más hermosa la roja o la blanca. El loto no crece en cualquier sitio y sólo florece donde el agua es pura.

Cuando me mudé a Fukagawa, planté un brote de *bashô*. Tal vez gracias al clima y la buena tierra, creció y comenzó a multiplicarse. Sus grandes hojas que fueron superponiéndose unas sobre otras empequeñecieron mi jardín, y hasta mi choza quedó escondida. A tal punto cobró importancia que comenzaron a llamar mi casa *bashô-an*, cabaña del banano.

Mis viejos amigos y mis discípulos, que lo amaban, lo cuidaban y dividían sus

raíces, enviándolas cada año a distintos lugares.

Un año que decidí viajar, abandoné la casa, tomando la precaución de plantar un brote de mi *bashô* más allá de la cerca. Pedí a los vecinos que vieran por él, protegiéndolo de la niebla y del viento, y partí. Pero en mis cartas no dejaba de rogar que lo cuidaran.

En otros tiempos, Saigyô había dicho: "Si el dueño abandona la casa, el pino estará solo". Y así yo, como él, que se compadecía del pino y escribió estas líneas, en viaje y tan lejos, me preguntaba por mi *bashô*. La pesadumbre por haberlo dejado persistía, y me sentía ahogado por la nostalgia. De este modo pasaron cinco años.

Este año, a mediados de mayo, florecido el naranjo silvestre, el mismo que los antiguos celebraron con emoción en sus poemas, invariable la amistad que me rodeaba, no podía alejarme de Fukagawa.

Cerca de mi anterior casa, hallé una choza de tres habitaciones, casi un escondite. Su pilar de madera de sugi estaba muy bien esculpido, y las puertas de bambú daban una sensación de calma al corazón. Un espeso cerco de cañas la rodeaba y su orientación era hacia el sur, con vista a un estanque. Frente a ella se erguía el monte Fuji, cuya vista no era perturbada, pues el portal había sido abierto hacia un costado. El paisaje ideal para ser contemplado a la luz de la luna, de modo que ya en las noches de cuarto creciente empezaba a preocuparme que lloviera en las de luna llena. Para más plenamente gozar de éstas, trasplanté mi viejo bashô. Sus hojas de unos siete shaku se doblaban por la mitad, y semejaban la cola de un faisán.

2. Muy respetable es no tener pensamiento alguno, y lo mejor, ser ignorante. No vivir en lugar fijo ni poseer una casa son, luego, las cosas más deseables. ¿Cómo una alma no apegada a nada puede establecerse en un lugar?

Así como se desata un fuerte viento cuando el Hô-ou levanta vuelo, del mismo se despertó en mi corazón el deseo de viajar a Dewa. Después de tres años fuera de mi casa, regresé a Edo y, ante la vista de los crisantemos del otoño, no pude contener el llanto.

Pronto mi nueva casa quedó lista: gracias a Kifu y Sampû conseguí los pilares, Sara y Taisui me ayudaron con la decoración. Aunque un tanto triste, es una casa elegante. Al norte una cerca me protege del frío en invierno, y al sur un *shôji* me permite gozar de los placeres del verano. Sosteniéndome en un pasamanos observo el reflejo de la luna en el estanque, y ya las noches de cuarto menguante comienzo a preguntarme temeroso si a la luna llena no la cubrirán las nubes. Y mientras este temor me invade, mis amigos se acercan trayéndome herramientas y vajilla, o colmándome de arroz y vino. Rodeada de árboles y oculta tras bambúes, la casa parece un escondite. En ocasión de una noche de luna llena en agosto, para más plenamente disfrutarla, planté cinco *bashô*. Sus hojas, que llegaron a medir siete

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

shaku, eran capaces de cubrir un *koto*, e incluso servir, cosidas, como envoltorio de un *biwa*. El viento las hacía flamear como la cola del Hô-ou, y la lluvia las quebraba convirtiéndolas en orejas partidas de un dragón azul.

Antaño, Oukyô juró ante un rollo de sus hojas emprender el estudio de lo que nadie hubiere estudiado; y una vez que hubo alcanzado sabiduría tras un enorme esfuerzo, su maestro, el sabio Shônen, le desenrollô las hojas. En lo que a mí respecta, me contento con permanecer a la sombra de las hojas del bashô amando su fragilidad.

"Colguemos del pilar una hoja de banano y observemos la luna. Tan distintas son: una frágil, la otra proyectada en la casa. Ambas, de mi gusto".

3. La vieja cabaña me fue cedida por Yamauchi Sodô, y yo, su pobre dueño, conseguí levantarla pidiendo como un monje mendicante ayuda a los ricos y a los comprensivos.

Es el quinto año de Genroku, es verano. Esta vez fue Sampû el único responsable de la construcción, aunque Kifû también colaboró. Sora y Taisui trazaron el plano. Es de tres habitaciones, y junto a ella hay un estanque. Mira hacia el sur y su sola vista provoca una sensación de frescura. La luna va trasladando su reflejo, del agua al *tatami* de mi habitación.

Recuerdo palabras de Tôhô: "Una casita cerca del agua antes del amanecer" o "Durante la madrugada la montaña sopla a la luna". Así aparecen las nubes al amanecer, así me envuelve la agradable brisa de la mañana temprana. Con estas sensaciones, el 3 de agosto, me preguntaba inquieto si la noche de luna llena sería nublada o de mal tiempo. Ya próxima, trasplanté el *bashô*. Y la casa nueva se convirtió en otro *bashô-an*. Otra vez las hojas, que alcanzaron una superficie de siete *shaku*, podían ocultar un *koto* o servir de bolsa a un *biwa*. Nuevamente semejaban, al moverse, la cola del Hô-ou y, rasgadas, las orejas del dragón azul. Las nuevas que surgían gruesas me recordaban el rollo del estudioso Oukyô, y el instante en que Shônen lo desplegó.

Pendiente de mi bashô, me entristece verlo deteriorarse día a día, pero no abandono mi constante contemplación.

Traducción del original japonés: ***Kumi Nagasaka / Amalia Sato***

Notas:
shaku: *Medida equivalente a 30,3 cm.*
Hô-ou: *Pájaro imaginario de aspecto muy brillante. La parte delantera es cuerpo de dragón, la posterior de ciervo, el cuello de serpiente, el mentón de golondrina, la espalda con caparazón de tortuga, la cola como de pez, y en la cabeza lleva crestas.*
koto: *instrumento musical de trece cuerdas.*
biwa: *laúd.*
sugi: *cedro japonés.*
bashô: *banano.*
bashô-an: *cabaña del banano.*
tatami: *estera gruesa de juncos.*
shôji: *puerta corrediza enrejada con papel.*

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

ANTONIETA Y SU "CORONA DE LAURELES"

SIMONA CORAL

Antonieta salió apurada de su casa cercana al centro de la Ciudad. Llevaba una pollera azul estrecha que le hacía corto el paso y una blusa blanca suelta. Era joven y hermosa, tenía los ojos serenos, los cabellos negros y lacios terminados en un bucle, y sobre ellos "una corona de laureles secos".

Iba mirando las vidrieras buscando algo que con toda seguridad le costaba encontrar. Al fin decidió entrar en un negocio, y le preguntó a una de las vendedoras - ¿puedo probarme ese vestido lila? -. La vendedora le contestó que no había inconveniente. Antonieta se sacó con cuidado "la corona de laureles secos", se puso el vestido lila que tanto había buscado, ni siquiera preguntó el precio, y le dijo a la vendedora, una chica aproximadamente de su edad, - envuélvelo -.

La vendedora lo puso en una bolsa con grandes letras, no sin antes decirle: - Cuando lo estrenes quítate esa corona ... te queda feo -. Antonieta sonrió con un poco de amargura y le contestó: -Trataré de hacerlo-.

Volvió a su casa, puso en una percha el vestido, y esperó ansiosa el día siguiente.

A las cinco de la tarde se arregló mejor que nunca, se puso el vestido lila y como si cometiera un pecado se sacó "la corona de laureles secos" y salió.

Tomó un colectivo que esperó con euforia diez minutos, y a la media hora

tomó otro que la traía a su casa de vuelta. En el trayecto Antonieta sintió algo extraño, como un delicioso peso, más o menos a la altura del lugar donde creemos tener el corazón.

Creyó que en realidad se trataba del peso de un camafeo que acostumbraba ponerse, pero vio que no lo tenía, entonces pensó que podía haberlo perdido en la calle.

Llegó a su casa; ante la duda revisó el alhajero, comprobó que el camafeo estaba allí, pero que ella seguía sintiéndolo sobre su corazón.

Contenta y tranquila se sacó el vestido lila con un poco de pena, con más pena aún se volvió a colocar "la corona de laureles secos", y se sentó en un sillón a esperar la noche.

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

La voz de Joyce

PHILIPPE SOLLERS
Traducción de Hugo Savino

¿Joyce? Basta con oír su voz. Más exactamente, su grabación de un fragmento de *Finnegans Wake*. Declaración de los derechos de la libertad de invención verbal. De su libertad. De su soltura irreductible. Escuchen ese registro y aprenderán más en diez minutos que en diez años de lectura, escuchen ese registro, por favor, o no citen a Joyce, no finjan interesarse en él.[1]

¿Qué se escucha ahí por primera vez? La flexibilidad; la audacia ; la multiplicidad de los roles, de lo grave a lo agudo, de lo que se cuchichea a lo que casi se grita; la parodia; el renovado asombro ante la estupidez y lo maravilloso de la historia humana; la emoción delicada; la imitación del suspiro, y del suspiro del suspiro; la caída de la noche y el correr de las aguas y del tiempo; la tenacidad de la vida y la fatiga de la muerte; el rumor del agua de los ríos y el desplazamiento de los guijarros en sus lechos; el viento en las hojas; el gemido de envidia infantil; la lubricidad loca y contenida; el manierismo femenino...

Flip ! Flep ! Flap ! Flop ! Mientras uno escucha hay que abrir Finnegans Wake en la página 213 y no parar hasta la 216. ¿Un libro ilegible? ¿Intraducible? Escuchen, sólo escuchen. Y pronto, desde el fondo de la noche, sube esa voz extrañamente segura, un poco enfática, astuta, endurecida por miles de penas, pero siempre melodiosa; esa voz firme de ciego que aparta las ramas y las cortinas del sueño, y es como si el viejo Homero, ahí, siempre joven, viniese hacia nosotros a través del tejido de mil aventuras, de mil relatos, de las mil y una lenguas encontradas en su peregrinación submarina, sílabas que se responden y se iluminan unas a otras, vivificadas por un soplo nuevo. *Lord save us! Ho, talk save us!* ¡Sálvanos, Dios de

palabra ! Para todos y para todas, aquí está el destello, el fulgor que no acaba en las tinieblas. Simplemente las palabras, tomadas de cierta manera, envueltas con un raro estilo en el sonido. *Night!* La resurrección que se espera con desenvoltura irónica. Wake ! Es la espera atenta cerca del alba, llena de dolor, de risas locas y de compasión.

Es ópera, es oratorio, es misa. Para el fin de los tiempos, naturalmente, pero el fin de los tiempos no tiene nada de oscuro y menos aún de oscurantista; el apocalipsis no alza la voz, allí no hay nada que no tenga salida, no hay desesperación. ¿Joyce católico? Sí, por supuesto, pero sin estúpidas devociones, en una cámara de ecos ardientes y blasfemos. Es el instante en el cual todo se eleva y se mezcla en una vibración universal y única. El momento en que se cuenta la increíble epopeya de las ilusiones y las desilusiones. ¿No pueden leer a Joyce? Pues entonces, abran al menos una de las mejores novelas que alguna vez se escribieron, la biografía escrita por Richard Ellman. Verán en acción a uno de los escasos héroes de los tiempos modernos, junto a Freud. ¿La interpretación de los sueños? Sí, aquí está: "¿Saben que cuando soñamos, leemos? Pienso verdaderamente que hablamos durante nuestro sueño. Pero no podemos hablar tan rápido como leemos y nuestros sueños inventan una razón para justificar la lentitud".

Aquí está Joyce, el nómade, entre su mujer que no comprende nada de lo que él escribe, su hijo Giorgio y su hija Lucía que se está volviendo loca. Aquí está el rufián de genio haciéndose pagar los libros por protectoras atónitas. Aquí está el Joyce ahogado en vino blanco y perdiendo su vista poco a poco, pero consagrado intensamente a sus manuscritos inverosímiles, verdaderas biblias vueltas a copiar infinitamente (el editor Garland acaba de publicar todo esto en Nueva York, no hay que dejar de ver esos colores del manuscrito de *Ulises* , la escritura ligera, incansable, flotante). Aquí está el Joyce cuyo secretario fugaz es un hombre joven llamado Samuel Beckett, que hará que un día hablen de él. Allí está Joyce, el artista irreconciliable, dandy eterno, anarquista metafísico, el mejor producto de los jesuitas cuya falta de interés por la literatura llegará a engendrar finalmente al escritor moderno más grande. Aquí está el Joyce que "declaró la guerra al inglés" y que anuncia su intención de "ir hasta el fin". Ahí está James Joyce no vacilando jamás en pelearse con la tierra entera cuando se trata de su obra. Lo vemos asombrándose de la grosería de Jung para con él e indicando de paso que para entender las razones de esa grosería basta con traducir su nombre al alemán, Joyce = Freud. Como si alguien dijera en francés, Joyeux o Joyaux.

¡Todo en el lenguaje! ¡Todo por la música! Aquí esta Joyce, al fin, tal como nos lo muestra el maravilloso libro de Mercanton, *Les Heures de James Joyce*: "voy a trabajar hasta las cinco de la mañana. Después iré a San Francisco Javier para el oficio. Si quiere acompañarme tendrá que levantarse temprano." Y en agosto de 1939: "¡Que dejen en paz a Polonia, y mejor se ocupen de Finnegans Wake !" En su entie-

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

rro, en Zurich, el tenor Max Meili canta "addio terra, addio cielo" de Monteverdi. La voz, todavía y siempre.

Queridos franceses, ustedes no quieren oír hablar demasiado de ese tal Joyce, lo sufren a pesar de ustedes. Malestar y cuasicensura en la N.R.F., con excepción de Larbaud. "Falsa obra maestra", rezonga Gide cuando se refiere al *Ulises*. Hostilidad de Breton y de los surrealistas, a pesar de Soupault (Joyce encuentra siempre un traductor abnegado). Proceso en Londres, prohibición en New York. Condenado por Radek en Moscú. Ignorancia de casi todos. ¿Qué pensador, qué filósofo se dio cuenta verdaderamente que, de ese lado de la dicción y del canto, todo zozobraba en vísperas del tercer milenio? ¿Ya salíamos del siglo XIX tan admirablemente cerrado por Proust? ¿Lacan intenta enganchar su vagón? ¿Por qué no? ¿Pudor y desdicha?. Mojigatería y calumnias, esa es la existencia de nuestro aventurero de los vocablos. El único diario que llegó a hablar favorablemente de la publicación de Finnegans Wake es el *Osservatore Romano*. "Algún viejo cardenal, dijo Joyce, que quiso hacerme una broma".

"Potencia de la palabra", escribe Poe. "Epifanía", responde Joyce (epifanía, del griego *épiphaneia*: aparición). Me parece muy significativo que tres grabaciones con voces de escritores dominen en el osario de la primera mitad del siglo XX. El recitativo de Finnegans Wake leído por Joyce como una llave del mundo futuro. "Para terminar con el juicio de Dios", de Antonin Artaud. El disco en el que Celine, por último parece improvisar sobre su arte novelesco (el asunto de los famosos "tres puntos", una vez más se trata de una cuestión de puntuación o sea de oído). Joyce, Artaud, Celine. Enciérrense uno o dos meses con todo eso, y no volverán a salir de la habitación intactos. Oirán hablar de otro mundo, en otro ritmo, avanzarán prestísimo hacia otra nada. Otro horror. Otro contraataque. Otra risa.

Es una lástima que nadie le haya pedido a Joyce que grabe el monólogo de Molly, monólogo que todos creen conocer. Habríamos visto lo que es bueno, entre otras cosas, que un hombre capaz de escribir hasta ese punto a una mujer desde su interior, dé vuelta los anales de la psicología. Pero Joyce nos dejó grabada otra clave. Es la conferencia de *Ulises* donde se habla de Moisés. Los egipcios tratan de persuadir al profeta para que se introduzca en la fuerza de la gran civilización del tiempo. Israel es débil, no tiene recursos, ¿por qué obstinarse, por qué no adorar simplemente a Isis y a Osiris, a Horus y a Amon Re? La respuesta que aquí se da es la de cualquier escritor que tuvo su revelación, la revelación del desafío, aún por venir, la del propio Joyce. "- Sin embargo, señoras y señores, si el joven Moisés hubiera prestado atención y aceptado esa visión de la vida, si hubiera inclinado su cabeza, inclinado su voluntad e inclinado su espíritu delante de esa arrogante admonición, nunca hubiera sacado al pueblo elegido de la esclavitud ni seguido el sostén de la nube durante el día. Nunca habría hablado entre relámpagos con el Eterno en la cumbre del Sinaí ni habría bajado

nunca con la luz de la inspiración brillando en su semblante y trayendo en sus brazos las tablas de la ley, esculpidas en la lengua de los proscriptos[2]". Otra vez aquí, es preciso oír el humor, el fervor y la alegría de la voz de Joyce. Sabe que ganará. Fatalmente.

1982

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

1 Grabación realizada por C.K.Ogden en Londres, agosto de 1929

2 Ulises, Enrique S. Rueda - Editor (traducción : J. Salas Subirat)

Finnegans Wake, páginas 41,42,43 y 44.

JAMES JOYCE

Bien, ¿lo sabes o no lo sabes? No te dije que cualquier historia tiene un Finn que es un él o un ella. ¡Mira, mira, cómo se adensan las sombras! Mis hojas señeras se enraizan. Y mi fría silla se enceniza. ¿Fiehlur? ¿Filú? ¿Qué edad es? Se asa tarde. Cuán lejos parece mi ojo o el cualcojo último en ver el relojo de Waterhouse. Oí que lo hicieron pedacitos. ¿Cuándo volverán a unirlos? ¡Oh, mi espalda, mi espaldra, mi escalda! Quisiera ir a Aix-les-Pies. ¡Pingpong! Ahí está la Campaña para Sexoloitz! ¡Y Concepta de Ven-ora! ¡Pang! ¡Escurre la ropa! ¡Escurre el rocío! ¡Mantén el aguacero, Godavari! ¡Y vierte tu gracia! ¡Amán! ¿Las extendemos ahora? Ay, lo haremos. ¡Flip! Extiéndelas en tu orilla, y extenderé la mía. ¡Flep! Es lo que hago. ¡La extiendo! Está enfriando. Se leva el viento. Pondré unas piedras en las sabanas de la hostal. Un hombre con su novia abrazados entre ellas. Además, solo las derramé y las doblé. Ataré aquí mi mandil de cortar carne. Está seboso aún. Pasarán los ladrones. Seis fustanes, diez pañuelos, nueve para el fuego y este para el frío, las doce servilletas del convento, una manta para bebes. Ella dijo: lo sabe la buena madre Yossip. ¿La cabeza de quién? ¿Orto qué? ¡A dios grasas! Di, ¿dónde fueron sus hijos? ¿En el reino que fue, en el poder por venir o en la gloria que será para siempre jamaica? ¡Alosvivos, alalluvia! Algunos aquí, más no más, de nuevo más en tierra entraña. Oí que la muchacha de los Shannon se desposó en privado en España. Y todos los Dunses de Dunnes en Viñalandia de Marklandia allende el Ozóano toma el número nueve de los sombreros de los yanksis. Y una de las bolitas de Biddy salsaltando hasta que dió vuelta con una caléndula y un cirio derretido en un lado extendido de la principal derivación de los manzanares del Bachellor's Walk. Pero todo se dejó para el último de los Meaghers en el cursio de los años prefijados entre los que hay una hebilla para la rodilla y dos cuernos en la fruente. ¿Has dicho ahora lo que oí? De veredas lo dije.

¡Orará por el Orbe y pobre Las Animas! ¡Ussa, Ulla, sumus sumbras! Pues qué, ¿no oíste un diluvio de veces y veces, responde al espóndeo? ¡Lo hiciste, lo hiciste! ¡Lo necesité, lo necesité! Es ese acolchado que abrigó mis oulïdos. Apaaciguó todo sonido. ¡Oronoko! ¿Cuáls tu problema? ¿Es aquel gran Finnlíder mismo en yokimono sobre su estatua montando el gran bridón antes de Hengist? ¡Padre de las guaguas, es él mismo! ¡Ahí! ¿Es aquél? ¿Sobre el Fallareen Common? Piensa en el Anfiteatro de Astley donde la policía te contuvo de hacer lápiz de azúcar para labios para el blanco baballo bastasma de los Peppers. ¡Limpia, mujer, las telarañas de tus ojos y extiende tu limpio lavado! Quiero conocer tu tipo de mugre. ¡Flap! La yerma Irlanda es la Irlanda estable. ¡El Señor te proteja, María, llena de grasas, el pesor está conmigo! Tus plegarias. ¡Me parce así! ¡Madammangó! ¿Estabas empinando el codo, dímelo, mejillas lustrosas, en la cantina de Conway en Carrigura? ¿Quién era yo, cocojeando? ¡Flop! Tu cólera es grecorumana, mas con tus hordas discordas. Nostuve de pie desde la húmeda aurora, martaririzada maría alaloca, con el pulso de Corrigan y mis venas variecosas, mi cuerda destrozada, Alice Jane en su oscaso y mi ojituerto dos veces vaciado, mojando y blanqueando ollas lavandrajos, y sudando frío, una viuda como yo, para ataviar a mi hijo campeón de tenis, ¿el lavandero con la lavandiera en pantalones? Tomaste tu limpio limpopo de los híspidos húsares del duque Collares y Puñetes que huyó del pueblo y tu reparo dio el hedor a Carlow. ¡Veo de nuevo al sagrado Escamandro! ¡Junto a las Aureas cataratas! ¡Isis aquí! ¡Formas de luz! ¡Ve las velas! ¡Subyuga tu ruido, hamilde creatura! Solo es una crecida zarzamora o el asno griso de los cuatro avarientos. ¿Te refieres a Tarpey, a Lyons y a Gregory? Lo digo aura, gracias a todos, a los cuatro, y al rugido de ellos, que condruce ese descarriado en la neblina y el viejo Johnny MacDougal entrellos. Ese es el faro Poolberg, allende, lejos, o una lanchen cedida costeando cerrca a Kishtna, o un replandor que vi dentro de un seto, o mi Garry que vuelve de las Indias. ¡Espera, amor mío, hasta la miel de la luna! ¡Muere evra, pequeña evra, muere! Vemos el prodigio en tu ojo. Hasta pronto, partiremos de nuevo. El sitio que brusco si encuentras la hora. Mi mapa relumbra en lo alto donde zozobra la leche azul. ¡Perdóname pronto! ¡Voy! ¡Muucho! Y tú, hala tu reloj, nomeolvides. Vespérame. ¡Asegura el fin del viaje! Mis vistas nadan gruesas sobre mí por las sombras hasta aquí. Voo el hogar lentamente ahora por mí misma en camino hacia mivalle. Y yo misma al lado de minorete.

¡Ah, pero, de cualquier modo, ella era la extraña vieja, Anna Livia trinkepié! Y seguro él era el extraño viejo también, Doloroso y Desaucio Dublín, padremadre de hijosdalgos e hijasdalgas. Hembras y hombros, somos de la misma pandilla. ¿No tuvo siete mujeres para samarlo? Y cada una tenía siete muletas. Y cada muleta, siete colores. Y cada color un grito distinto. Espuma para mí y sopa para ti y la cuenta del médico para Joe John. ¡Auntes! ¡Noantes! Desposó sus mercados, lo barato con lo

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

sucio, lo sé, como un Etrusco Católico Herótico, en sus rosados naranjados cremados azulados y sus turquesas índigos púrpuras. Pero en la miasamada, ¿quién era la esposa? Entonces todo era hermoso. ¡El país-de-nunca-jamás! Tiempos mejores y feliz retorno. Paralelamente. Ordovico o viricordo. Anna fue, Livia es, Plurabelle será. La Thing de los nórdicos cerca a sudfolk, pero, ¿cuántos incestros para hacer cada una de nosotras? ¡Ponlo en latín, mi preciucita erudita, de tu sánscrito a nuestro arameneo! ¡*Hircus Civis Eblanensis*! El tenía unas tetas de cabra, suave leche para huérfanos. ¡Oh, Soñor! Mellizos en su pecho. ¡Sálvanos, Soñor! ¡Ei! ¿Qué? ¿Cuáles, todos los hombres? ¿Gua Hijas sonririentes de. ¿Por quié?

No escucho con las ondas de. Las cantarinas ondas de. Volantes murciélagos, ratones charlanchillan. ¡Ei! ¿No fuiste a tu casa? ¿Que no viste a Tomasa? No escucho con los chillidos de los murciélagos, todas las liffeyantes ondas de. Ei, ¡sálvanos ruido! Mis pies no se mueven. Me siento tan vieja como aquel olmo. ¿Un cuento contado de Shaum o Shem? Todos los hijos-hijas de Anna Livia. Oscuros halcones nos oyen. ¡Noche! ¡Noche! Mi tonta tabeza tae. Me siento tan pesada como esa piedra. Cuéntame de John o Shaum. ¿Quiénes fueron Shem y Shaum, los vivientes hijo-hijas de? ¡Noche ya! ¡Dímelo, dímelo olmo! ¡Noche! ¡Noche! Cuéntame-cuento de tronco o piedra. Al lado de las rientes ondas de, de las golpeantes y lejanas ondas allende de. ¡Noche!

*(Traducción de **Ricardo Silva - Santiesteban**)*

UN ARTISTA LLAMADO

ALFREDO PRIOR

I.- Un artista llamado.

II.- Un artista llamado La pintura es algo demasiado valioso para dejarla en manos de los pintores.

III.- Un artista llamado Volveré y seré Luis XV.

IV.- Un artista llamado Luis XV (y Luis XVI même).

V.- Un artista llamado El pequeño pabellón entre las plantas de melón.

VI.- Un artista llamado Sansón y Dalila.

VII.- Un artista llamado El artista del martillo.

VIII.- Un artista llamado Mi estilo es un martillo poderoso pero no puedo usarlo porque su mango está al rojo.

IX.- Un artista llamado Crepurio.

X.- Un artista llamado El payaso de Dios.

XI.- Un artista llamado El dios de los Payasos.

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

XII.- Un artista llamado Payaso.

XIII.- Un artista llamado El estúpido reflejo de la manzana en la ventana.

XIV.- Un artista llamado Toda opinión es una bula.

XV.- Un artista llamado Deseo.

XVI.- Un artista llamado Descansaré el primer día.

XVII.- Un artista llamado Y descansó el primer día.

XVIII.- Un artista llamado Muralla China.

XIX.- Un artista llamado La cuadrícula del Estado.

XX.- Un artista llamado Un cuadro llamado Juansito.

XXI.- Un artista llamado Música de tus ojos Ambrosía de mis orejas.

XXII.- Un artista llamado El vernissage permanente.

XXIII.- Un artista llamado Dad al César lo que no cesa.

XXIV.- Un artista llamado Presente etrusco.

XXV.- Un artista llamado El esclavo mudo.

XXVI.- Un artista llamado El camino a Berlín está empavesado por corazones gestálticos.

XXVII.- Un artista llamado El ojo del ganado engorda al amo.

XXVIII.- Un artista llamado La función del galerista es convertir la sonrisa de la madre en el bolsillo del padre.

XXIX.- Un artista llamado Moriré en Madrid sin conocer Barcelona.

XXX.- Un artista llamado David, juraré por tus Horacios.

XXXI.- Un artista llamado La cabra de Picasso.

XXXII.- Un artista llamado El idiota de Dostoyevski.

XXXIII.- Un artista llamado Taller de Rubens.

XXXIV.- Un artista llamado El MOMA de los dioses.

XXXV.- Un artista llamado Oriente es Occidente.

XXXVI.- Un artista llamado La bacinilla de los dioses.

XXXVII.- Un artista llamado Caramelo.

XXXVIII.- Un artista llamado Das Kapital.

XXXIX.- Un artista llamado Un pintor semiabstracto.

XL.- Un artista llamado Un artista junior.

XLI.- Un artista llamado Junior.

XLII.- Un artista llamado La ética del chancho es la estética del frigórico.

XLIII.- Un artista llamado El embutido prestigioso.

XLIV.- Un artista llamado XLIV.

XLVI.- Un artista llamado Un artista del hambre.

XLVII.- Un artista llamado El monstruo del sonido.

XLVIII.- Un artista llamado El comité del sentido.

XLIX.- Un artista llamado La policía de la forma.

L.- Un artista llamado La Policía de la Forma es la Policía del Contenido.

LI.- Un artista llamado Lady Marx.

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

LII.- Un artista llamado El doble grato.

LIII.- Un artista llamado El violín de Ingres.

LIV.- Un artista llamado El solfeo es la probidad de la música.

LV.- Un artista llamado El cepillo del agnóstico.

LVI.- Un artista no llamado.

MASAKO TOGAWA: UNA APARICION

RAFAEL CIPPOLINI

Me imaginaba que MASAKO TOGAWA era una gorda; sensación obsesiva desde las primeras páginas que leí. Recuerdo haberme dicho: "maravillosa, muy sutil, cruel y tan, tan gorda..." La magia de la escritura de una gorda en estilizada caligrafía japonesa. Me enamoré. Otra escritora gorda en mi vida. No era la primera vez que, al leer algo que complacía plenamente mi gusto literario (gusto que invade como virus todos los demás gustos, que multiplica mis incomodidades, y agiganta mis dudas) comprobaba que se trataba de un libro perteneciente a lo que habitualmente se llama *literatura del Japón*. Así se me apareció Masako Togawa.

(...) Masako: busqué fotos tuyas durante semanas. Apenas dos y, vaya paradoja: únicamente tu cara. Pinché esas foto-fotocopias junto a la multitud de caritas de mi panteón (histórico tablero de corcho) y juré, me parece que hasta en voz alta, frente a todos esos amadísimos rostros que paciente beso cada madrugada antes de ponerme a escribir, asegurándoles la existencia de estas líneas, otra ofrenda más al misterio de la belleza.

Siempre cumplo.

Lo primero en hincharse es el edificio y los tiempos extrañísimos por los cuales Masako conduce sus personajes. La novela es de 1962, y su título en castellano *La llave maestra*. Escribe el biógrafo de solapas, que al ganar el premio Edogawa Ranpo, la chica de veintitrés años que cantaba en un night-club se tomó aún más en serio la continuidad de su opera prima y, apenas un año después, el mercado editorial de su país conoció su exitoso best-seller *Lady Killer*, acontecimientos que la llevaron a abandonar por completo sus ocupaciones de cabaret.

Aparte de estos dos libros, únicamente conozco *Un beso de fuego*, publicado por

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

primera vez en su idioma natal en 1985. Pasaron muchos años, pero el efecto del edificio que se hincha me aterroriza nuevamente. Eso sí: de otra forma: ya lo veremos.

Antes de la irrupción del edificio, la mañana del primero de abril de 1951, una furgoneta es frenada a destiempo y el saldo es el cadáver de un travesti en la encrucijada de Otsura Nakacho, la cual desemboca en el camino del templo Gokokuji, . Curiosamente, advierte la narradora, había nevado. El acontecimiento es el génesis de la primera historia que atraviesa el edificio de las de cien habitaciones a las cuales únicamente puede ingresarse en su totalidad gracias a la promocionada llave del título. Se lo conoce como Edificio de apartamentos K para damas. El travesti (cuyo nombre de fantasía fue Yasuyo Aoki) venía de ahí, en cuyo sótano había enterrado con la colaboración de su mujer-cómplice, Chikako Ueda, a George, pequeño hijo secuestrado de un militar norteamericano, el Mayor D. Kraft y de una dama japonesa, Keiko Kawauchi. Chikako Ueda tardará siete años en enterarse de la muerte de Yasuyo. Mientras, convivirá con todas las habitantes de la construcción y sus extravagantes secretos.

En tanto, sabemos por la recepcionista Katsuko Tojo, que el edificio va a trasladarse cuatro metros, con todas sus habitantes dentro. Tres meses tardó una compañía en llevar a cabo tal empresa, dejando al descubierto los cimientos primero, colocando raíles debajo de la estructura después. Alguien más ha presenciado el secreto entierro del niño George y teme tanto como Chikako que el crimen quede al descubierto.

Choque de opresiones, el universo comienza a cerrarse a medida que nuevos personajes abandonan sus pasadas historias en la escena:

Toyoto Munekata, compañera de secundaria de Katsuko Tojo, viuda, profesora dedicada a preparar la edición del misterioso texto "Lo que concierne a la materialización de las curvas epococloideas no sujetas a las limitaciones conceptuales", manuscrito inédito de su marido.

Noriko Ishiyama, maestra de pintura, jubilada, conocida como la señorita Jirones, mendiga que se alimenta a base de desperdicios (por prescripción médica: caldos de esqueletos de pescado), lleva la existencia de un roedor (vive dentro de un ropero) y realiza pequeños robos a sus vecinas.

Suwa Yabate, ex-concertista de violín, ex-alumna y amante de un prestigioso instrumentista europeo, quizá la más devota con su pasado.

Yoneko Kimura, ex-maestra de lengua en la escuela para niñas Takebayashi, la heroína de la novela (coincido en esto con Carlos Sampayo -quien realiza el prólogo de la misma, famosísimo guionista de historietas nacido en Lomas de Zamora que reside en Barcelona) la que ocupa su tiempo mandando cartas a sus antiguas alumnas. Una, curiosamente, le responde: no es otra que Keiko Kawauchi, divorciada del

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

militar norteamericano, madre de George, el pequeño desaparecido.

Por último, La fe de los tres espíritus o OSHIZU, secta instalada en el edificio bajo conducción de su artífice, Haro Santo, cincuentón de apariencia espantosa y cabello aplastado con pomadas, junto a una adolescente conocida como la sacerdotisa Thumbelina, quien viste bata blanca y amplios pantalones rojos.

La trama se sucede en acciones temporalmente acotadas, desde capítulos señalados como:

SEIS MESES ANTES DEL TRASLADO DEL EDIFICIO (TERCERA PARTE)

CUATRO MESES ANTES DEL TRASLADO DEL EDIFICIO (CUARTA PARTE)

TRES MESES ANTES DEL TRASLADO DEL EDIFICIO (SEXTA PARTE)

UNOS MESES DESPUES DEL TRASLADO DEL EDIFICIO (OCTAVA PARTE)

La enumeración de la tragedia de todas estas mujeres imposibles, sus puestas en escena alambicadas y perfeccionistas, me hunde en la sensación de una reconstrucción inacabable, infinita. Otra vez la confusión del origen común, de un universal secreto, como si, una vez desarmado el modelo, su segunda constitución excediera todo cálculo de esfuerzo.

Enumeración sostenida por una escritura falsamente despistada (aún en su cadena de traducciones: del japonés al inglés, del inglés al castellano) por ejemplo: "El hombre es un animal que procura conocer la razón de su existencia, y así como un prisionero araña la pared de la celda para asegurarse de que todavía está vivo y marcar el paso del tiempo, nosotras, conejillos de Indias, hemos quedado tan obsesionadas con la promesa de no derramar ni una gota de agua que acordamos hacer la prueba".

Masako siempre enrarece la ecuación de las narraciones.

Los dueños de la compañía encargada del traslado les habían asegurado: "No las molestaremos en absoluto. Pueden seguir viviendo como de costumbre. Ya verán... Pueden llenar un vaso con agua y cuando movamos el edificio no se derramará ni una gota".

Digamos: la presuposición de un arquetipo (femenino) voló en pedazos. A diferencia del mecanismo que desorganiza la acción de la novela *COSMOS*, de Gombrowicz, los rastros/signos que las protagonistas abandonan continuamente se suman a sus incertidumbres para llevar al lector a otra parte, pero no tan otra. En *COSMOS* la realidad se vuelve paranoica desde la inflación desmesurada y veloz de todos los indicios que vienen a conformar un museo del horror descubierto a cada paso (seguramente su centro fatal sea el célebre pajarito estrangulado).

En *La llave maestra*, por el contrario, como si se tratara de un artificio zen, las pistas informan de una mujer fracturada por el drama mismo de la narración.

Esta fractura me hace inventar la *TEORIA DE LOS CONJUNTOS FALSOS*, que

sería más o menos así: cada personaje lanzado a la trama entra en contacto con otro -cruces que atraviesan su segunda novela y consiguen disposiciones agilísimas en *Un beso de fuego*- para finalmente dejar al descubierto aquello que la memoria quiere borrar para traicionarse definitivamente.

En esta última, un pintor famoso, de 33 años, llamado Kazushiro Matsubara, muere incendiado en su casa/estudio, donde se reponía de una enfermedad. El hijo del mismo, Michitaro, junto a dos compañeros de escuela, Ikuo Onda y Ryosaku Uno, afirman haber visto una figura de murciélago, exhalando fuego. Yoriko, esposa del pintor, asegura que al llegar a su casa, ésta se hallaba en llamas, imposibilitándole todo intento de salvataje.

Veintiséis años después, en 1984, cada uno de los sobrevivientes encarnará su rol, y desde el mismo, la dialéctica de la acción narrativa. Así, los tres alucinados testigos, ex-niños, montan la mampostería de los crímenes inmediatos, ajustándose sospechosamente a sus disfraces (reservo para el lector el descubrimiento de las correspondencias):

Ejemplos caprichosos de la sucesión:

Primera parte	*Quinta parte*	*Octava parte*
1. el bombero	1. el detective	1. el asesino
2. el incendiario	2. el bombero	2. el asesino
3. el bombero	3. el incendiario	3. el asesino
4. el bombero	4. el detective	4. el detective
5. el detective	5. el bombero	5. el asesino
6. el incendiario	6. el incendiario	
7. el bombero		
8. el detective		

En este círculo hermético con los mismos protagonistas, se multiplican y confunden las identidades, el campo magnético de las mismas, y sobre todo sus sombras: los ejes viajeros comienzan a torcerse para descubrir las extrañas maniobras de, vaya coincidencia, las mujeres de la obra: la ya citada Yoshito Matsubara, su suegra Toyo Matsubara, y la misteriosa enfermera de ésta última: Chieko Minamibara.

Los hombres vuelven a aparecer como pálidas piezas de un juego que jamás conocerán, instrumentos de la voluntad femenina que no logra superar su escisión. El título *Un beso de fuego* hace alusión a un tango inventado, de moda en Japón en esos años ardientes.

Sin embargo, donde aparece el monstruo más minucioso, también el más ajustado a los dictados del género policial, es en su thriller más célebre: *Lady Killer*.

El monstruo puede llamarse Tsuneko Obana. Puede tener varios aspectos, y una

hermana menor, Keiko, de diecinueve años, telefonista de una compañía de seguros, suicidada en pleno embarazo.

Hay más de una víctima.

Al iniciar la lectura se nos advierte que en el Japón de 1963, donde transcurren los hechos, la nuca de una mujer se considera tan erótica como lo es en Occidente un escote.

Podemos creer que la primera víctima se llamó Kimiko Tsuda, que murió estrangulada en los apartamentos de Minami, en el distrito XX, Kinshi-Cho, Koto-Ku, el 5 de noviembre.

Que la segunda víctima fue Fusako Aikawa, que murió también estrangulada un 19 de diciembre, en los apartamentos Akebono-So, en el distrito XX, Koenji, Suginami-Ku.

La tercera, Mitsuko Kosugi, estrangulada, claro, en los apartamentos de Midori-So, distrito XX, Asagaya, Suginami-Ku.

Pero monstruo y víctimas podría asimilarse, por qué no, y llamarse Taneko Honda o Ichiro Honda. No estoy seguro. El primero fue quien dejó embarazada a la telefonista que cayó desde el vacío. La segunda, la engañada mujer de éste. Difícil saberlo.

Sí sé, por el contrario, que al igual que cierto escritor inglés, experimento un gran alivio cuando confecciono listas no muy extensas de nombres japoneses. Como si se tratara de claves, que una vez escritas y puestas en relación, se pudieran olvidar. No sin cierta crueldad. Como se olvidan, a veces, algunas gordas.

No sé (vuelvo a insistir) si Masako es gorda. Por alguna razón se me aparece así.

Además de su trabajo como cantante, sé que escribió muchos libros de sociología y que le encanta aparecer en televisión.

Invierno 1996.

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

Mori Ogai (1862-1922)
Figura de la modernización

AMALIA SATO

Mori Ogai (1862-1922) [1] perteneció a la primera promoción de intelectuales de la era Meiji (1868-1912) que tomó contacto activo con el mundo europeo. Nacido en Tsuwano (prefectura de Shimané), en el seno de una familia *samurai*, educado en el culto del confucianismo y el respeto de valores feudales, tuvo una privilegiada educación que le permitió el dominio de varios idiomas. A los 4 años ya estudiaba chino clásico; en 1870, holandés, lengua indispensable entonces para leer los tratados de medicina occidental; en Tokio, en la escuela privada de Nishi Amane, aprendió alemán. Y fue en esa ciudad, a los 12, aunque declarando tener 14, donde ingresó al curso preparatorio de la Facultad de Medicina, egresando a los 19.

En 1884, luego de desempeñarse como médico con su padre, médico él también, y en el ejército como cirujano, fue becado a la Alemania de Bismarck para estudiar Higiene Militar. Parte con la responsabilidad de no fracasar y actuar a su regreso en provecho del Estado. Permaneció allí cuatro años, asistiendo a las Universidades de Leipzig, Munich y Berlín, e investigando en los laboratorios de bacteriología de Pettenkoffer y Koch. Durante esta estadía, que significó "el descubrimiento de la verdad y la belleza", vivió una de sus relaciones amorosas más intensas; el verdadero nombre de la mujer, a causa de los recaudos adoptados por Ogai y su familia, permaneció desconocido, pero se sabe que lo siguió a Japón y que, ante la férrea oposición de la familia y sus superiores militares a la relación, regresó a Alemania.

Instalado nuevamente en Japón, Ogai contrajo un primer matrimonio con la hija de un jefe de la Armada, el cual años más tarde acabaría en divorcio. Se convirtió en un entusiasta difusor de la literatura europea, traduciendo y editando una antología de poesía alemana y francesa, *Vestigios* (*Omokage*, 1889), y haciendo conocer en

traducciones del original la obra de fundamentales autores europeos[2]. En 1890 publicó su primera novela, imbuida de romanticismo, *Maihime* (*La bailarina*), obra que recibió buenas críticas y que gozó del favor del público. Fundó, además, dos revistas científicas *Nueva Higiene* (*Eisei Shinshi*) y *Nueva Medicina* (*Iji Shinron*), y una literaria *Lazos* (*Shiragami Zoshi*), que más tarde cambiaría su nombre por *Despertar* (*Mezamashi Gusa*). Mientras, sostenía ardientes polémicas literarias, desde su posición de defensor del idealismo alemán.

Paralelamente, reiniciada a su llegada de Europa su carrera militar, iba cumpliendo con todos los pasos de una brillante trayectoria profesional, llegando a ocupar el cargo de Director del Colegio Médico del Ejército y Jefe de la División Imperial, al tiempo que se convertía en el consejero del estadista conservador Yamagata Aritomo.

En 1899 lo transfirieron por tres años a un alejado puesto en la isla de Kyûshû, donde se casó por segunda vez. La experiencia en esta lejana isla pesó en él como un exilio, y fue tan fundamental como la juvenil estancia europea. Su actividad creativa declinó a tal extremo que llegó a sentenciar "El escritor Ogai murió allí". Es entonces, en ese clima de profunda introspección, a los 37 años, cuando comenzó a elaborar el concepto de resignación (*teinen*), entendida como una suerte de serenidad mental que permite enfrentar el mundo, noción que toda su obra posterior habría de desarrollar.

En 1904 sirvió en el frente durante la contienda ruso-japonesa. Convertido en líder de la dirigencia literaria, cuando las jóvenes generaciones de escritores se volcaban a la adopción de las tendencias europeas, sobre todo el naturalismo, se opuso junto con Natsume Sôseki (1867-1916)[3] a lo que consideraba una subordinación de la intelligentsia ante el determinismo fisiológico. Alentado por Sôseki, fundó su propio periódico literario *Pléyades* (*Subaru*).

A partir de 1909 su obra sufrió un profundo cambio. Durante un lapso de tres años produjo una narrativa exasperada y profundamente crítica: no menos de treinta relatos y varias obras de teatro, cuyo disconformismo condecía con el nuevo panorama de Japón. A causa de las guerras, con China (1894-95) y con Rusia (1904-05), había crecido la tensión entre la independencia individual y la subordinación para el sostenimiento del Estado; el distanciamiento entre los intelectuales liberales, defensores de los derechos del pueblo (tendencia *minken*), con inclinación a Occidente, y los nacionalistas, partidarios del Estado poderoso (ideología *kokken*) presagiaba tiempos conservadores digitados por un Estado absolutista.

Cuando en 1909 publicó en su revista *Vita sexualis*, una breve novela que trata sobre las inquietudes sexuales de un joven hasta sus 21 años, Ogai padeció en carne propia la arbitrariedad de la represión, pues según la torpe censura oficial, su obra era un claro ejemplo de literatura pornográfica, que obligaba al requisamiento inmediato

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

de la edición. Otro acontecimiento con trágicas consecuencias, anuncio inequívoco de la represión que se desataría, acrecentó us desazón y la de todo el mundo intelectual: en 1910 es arrestado y posteriormente ejecutado el líder socialista Kôtoku Shûsui, acusado de tramar un atentado contra la vida del Emperador.

Los escritos de 1909 a 1912 serán la respuesta de Ogai a estos actos de avasallamiento. La claudicación de los ideales de la juventud, la libertad coartada o la desconfianza ante la modernidad serán los temas de esta crítica obra intermedia, que desde un comienzo fue objeto de controversia[4]. En 1910 aparecen sucesivamente *Juventud* (*Seinen*), *Juego* (*Asobi*), *Fasces* (*Fusuashisu*), *La torre de silencio* (*Chinmoku no To*), *Comedor* (*Shokudô*), *Ilusiones* (*Môsô*). Su lectura, difícil por la frecuente transcripción de nombres o citas extranjeros según la distorsionadora fonética de los silabarios japoneses, los convierte en galimatías. De modo pedante y al mismo tiempo didáctico e irónico, Ogai exageró su destino para una élite. Premonitorios ejercicios de una vanguardia solitaria, son experimentos textuales en los que la lógica precisa de formación científica aunada a una posición idealista da origen a un peculiar racionalismo. Su lectura, ejercida desde Occidente, se vuelve más rica.

Por otra parte, en este período de joven madurez, elabora un vocabulario personal para expresar la complejidad de sus estados mentales y emocionales: resignación (*teinen*), máscara (*kamen*), eterno descontento (*eien naru fuheika*), espectador o mirón (*bôkansha*), juego o dilentatismo (*asobi*), y la noción de apolíneo tomada de Nietzche, aplicada a la descripción de un material trabajado sobre la base del intelecto y no de la emoción.

Pero, tras este momento de teorización e irritada interrogación, había de sobrevenir otro alternativo y opuesto de reconciliación con sus valores de formación, "de vuelta a las raíces y lejos de ellas con vestidos prestados". Cuando en 1912 se suicida ritualmente el general Nogi, el día de los funerales del Emperador Meiji, Ogai, como el resto de los miembros de la intelectualidad fue afectado por este simbólico fin de era. Impresionado por el sacrificio de este leal a los ritos del viejo orden, comenzó a escribir relatos históricos, cuyos personajes subordinan intereses personales a causas trascendentes, y una serie de biografías de sabios confucianos de la época Tokugawa, obras muy apreciadas por la crítica tradicional.

En 1916, a los 54 años, sufrió la pérdida de su madre, quien guardara siempre enorme influencia sobre él, y dejó su cargo en el ejército. En 1917 lo nombraron curador del Museo Imperial y director de la Biblioteca Imperial. Un estudio sobre nombres imperiales (*Teishi Kô*), iniciado en 1919 se publicó en 1921, y otro sobre la nomenclatura de los reinos (*Gengo Kô*) quedó inconcluso. A los 60 años, en julio de 1922, murió: según el informe médico por atrofia renal, según otros por tuberculosis pulmonar.

Entre todos los camaradas del mundo literario (*bundan*), sólo él fue capaz de

sostenerse a lo largo de su vida en mundos tan opuestos sin renuncias: fue escritor y funcionario en las más altas esferas del poder, y sin escapar a la tensión de esa bifronte cotidianeidad escribió su compleja y mutable obra.

Juego (Asobi, 1910)
Mori Ogai

Kimura, el protagonista, oficlal y escritor, aspira a lograr la armonía entre sus actividades, actuando con tensa serenidad. Con su actitud ilustra uno de los estados que Ogai consideraba legítimos en el escritor, el de espectador (bôkansha) que, con calma disposición impregnada de humor (asobi), podía obrar libremente sin tomar en cuenta las opiniones de los críticos, actitud tan cercana a la noción de ocio (yoyû), que Sôseki juzgaba imprescindible para que los artistas, desde un profundo mundo espiritual, vieran la vida con distancia.

Amalia Sato

Kimura es un funcionario del Gobierno.

Un día, se despierta como de costumbre a las seis de la mañana. Es a comienzos del verano. Aunque ya ha clareado, la criada ha dejado cerrada la ventana de su habitación. Iluminado por la débil llama de una lámpara encendida fuera del mosquitero, su dormitorio de soltero se ve desolado.

Automáticamente sus manos buscan algo cerca de la almohada: un reloj comprado por los de la oficina de Correos y Telégrafos para un guarda, un enorme reloj de níquel. Las agujas señalan como siempre las seis en punto.

- ¿Me hace el favor de levantar las persianas?

Secándose las manos, entra la criada y las levanta. Afuera, como es habitual, del cielo plomizo cae una llovizna. No hace calor, pero siente el aire húmedo sobre su rostro.

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

Vestida con un *yukata*[5], cuyo cinto se le incrusta en las carnes, la criada enrolla una por una las persianas del ventanal y las va plegando dentro de sus cajas. Tiene la frente tan bañada en sudor que el desordenado cabello se le adhiere.

Kimura piensa: "Otro día de ésos en que se transpira al menor movimiento". Desde esta casa que alquila hasta la estación de tren hay unas siete u ocho cuadras. A pesar del fresco que sienta al salir, llegará todo transpirado a la estación.

Sale al pórtico, y mientras se lava la cara, recuerda que esa mañana debe presentar a su jefe un trabajo urgente. Calcula que con estar a las ocho en la oficina no habrá problema, pues el jefe llegará media hora más tarde.

Con rostro animado observa el cielo lúgubre y gris. Quien lo viera por primera vez se preguntaría qué pensamiento placentero es el que dibuja esa expresión.

Mientras se lava, la criada pliega con presteza el mosquitero y la cama. Cruzando la habitación y deslizando la puerta se entra al salón.

En él hay dos escritorios colocados formando un ángulo de 90 grados, con un almohadón entre ellos. Se sienta, raspa un fósforo y fuma un Asahi[6].

Kimura divide su trabajo en dos tipos: los perentorios y los no tan urgentes. El escritorio limpio y despejado está destinado a los urgentes. A medida que va terminando uno, pasa del otro escritorio el siguiente. Siempre hay pilas de cosas prolijamente amontonadas según el orden de prioridad, con lo más urgente arriba.

Kimura toma el diario Hinode[7] que está al costado del almohadón, y lo despliega sobre su escritorio despejado en la página siete, que es la de las columnas literarias.

Mientras lee, sopla las cenizas que caen sobre la mesa. Su rostro permanece siempre animado.

Al otro lado de la puerta corrediza, se oye el ruido enérgico que hacen el plumero y la escoba. Es la criada, que a toda prisa limpia el dormitorio. Especialmente violento es el ruido del plumero. Y aunque Kimura se lo observa, si bien logra que un día sacuda con cuidado, después siempre vuelve a reincidir. No pasa los flecos de la punta sino que golpea con el mango. Un modo de limpiar que Kimura apoda "limpieza instintiva". Pues, así como a una paloma que está empollando un huevo, se le puede cambiar éste por una tiza blanca con extremos redondeados y no se da cuenta, porque el motivo queda olvidado y sólo cumple un objetivo, así la criada no pasa el plumero para sacudir la tierra sino por el mero hecho de pasarlo.

A pesar de que esta mujer limpia "por instinto" y hace buen uso de su lengua, Kimura está conforme con ella ya que es activa y responde a sus exigencias. Eso de hacer buen uso de su lengua es una expresión tomada de un novelista romántico que así se refería a su criada que en su ausencia recorría el vecindario con su charla.

Kimura acaba de leer algo que le hace fruncir el ceño. Cuando termina con el diario, su rostro suele mostrarse ya *apathique* ya adusto; y esto porque lo escrito le

ha resultado indiferente o, por el contrario, le ha parecido injusto. Hasta le convendría no leer, pero lo hace de todos modos. Lee, y el desánimo o el disgusto se revelan en su semblante, aunque en seguida retoma su expresión animada.

Kimura es un hombre de letras.

En la oficina gubernamental, cumple con tareas que otros aborrecen, trabajos sin sentido, secundarios; aunque ya se le nota la calvicie, continúa siendo un personaje sin importancia, si bien relativamente conocido como hombre de letras. Lo conocen, a pesar de que no ha escrito nada importante. Por algo será. Apenas comenzó a difundirse su fama, lo trasladaron a un oscuro puesto en el interior del país y lo tuvieron de un lado a otro como a algo inerte, y recién cuando comenzó a quedarse calvo, lo reubicaron en Tokio donde resurgió como hombre de letras. Su historial personal es algo complicado.

Cuando Kimura lee las columnas literarias, siente indignación por una cuestión personal. Sería un juicio falso y excesivamente simplista decir que si lo critican se enfada y si lo alaban se alegra, pues se indigna cuando critican algo bueno y alaban algo absurdo, no importa si de su autoría o de otro colega. Sentimientos que se acentúan, si el aludido es él.

Roosevelt marchó por el mundo predicando: "Si veis algo injusto, corregidlo". ¿Por qué no habría de luchar Kimura? Durante la primera mitad de su vida luchó activamente, pero como ya en esa época era empleado del gobierno, de haberse dedicado a la crítica, no habría podido escribir obras literarias. Y una vez retomado el camino de la literatura, escribió obras, aunque no muy buenas, lo cual le impidió dedicarse a escribir críticas.

La columna literaria de ese día dice algo así: "Hay en la literatura algo que es el buen gusto. El buen gusto está más allá de la *situation* y es algo *indéfinissable*. Todas la obras publicadas en revistas que denotan la influencia de Kimura carecen de buen gusto, el cual también falta en las obras del mencionado autor".

Esto es lo que en resumidas cuentas lee. Por otro lado se citan como ejemplo de buen gusto obras por las que Kimura no siente el menor entusiasmo. Obras que considera indignas de un buen escritor.

Le resulta difícil comprender lo que acaba de leer. La frase "el buen gusto está más allá de la *situation*" no le sugiere nada concreto. Kimura ha leído muchos libros de filosofía, también textos con comentarios sobre arte, pero de estas palabras no logra sacar ninguna conclusión en limpio. Por cierto que en la literatura hay partes extrañas que justifican la expresión *indéfinissable*. Bien, pero y ¿qué sería la *situation*? En épocas remotas, como se ve en ciertos dramas, tal vez era la distribución de personas en el tiempo y el espacio. Lo mismo que procuraba en la literatura clásica un teatro de ricos movimientos y tensos comportamientos cambiantes. Kimura no entiende qué significa estar más allá de esto.

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

No se tiene demasiada confianza, pero en este caso no adjudica su incomprensión a falta de capacidad. Siente disgusto por las palabras del periodista. Tras leer la lista de obras mencionadas como ejemplos de buen gusto, su enojo aumenta.

Pero, en seguida, su cara seria vuelve a animarse, y siguiendo sus costumbres de soltero pliega cuidadosamente el diario, y lo deja en un rincón de la entrada. Más tarde, la criada lo utilizará para limpiar los faroles y venderá el resto a algún trapero.

Todo esto que ha sido relatado tan extensamente ocupa, en la realidad, no más de dos o tres minutos. El tiempo que lleva fumar un Asahi.

Al arrojar la colilla en el caracol que le sirve como cenicero, parece recordar algo y sonríe; toma del escritorio, que está a su lado, rodeándola con sus brazos, una pila de unos diez cuadernos con aspecto de *manuscrits* y la coloca sobre un aparador.

Son obras de teatro. Un encargo que le ha hecho el periódico Hinode, que lo ha nombrado jurado en un concurso de obras teatrales. Kimura está muy atareado y no tiene un minuto libre. No tiene tiempo para leer estas piezas. Tan sólo dispone de un momento para fumarse un cigarrillo.

Y, desde ya, que nadie desea emplear el momento de fumar para dedicarse a cosas desagradables. Entre estos escritos del concurso, vaya uno a saber si habrá algo rescatable.

Ha aceptado leerlos muy a su pesar, sólo porque se lo han pedido encarecidamente.

Muchas veces lo difaman en la página 3 del Hinode. Siempre con la expresión "la corrupción de costumbres por la camarilla del profesor Kimura". Por ejemplo, si un grupo de teatro utiliza un libreto de autor occidental traducido por él, sin falta aparece publicada esta frase; cuando no es más que un insípido libreto que, en Viena o Berlín donde la censura es extremadamente severa, ha sido no sólo publicado sino también representado libremente.

El que escribe es un periodista de baja calaña. Kimura desconoce los entretelones del periodismo, pero tiene sus dudas sobre si la Redacción controla lo que se publicará sobre temas de arte en la tercera página.

Lo que acaba de leer tiene una intencionalidad. Los artículos publicados en la columna literaria con firma de autor, sin comentarios de la Redacción, equivalen a artículos políticos avalados por ésta. Negarle buen gusto a su obra y a los libros que selecciona o recomienda es desacreditarlo respecto de la literatura. y entonces, ¿por qué lo han autorizado a elegir un guión? ¿Por qué puede seleccionar una obra que quizás carezca de buen gusto? ¿Qué dirían los escritores concursantes? "Ni el concursante ni yo quedaremos conformes", piensa Kimura.

Maliciosamente lo tildan de *dilettante*, cuando lo cierto es que para mantenerse no necesita leer obras que le disgusten. Como de ningún modo desea ahora lidiar con la pila de manuscritos, los abandona sobre el mueble.

Esta larga parrafada llevó sólo un segundo de tiempo.

En la habitación contigua cesa el ruido de la limpieza, y se abre la puerta. Una bandeja de comida aparece.

Kimura se sirve el desayuno que incluye un *misoshiru*[8] con nabos. Después de comer toma una taza de té que le hace transpirar la espalda. Entonces se le ocurre que el verano es el verano.

Se cambia de ropas, guarda un paquete de Asahi sin abrir en su bolsillo y sale al vestíbulo. Allí lo aguardan el *bento*[9] y su paraguas. También sus zapatos lustrados.

Abre el paraguas y camina. Hasta la estación la calle es angosta y llena de comercios cuyos dueños lo saludan, siempre los mismos. Así que al pasar por allí presta suma atención. En el vecindario algunos lo aprecian y lo saludan cortésmente y otros, indiferentes, lo ignoran cuando lo ven. Pero, aparentemente, nadie le es hostil.

Kimura conjetura sobre el sentimiento de quienes lo saludan. Sabe que lo consideran raro porque es novelista, y también que sienten lástima por él y que lo ven como a un *protegé*. Eso es lo que percibe. No le desagradan estos sentimientos, pero tampoco los agradece.

Así como en el vecindario, un sujeto como Kimura tampoco tiene enemigos en la sociedad. Algunos le demuestran cariño con un dejo de burla, otros lo dejan tranquilo tratándolo con indiferencia.

De cuando en cuando, recibe agresiones en el círculo de literatos.

Desearía que no lo tomaran en cuenta, que lo dejaran escribir sin hacerle críticas tan severas. En lo más profundo de su corazón lo que le gustaría es que unos pocos, en algún lugar, lo leyeran y compartieran sus sentimientos.

A mitad de camino hacia la parada del tranvía, desde un costado aparece Ogawa. Trabaja en su misma oficina y de cada tres veces, una, hacen el mismo camino juntos.

- Creí que estaba saliendo más temprano que de costumbre y he aquí que nos encontramos -dice Ogawa inclinando su paraguas al tiempo que lo alcanza.

- ¿Ah sí?

- Generalmente eres tú quien sale mucho más temprano. Te veías pensativo, seguramente andas planeando algo para una obra colosal.

Siempre que le dicen algo por el estilo Kimura siente un cosquilleo interior, pero permanece inmutable con su animado rostro habitual.

- El otro día en Taiyo[10] decían que tu ordenada y sistemática vida en la oficina era incompatible con tu contradictoria vida artística. ¿Lo has leído?

- Lo leí. Decía que un arte corruptor de las buenas costumbres no puede armonizar de ningún modo con las normas de un funcionario público.

- Es cierto que figuraba la expresión corrupción de costumbres. Pero no le di importancia. Simplemente lo interpreté como una relación entre arte y funcionario.

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

La política está circunscrita a un país, el arte pertenece a la humanidad. -En el Ministerio, Ogawa es el charlatán y a Kimura le disgusta, pero trata de disimular. Excitado como si le hubiera dado un ataque de locuacidad, sigue.- Aunque considerando los discursos de Roosevelt, si todo marcha como este maestro dice, la política dejaría de ser algo del momento, concerniente a un solo país, para llegar a tener la categoría de una gran obra de arte. Lo cual coincidiría con tu ideal. ¿Qué opinas?

A Kimura todo le suena tan imbécil que casi frunce el ceño, pero se contiene.

Mientras, llegan a la parada. En los suburbios, si uno sale de mañana y vuelve de noche, se ve obligado a viajar en tranvías repletos. Se ubican junto al poste con sus paraguas desplegados y tras dejar pasar dos coches, finalmente suben en uno.

Se toman de las correas que cuelgan. Aparentemente Ogawa necesita seguir hablando.

- ¿Qué concepto te merecen mis opiniones sobre arte?
- No pienso en esas cosas -contesta con fastidio Kimura.
- ¿En qué piensas cuando escribes?
- En nada. Simplemente obro. Es lo mismo que comer cuando se tienen ganas.
- Algo instintivo.
- No, no es instintivo.
- ¿Por qué?
- Porque lo hago a conciencia.
- Bah -exclama Ogawa poniendo mala cara. Desde este momento no emite palabra hasta descender.

Kimura se separa de Ogawa, se dirige a su oficina, cuelga su sombrero y coloca el paraguas en el paraguero. Sólo hay dos o tres sombreros en el perchero.

La puerta con cortina de bambú está abierta de par en par. Pasa al lado del muchacho de la oficina que viste uniforme blanco, y se dirige hacia su escritorio. Los que llegaron temprano todavía no trabajan y se abanican. Algunos intercambian como saludo un "buenos días", pero otros optan por mover la mandíbula. Todas las caras son pálidas, sin ánimo. Y no faltan motivos para ello. No hay uno que no se enferme por lo menos una vez por mes. Kimura es la excepción.

De un armario sucio y ceniciento señalado con el cartel "Trabajos Urgentes", Kimura saca varios documentos húmedos y los coloca formando pilas sobre su escritorio. La más baja corresponde a los que debe ir entregando día a día, y el trabajo que está encima de todos con una especie de señalador rojo es el que tiene que presentar a su jefe esa mañana. Se trata de un asunto importante. La otra pila, la más alta, es de trabajos que puede ir haciendo con tiempo, poco a poco. Además de cumplir con sus tareas específicas, de otros despachos suelen enviarle documentos para que corrija la ortografía, así que muchos de éstos, que no urgen, están en esta segunda pila.

Ordena los papeles, se sienta y mira el reloj de guarda de trenes. Faltan diez

minutos para las ocho. Cuarenta hasta la hora de llegada del jefe.

Abre el primer documento, lo lee, recorta unos papeles en pedacitos que unta con pegamento y escribe algo en ellos. A continuación los pega sobre una tira de papel que cuelga a un costado de su mesa, armando eso que en las oficinas públicas llaman *fusen*[11].

Se toma su tiempo y cumple su tarea, sin prisa pero sin pausa. Su rostro no deja de estar animado. Sus sentimientos, en momentos como éste, son algo difícil de comprender. Es un hombre que, haga lo que haga, conserva el espíritu de un niño que jugara. Pero hay juegos divertidos y otros aburridos. La tarea de estos momentos es de las tediosas. Trabajar en una oficina estatal no es broma. Sabe muy bien que es uno de los dientes del engranaje que mueve esa enorme máquina que es el Gobierno, y que debe girar a su mismo ritmo. Y, aunque es muy consciente de ello, cuando cumple sus tareas, lo hace con la sensación de estar jugando. Y esta sensación se refleja en su rostro animado.

Cada vez que termina un trabajo, se fuma un Asahi, y su imaginación comienza a tramar ideas divertidas. Piensa, por ejemplo, lo aburrido que sería haber levantado en el reparto de trabajos la carta de la miseria. Si le hubiera tocado, no sería un desgraciado, pues no se habría resignado siguiendo una doctrina *fataliste* a aceptar ese destino. Llega a pensar que, si se diera el caso, sería capaz de dejarlo todo. Imagina qué pasaría si abandonara todo. Sueña que, en circunstancias como las del momento, se decide y se dedica a escribir obras literarias de la mañana a la noche a la luz de una lámpara. Tendría entonces la misma emoción de un niño dedicado a su juego favorito, pero igualmente se vería obligado a sortear obstáculos como en todo *sport*, sufriría amarguras. El arte no es broma. Si sus mismas armas las poseyera un gran maestro, obras colosales que podrían conmocionar el universo surgirían. De todo esto es consciente, pero sus sentimientos son lúdicos. Cierta vez un soldado de Gambetta, que debía atacar, erró el tiro. Gambetta le ordenó entonces ocuparse del clarín, y el soldado, en lugar de ejecutar la partitura correspondiente al ataque, tocó la del *réveil*. Aun entre la vida y la muerte, los italianos son capaces de conservar un destino de juego. Haga lo que haga, también Kimura siente que todo es juego, y que es preferible dedicarse a lo que da gusto y agrada, y no a lo aburrido. Sin embargo, de dedicarse sólo a los juegos placenteros de la mañana a la noche, se convertirían en monótonos y le provocarían tedio. De manera que una tarea aburrida como la que tiene le sirve para quebrar la monotonía.

Cuando ya no tenga la obligación de este trabajo, ¿qué podría hacer para romper la monotonía en la vida de escritor? Existe lo que llaman vida social. Están los viajes. Pero se precisa dinero. No querría presentarse en el ambiente de sus relaciones sociales como un mero observador que viera cómo los demás pescan. Para disfrutar como Gorki del *vagabondage*, necesitaría de un abolengo como el de los

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

rusos, si no, sería inútil. Concluye que es mejor ser un mezquino funcionario, y este pensamiento no lo desespera.

Por momentos, su imaginación toma un vuelo tan libertino que hasta sueña con la guerra. El clarín convoca al ataque. Galopar tras la bandera que flamea en lo alto ha de ser una sensación exultante. Aun cuando nunca había padecido ninguna enfermedad de importancia, por su complexión pequeña y su delgadez, resultó excluido del servicio militar, y por eso no fue al frente. Recuerda que le han advertido que hay ataques heroicos, pero también obligación de cargar bolsas de arena o de arrastrarse por el suelo. Sus visiones heroicas y entusiastas se esfuman. Suponiendo que resultara alistado, lo pondrían en la sección de cargamento, y hasta llega a verse jalando o empujando un carro cargado de fardos. Sus simpatías heroicas y exultantes se diluyen.

Otras veces sueña con travesías por el mar. Sería un placer cruzar el Océano esquivando olas más altas que tejados. O clavar una bandera en el hielo polar. Sin embargo, hasta en este caso, habría distribución de tareas, y supone que le correspondería echar leña en la máquina a vapor. Nuevamente despierta de su sueño de *enthousiasme*.

Termina con un trabajo, empuja la pila de documentos hacia el borde contrario del escritorio y toma del montón otros papeles. Los anteriores eran ordinarias hojas rayadas, pero éstos son papeles importados de color violáceo, que se pegotean en la palma de las manos como las babosas que uno encuentra adheridas a la caña de tender ropa.

Para esta hora ya están presentes cinco o seis compañeros, y todos los escritorios están ocupados. Suena la campana de las ocho, y poco después hace su entrada el jefe.

Antes de que tome asiento, ya Kimura está ofreciéndole los documentos con la señal roja; para ello, se ubica a cierta distancia y espera a que su jefe saque del *portefeuille* sus papeles, levante la tapa del *suzuribako*[12] y prepare la tinta. Recién entonces, como por casualidad, el jefe le dirige la mirada. Es licenciado en Derecho, tiene tres o cuatro años menos que Kimura, su mirada es fuerte y la nariz denota energía, el rostro es vivaz tras los anteojos con montura de oro.

- El asunto que me encomendó ayer- dice al entregarle los papeles. El jefe los recibe, les echa un vistazo y los aprueba.

Kimura siente que le sacan un peso de encima y vuelve a su lugar. Un trabajo que no resulta aprobado de entrada difícilmente sea aceptado luego sin nuevas objeciones. Le esperarán una tercera y hasta quizás una cuarta revisión. Tantas oportunidades de cambiar de ideas tendrá el otro que al final lo que diga no coincidirá con lo dicho en un comienzo. De este modo la corrección se torna muy ardua. De ahí su inmensa satisfacción cuando no le objetan nada.

Al volver a su sitio encuentra su té ya servido. Puntualmente a las ocho cuando entran, y a las tres si se quedan trabajando, el muchacho les sirve el té sin que necesiten solicitárselo. Un brebaje con color de té pero sin su aroma. Cuando lo acaba, queda asentada una capa de borra en el fondo de la taza. Luego, con la reposada actitud de siempre, retoma su trabajo sin prisa pero sin pausa. La pila más baja va decreciendo velozmente pues son documentos que utiliza para controlar el libro de cuentas. A veces termina tres o cuatro casos sin tomarse su descanso para fumar. Coloca el sello de aprobado a los trabajos terminados, y se los entrega al muchacho para que los reparta por donde corresponde: algunos papeles van directamente al jefe.

Entretanto siguen llegando otros. Los que llevan la señal roja son revisados de inmediato. El resto pasa a engrosar algún montón de acuerdo con su urgencia. Los telegramas reciben generalmente el mismo trato que los documentos marcados con rojo.

Repentinamente siente calor y ve, a través de la ventana, una nube redondeada de oscuro tono violáceo en el cielo que por la mañana era gris.

El semblante de todos sus compañeros revela un enorme cansancio. Las mandíbulas que les cuelgan alargan sus caras. El aire húmedo y pesado presiona sobre las sienes, y aunque no haga tanto calor como en ese momento, basta que pasen unas horas de oficina para que, al volver del baño, uno se sofoque apenas cruzado el pasillo con el humo del cigarrillo y el vaho de transpiración. Y con todo, es preferible soportar esto en verano porque en invierno el ambiente está totalmente cerrado a causa de la estufa.

La visión de sus compañeros le hace fruncir el ceño, pero en seguida recobra su rostro animado y sigue trabajando.

Un rato más tarde se oyen truenos, y comienza a llover copiosamente. El golpeteo de la lluvia contra el ventanal es atronador. Todos dejan de trabajar y miran hacia el ventanal. Yamada, su compañero de la derecha, le dice:

- Demasiado calor. Por fin llegó el chaparrón.

- Verdad -le contesta girando hacia él su animado rostro de siempre.

Su compañero lo observa y bajando el tono de voz, como si de pronto hubiera recordado algo, agrega:

- Avanzas rápidamente con el trabajo, pero observándote das la impresión de tomártelo en broma.

- De ningún modo -contesta sereno Kimura.

Ya ha perdido la cuenta de las veces que le han dicho esto. Quizás sus gestos, su lenguaje o su conducta provocan este comentario. El anterior jefe lo consideraba un hombre poco serio y lo aborrecía. Los del círculo literario, opinando que sus comentarios no son serios, lo convertían en blanco de sus críticas. Hasta la mujer que alguna vez fue su esposa y de la que ahora está separado, tras un infeliz matrimonio,

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

le reprocha cada vez que se encuentran con queja siempre repetida: "Siempre te burlas de mí".

Kimura no se considera serio pero no se ve tampoco como un individuo burlón. No obstante, el sentido de juego con el que cumple sus diferentes tareas disgustó a su mujer que, sin ser Nora, juzgó que la trataba como a una muñeca de juguete.

Kimura piensa que esta sensación de juego suya proviene de considerar la realidad como algo que nos es dado. Una vez cierto escritor joven de su grupo le comentó: "Maestro, usted carece de una condición característica de nuestros contemporáneos: la *nervosité*. Una carencia que no lo afecta particularmente".

Al aguacero le ha seguido una leve llovizna, pero no ha refrescado.

A eso de las once y media, los que vienen de lugares más alejados se levantan para almorzar su *bento* en el comedor. Kimura continúa trabajando hasta el toque de la campana. Entonces, como de costumbre, comerá solo.

Después que dos o tres compañeros se han levantado para ir a almorzar, suena el teléfono; atiende el muchacho quien luego de un buen rato contesta: "Aguarde un instante por favor". Deja el auricular y se acerca a Kimura: "Uno del periódico Hinode que desea hablar con usted".

Kimura se acerca al teléfono.

- Maestro Kimura, disculpe la llamada. Lo molesto por el asunto de las obras de teatro del concurso. ¿Cuándo las terminará de leer?

- Ultimamente estoy tan atareado que de momento no podré verlas.

- Ah... -sin saber qué contestar el otro hace un silencio-.Más adelante volveré a llamarlo, disculpe la molestia.

- Adiós.

- Adiós.

Una ligera sonrisa se dibuja en su cara. Ya tenía decidido que por un largo tiempo las obras no bajarían del mueble donde las ha apilado. El Kimura de otros tiempos habría contestado: "He resuelto no leerlas", provocando una discusión telefónica. Ahora es más sereno, pero en su sonrisa se manifiesta cierta *bosheit*[13]. Con esta mezquina malicia ni siquiera podrá aspirar a considerarse un contemporáneo de la doctrina nitzcheana.

Suena la campana. Todos aprovechan para sacar sus relojes y darles cuerda. También él controla su reloj de guarda de tren. Sus colegas que ya han guardado las carpetas comienzan a retirarse ruidosamente. Kimura, que ha quedado solo con el muchacho, guarda lentamente sus papeles en el armario, luego va hacia el comedor donde come pausadamente su vianda. Más tarde subirá a un tranvía repleto de gente con olor a transpiración.

Meiji, agosto 43.

Traducción del original japonés: ***Mirta Satō.***

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

[1] Su pseudónimo literario. Su nombre real es Mori Rintarô.

[2] Hans Christian Andersen, Goethe, Heine, Hoffmann, Byron, Ibsen, Wilde, Shakespeare, Tolstoi, Turgueniev y Calderón de la Barca.

[3] Novelista, el otro gigante intelectual de la era.

[4] Ya en el número de julio de 1910 de la revista ***Taiyô (Sol)****, Miyake Setsurei, crítico de moda, la juzgaba poco valiosa; Helen Hopper (****V. Monumenta Nipponica****) la considera por su interés ideológico pero la califica de "escritos pseudoliterarios"; para Nakamura Mitsuo son típicos productos de un escritor inmaduro, que no tienen valor artístico; a su turno, Hasegawa Izumi los catalogó como textos ideológicos sin pulir; y algunos hasta llegaron a ver en su desarrollo rápido y brevedad la evidencia de la falta de dedicación con que habrían sido escritos, sin percatarse de la modernidad del propósito de Ogai: experimentar con los grados de atención del lector.*

[5] kimono ligero de algodón.

[6] Marca de tabaco popular en esa época.

[7] Periódico de la época.

[8] Sopa popular preparada con pasta fermentada de porotos.

[9] Vianda.

[10] Sol, juego de palabras con Hinode (Salida del Sol), verdadero nombre del periódico.

[11] Tira de papel en la que se van pegando notas.

[12] Caja con elementos para la escritura.

[13] Maldad, malicia (en alemán).

CIORAN ¿UN MISTICO SIN DIOS?

RAÚL ROSSETTI ENTREVISTA A **ROBERT LEMM**

RR.- En tu último libro que acaba de salir, cuyo título en holandés es *Eldorado*, leo con mucho asombro el capítulo final dedicado a Cioran.

Después de indagar con minuciosidad la historia y la mitología del tema, abundante en utopías, algunas de ellas realizadas - como es el caso de las reducciones jesuíticas en Misiones y Paraguay -, aparece este ángel exterminador de los sueños, el mayor blasfemador de nuestro tiempo, ¿qué te llevó a relacionar formulaciones tan dispares ?

RL.- Precisamente el hecho de que Cioran es el gran negador de la utopía. En su libro *Histoire et Utopie* (1960), Cioran lamenta que el hombre haya comido del árbol del conocimiento del bien y del mal. El conocimiento produjo el "devenir", el "tiempo", la "historia", la "civilización", o sea, toda la realidad que rechaza. Lo contrario - o lo deseable - sería el mero ser, la quietud, el no diferenciarse, el sagrado anonimato representados por el otro árbol paradisíaco, el árbol de la vida. Podemos sacar la conclusión de que Cioran reniega de la creación, de la idea de un ser consciente, de un Dios bueno y providencial. Cioran se opone al "felix culpa" de San Agustín: gracias al pecado original, el hombre tuvo la oportunidad de salir del "huevo paradisíaco" para alcanzar por medio de la expiación y de la redención el cielo, que es el estado consciente o adulto.

Cioran lamenta el haber nacido, o sea, que no cree en el proceso de salvación, que es un camino de perfección, y añora el "no-ser" o el ser pre-natal. Me parece que esta añoranza es representativa de muchos artistas y pensadores de nuestras generaciones, a partir del romanticismo; pensemos en Novalis, Hoelderlin, Coleridge, de

Quincey, Larra, Rimbaud, Cortázar - en cuya novela *Rayuela*, leemos que "back to Adam" es el único tema auténtico de la literatura de nuestro tiempo. Cioran formula de un modo radical esta tendencia.

RR.- ¿Piensas que Cioran puede ser llamado "nihilista", del mismo modo, digamos que Beckett?

RL.- Beckett es la desesperación petrificada, mientras que Cioran no parece conformarse con la nada. Su nihilismo se distingue del variante hispánico personificado, por ejemplo, por su admirador y alumno Fernando Savater, que es simplemente negador. Cioran, en cambio, es un hereje, blasfematorio, pecador contra el Espíritu Santo. En *Le Mauvais Démiurge* (1969), como en toda su obra, sostiene que la existencia del mal es incompatible con la fe en un Dios bueno. El mismo tema encontramos en el *Candide* de Voltaire, un escritor que no pertenece a los admirados de Cioran. Voltaire ridiculiza la confianza en un Dios bondadoso que denomina falsamente de optimismo, alegando que cualquiera puede comprobar que el mundo no sirve y que el mal triunfa. Cómo compaginar este pesimismo con la fe en el progreso de la humanidad (abogada por Voltaire), es otra pregunta. Aquí quiero comprobar que Voltaire deliberadamente malinterpreta la doctrina del libre albedrío. Si Dios quiso hombres libres - y no animales o zombis -, esto implicaba que pudimos abusar de nuestras facultades, de nuestra razón y nuestra voluntad. O sea, no se puede hacer responsable a Dios de nuestra maldad. Si hubiésemos sido nada más que animales no podríamos pecar, pero tampoco alcanzar el estado celeste.

RR.- Pero ¿ quién cree todavía en el cielo, en una época en que nadie, ni siquiera la iglesia parece cuestionarse estos temas ?

RL.- Actualmente todos somos herejes inconscientes y la ortodoxia es otra herejía más. Cioran llama a Satanás "el dueño del tiempo", "la cara visible de Dios". Esto es una herejía gnóstica, o puritana; equivale a maldecir a Cristo, que es la cara visible de Dios en el tiempo y la historia. Pero, ¿ quién puede sentir todavía lo sacrílego de la desacralización de la realidad en que Dios quiso encarnarse?

RR.- Y sin embargo, tengo la impresión de que Cioran no es ajeno a lo religioso. A lo largo de todos sus escritos encontramos la predilección de sus lecturas por los místicos españoles, las vidas de santos, la idea oriental del "vacío"... Al contrario del escéptico, lo que yo encuentro es a un místico "por transposición", por la negación; de la misma familia de un Rimbaud, por ejemplo.

RL.- "Todos somos espíritus religiosos sin religión", dice Cioran en uno de sus *Exercises d'Admiration* (1986). A propósito de su compatriota Mircea Eliade. Cioran comprueba que Eliade se interesa desde un punto de vista cultural, por todas las

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

religiones, pero sin decidirse por ninguna. Es la actitud ecléctica que reina entre los mejores espíritus de nuestra época, como Marguerite Yourcenar o Jorge Luis Borges. Pero creo percibir una importante diferencia entre Borges y Yourcenar por un lado, y Cioran por otro. En los primeros noto un profundo respeto por "lo misterioso", por ciertos destinos individuales, además de un asombro y una predisposición para "el milagro". De ellos no podría jamás concebir una exclamación como: "¡ojalá que no hubiera nacido!".

El escepticismo que profesa Cioran no es lo mismo que el desengaño.

RR.- ¿Cuál es entonces para ti el acierto de Cioran, lo que lo distingue y lo aleja tan abruptamente del resto de los intelectuales contemporáneos?
RL.- Cioran dice que todos somos anarquistas resignados, rencorosos, apagados. Nos faltan las pasiones. Somos abúlicos. Lo dice sobre todo a propósito de los intelectuales, novelistas y poetas que juegan con palabras produciendo textos caóticos, que nada tienen que ver con la vida misma. A Cioran le interesa el hombre detrás de su obra. Esta actitud me recuerda a Miguel de Unamuno - al que Cioran debería haber admirado. Y en este sentido admiro yo a Cioran, como al terrorista que enciende la mecha en este insoportable clima posmodernista que estamos padeciendo.

*(Cortesía de **AMSTERDAM SUR**, Cultureel Magazine, Nº9 April 96, Amsterdam)*

A propósito de Izumi Kyôka (1873-1939) y su sublime rebelión.

AMALIA SATO

La operación

Alrededor del Sanatorio estos pájaros graznan
con cierta dulzura, y se habla
una lengua como un hilo, seca, separada de la voz.
Moribundos y convalescientes
se ocultan en la espesura de los tigres
y el mercurio asciende al cielo con la fiebre
de las almas.
"La operación será breve" - dicen.

El médico espía en una luz de algodones y parte
lentamente a lo largo de una pierna de mujer
donde la hambrienta naturaleza silba y se abriga.
"Te estrangularán mientras duermes, ya verás,
no sentirás nada".

Sin embargo siento resonar en mí
el más leve crujido del universo.
Vuela una partícula de arena y el fuego
ilumina en lo vivo de las sombras
la mulata brillante de sudor, su cabellera
en una playa de Borneo o de las Islas Vírgenes.

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

Las enfermeras entran y salen del infierno
completamente blancas, y soy el rey
de los desastres de mi mente, puertos oscilantes
de donde parten los veleros y la doncella vendada
de la costa, salida del verano.

En torno las colinas son verdes y el olor de los cedros
es muy intenso. Y la muchacha
que yace bajo las piedras celosas
es un río de oro y de fuego entre las raíces
de mi corazón.

En el quirófano reina la Astronomía y los médanos
de la costa se extienden muy lejos
- calientes y asfixiantes -
con los despojos del amor y una gota de vino.
"Aún así la operación es simple" - me dicen.

Enrique Molina *(De **Hacia una isla incierta**, 1992)*

Izumi Kyôka (1873-1939), el místico, el bizarro, el oscuro, recreó en sus cuentos y novelas temas de la época feudal, premoderna. Consciente, en medio de la modernización, de la tradición como tradición, gozaba con nostalgia de anticuario de esos años de Edo, pictocéntricos e intensos. Su vida abarcó tres eras: Meiji, Taishô y Shôwa.

Aficionado al tabaco y las películas extranjeras, vivía respetando sus temores, sus supersticiones; temía a los perros y a los relámpagos, y se quitaba las gafas cuando pasaba ante un templo para que nada interfiriera su contacto con lo divino. Idealizó el mundo de las *geisha*, y se casó con una, aplazando su boda hasta a la muerte de su maestro Ozaki Kôyô (1868-1903), que no aprobaba esta unión. Le obsesionaban las cejas, cuyo trazo con pincel definía la expresión del rostro, y la blancura de la piel. De Occidente reverenciaba las láminas de Aubrey Beardsley, de Japón los grabados de Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) con sus fantasmas y guerreros.

Gekashitsu (*El quirófano*, 1895) es la más popular de sus primeras historias. Los tratados de literatura japoneses la clasifican como *kannen shôsetsu* (relato de ideas), pues se considera que el autor presenta su punto de vista y visión de la vida de un modo concreto. Este colmo del melodrama es aclamado como una obra maestra

plena de glamour.

En *Gekashitsu*, el deseo de mantener en secreto la pasión, que el recurso de la anestesia podía borrar, provoca el desborde absoluto: un suicidio de amantes (*shinju*) ante los ojos de todos.

Hay una dualidad conceptual propia de Japón, que da cuenta de la emocionalidad, fecunda para pensar la teatral situación de esta amante expuesta en una mesa ante la vista de una platea: *ura/omote*. *Ura* -revés, mente, el verbo *omoi* (pensar) entra en su esfera- y *omote* -derecho-. La condesa no desea que quede revelado el contenido de su *ura*[1], así que no permite que la anestesia altere el control que ejerce, no desea exponerse en palabras. Ve en el bisturí que se le aproxima el cuchillo con el que los amantes durante Edo [2] cometían suicidio. Si el secreto de su pasión ya no puede quedar compartimentado - como lo estaba en la premodernidad lo absolutamente humano en los barrios de placer o en la escena de teatro kabuki - elige morir en un final excesivo, público. Como una marioneta de teatro Bunraku levanta el torso, en un movimiento que opone al quirófano aséptico, los imposibles de una gestualidad de muñeca.

Hay otra dualidad, que se volvió vigente en el siglo XVIII, de prédica confuciana y estamentos sociales rígidos: *giri* (obligación social) y *ninjô* (sentimientos humanos). Amor, pena y simpatía sólo eran vividos de modo absoluto en la relación de padres e hijos, o entre amantes. [3] En el teatro kabuki siempre triunfa *ninjô*. Kyôka se rebela contra las convenciones, contra la vulgaridad del mundo, con este amor sublime e intelectualizado, al decir del estudioso Okazaki Yoshie.

Blancos el quirófano, la bata, la piel de la mujer, roja la sangre. Negra se destaca, derramada, la cabellera. La larga cabellera, color alas de cuervo. ¿Es, de Enrique Molina, *la pesada trenza negra donde nacía la tormenta, negra y obscena en la melosidad de la pereza, de lenta materia celestial, con olor a violetas y a plumas mojadas*?. ¿Es de la poeta Yosano Akiko (1878-1942), *midaregami*[4], la cabellera revuelta, emancipada, glorificación del cuerpo? ¿O también la iconografía de la fuerza de la locura, de una criatura perdida fantasmal, de los viejos grabados, diluida en un dilema sin esperanza? [5]

1 El vocabulario que genera el término **ura** *es muy rico. Por un lado se relaciona con las acciones de los fantasmas (***yûrei***), espíritus sin paz que buscan dispersar su rencor, su resentimiento (***urami***) (lit.* **urami o harasu***: dispersar el rencor). También nombra la emotividad que se mantiene oculta:* **uraganashi** *(tristeza en la mente),* **urakoishi** *(suspirar por el amante sin demostrarlo),* **uranaku** *(llorar secretamente),* **urasusabu** *(estar con la mente confusa y no encontrar placer),* **uramatsu** *(esperar sin mostrar impaciencia).* **Omoi** *que traduciríamos por pensar, entra en la esfera de lo dominado por* **ura**. *Significa sentir o desear sin mostrar, y compone expresiones como* **omoizuma** *(la esposa ardientemente amada en secreto),* **omoishinu** *(morir de amor -en un relato antiguo, una esposa que muere de amor abandonada, llena de* **urami***, se perpetúa en un cadáver cuyos cabellos no caen, cuyos huesos no se*

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

separan-), también **omoikusa** *- las plantas que tienen sus flores dirigidas al suelo, como sumergidas en su interioridad.*

Para el estudioso Kuno Akira, **omoi** *en la estrategia amorosa es el otro nombre de la "cristalización" stendhaliana: distancia espacial y temporal entre el sujeto y el objeto del amor, necesaria para la formación de un afecto.*

2 Período histórico de 1600 a 1867.

3 El suicidio del escritor Arishima Takeo con su querida, en 1923, fue el último **shinju** *ritual que conmocionó el ambiente literario.*

4 Nombre de una célebre antología de poesía tanka, de la primera poeta moderna japonesa Yosano Akiko (1878-1942).

5 En febrero de 1992, Bandô Tamasaburo (1950-) estrenó su versión cinematográfica del relato de Kyôka **Gekashitsu**. *Los críticos juzgaron duramente su realización, considerándola satisfactoria sólo por su alta calidad visual y efectos de sonido, pero con fallas desde el punto de vista dramático.*

Bandô Tamasaburô, discípulo de Morita Kan'ya XIV (1907-75) debutó en la escena del teatro kabuki a los siete años. En 1964 adoptó el nombre Tamasaburô V. Uno de los primeros en reconocer el genio de este principiante fue Mishima Yukio. La reputación como un excepcionalmente bello **onnagata** *(actor que cumple papeles de mujer) fue creciendo y lo convirtió en el más popular en la década de 1970, acompañada por rumores de que su madre había sido una geisha y su padre un coreano.*

Marguerite Yourcenar le dedica un capítulo (El camerino del actor) en su libro **Una vuelta por mi cárcel**. *La impresión que le causa verlo en el teatro de Osaka, sus largas manos, su cuello, su estatura, maquillados sus ojos con rojo en los párpados, con un efecto de mirada enrojecida por el llanto, la llevan a compararlo con Nefertiti o la Garbo.*

Para el centésimo aniversario del Metropolitan Opera de Nueva York danzó en 1983 **Sagi Musume** *(La doncella Garza), pero a pesar de la avidez de los empresarios europeos y americanos no trabaja fuera de Japón.*

El quirófano (1895)

IZUMI KYOKA

A decir verdad, fue por curiosidad, lo cierto es que valiéndome de mi profesión de dibujante como excusa, forcé a un médico, Takamine, con quien tenía una relación casi fraternal, a que me permitiera ver en un hospital del distrito de Tokio la operación de la condesa Kifune, en la cual iba a empuñar el bisturí.

Ese día, pasadas las 9, salí de casa e hice que el rickshaw[1] se apresurara al hospital. Cuando me dirigía al quirófano, me crucé en el corredor con dos o tres atractivas mujeres, con aspecto de servir en alguna casa de nobles, que venían de trasponer una puerta.

En medio de ellas iba una niña de unos siete u ocho años que vestía un abrigo[2], y me quedé mirándolas hasta que desaparecieron de mi vista. Por el corredor que llevaba de la entrada al quirófano, y luego en los pasillos que conducían desde éste a las salas de los pacientes, vi a un caballero con frac largo, a militares con uniforme, a un personaje con *haori*[3] y *hakama*[4], además de señoras y señoritas distinguidas; todos de aire aristocrático se reunían, conversaban y estaban de pie como tejiendo una trama. Esto explicaba la presencia frente al hospital de varios carruajes importantes. Algunas de estas personas tenían expresión de dolor, o de preocupación, otras se mostraban inquietas, y entre todas creaban una sensación de intranquilidad con el ruido nervioso de sus pisadas, o de los *zôri*[5] que resonaba extrañamente contra el alto techo desolado del hospital y los grandes muebles, y en el largo corredor. El ambiente se percibía lúgubre con estos sonidos.

Después de un rato, entré al quirófano.

El médico, con un asomo de sonrisa en sus comisuras, estaba frente a mí, con los brazos cruzados y recostado contra el respaldo de la silla. No era la primera vez

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

que sucedía, pero no debe de haber habido nadie que como él, bajo la responsabilidad de ver recaer sobre sí las tristezas y alegrías de nuestra alta sociedad, actuara tan sereno e incomovible, como si asistiera a una cena de gala. Lo secundaban tres ayudantes y un doctor asistente, y cinco enfermeras de la Cruz Roja, algunas con condecoraciones en el pecho, que supongo les habría otorgado alguien de alcurnia. No se veían otras mujeres. Los otros, el duque de tal, el marqués de cual, el conde de tal eran parientes y testigos presenciales. Entre ellos, un hombre, con una expresión que sería imposible adjetivar, se levanta desanimadamente: es un conde, el esposo de la paciente.

La condesa, observada por todos y objeto de la preocupación de quienes aguardan afuera, ha sido instalada sobre la mesa de operaciones, en el centro del quirófano. Este está iluminado como para denunciar hasta el menor polvillo que pudiera haber, y produce una impresión de algo impenetrable y hostil. La condesa viste un bata blanca inmaculada, y yace acostada como un cadáver: el color de su cara es de una blancura extrema, la nariz alta, el mentón aguzado, las manos y las piernas tan delicados que no soportarían ni el peso de una seda fina. Los labios están descoloridos y apenas se entreven, cual perlas, sus dientes incisivos; los ojos permanecen fuertemente cerrados, pero las cejas dan la sensación de estar levemente fruncidas. El cabello, apenas sostenido por un lazo, se desparrama sobre la almohada y cae sobre la mesa.

Tan pronto vi la figura de la paciente, tan tenue, noble, pura, distinguida y bella, sentí un escalofrío.

Miré al doctor y no se le percibía la más mínima perturbación, se lo veía sin pesadumbre; su postura traslucía tranquilidad de espíritu, y era el único que allí estaba sentado. Su actitud podía calificarse como confiable, pero a mí, luego de ver a la condesa, me resultaba odiosa.

En ese momento entró recatadamente una dama de compañía, la que más se destacaba entre las tres con las que acababa de cruzarme por el corredor. Con tristeza le dijo al conde Kifune:

- Señor, la niña por fin ha dejado de llorar, y se encuentra tranquila en otra habitación.

El conde aprobó con un gesto.

Una enfermera fue hacia el médico.

- Señor.

- Bien.

Esa voz del doctor que contestaba con una palabra me sonó como un poco temblorosa. De pronto se había alterado ligeramente la expresión de su cara.

Aunque fuera una eminencia, en una situación como ésta, tan asombrosa e

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

irregular, seguramente tendría motivo para verse preocupado, y me habría gustado expresarle mi solidaridad.

La enfermera interpretó la intención del doctor y dijo a la dama de compañía:

- Ya es hora, así que háblele sobre aquello.

Ella comprendió y se acercó a la mesa de operaciones. Saludó con una inclinación, llevando ambas manos a las rodillas y se dirigió a la condesa:

- Señora, ahora le suministrarán el remedio. Le ruego que cuente o recite el abecedario.

La condesa no contestó.

La dama repitió con timidez el pedido:

- ¿Me ha oído?

- Sí - fue lo único que respondió.

- Entonces, ¿está preparada?

- ¿Para qué? ¿Para la anestesia?

- Sí, dicen que debe permanecer dormida hasta que finalice la operación. Sólo será por un momento.

La condesa se quedó pensativa, en silencio.

- No, no lo hagan.- Su voz era firme.

Todos se miraron.

La dama intentó persuadirla:

- Si así fuera, no podrían curarla.

- No me importa aunque no se pueda.

La dama de compañía no supo qué contestar, y volvió la cabeza para observar la expresión del conde. Este se adelantó y dijo:

- Señora, no diga tal despropósito. No puede ser que no le importe su curación. No actúe caprichosamente.

El marqués intervino desde un rincón:

- Si plantea tales imposibilidades, deben traer a la niña para que la vea. ¿Qué haremos si no mejora pronto?

- Entonces ¿consiente? - intervino la dama.

La señora negó con la cabeza pesadamente. Una enfermera, con voz dulce, dijo:

- ¿Por qué se rehúsa? No es nada desagradable. Uno se adormece, y en seguida todo finaliza.

En ese instante, a la señora se le fruncieron las cejas y se le torció la boca, y parecía que le era insoportable el dolor. Dijo con los ojos apenas abiertos:

- Si me obligan, no puedo hacer nada. Yo guardo un secreto en mi corazón. Como dicen que la anestesia hace delirar en sueños, tengo pavor de hacerlo. Si no

pueden curarme sin dormirme, no deseo el tratamiento. Suspendan todo por favor.

Por lo oído, la condesa tiene miedo de dejar escapar en murmullos su secreto durante el sueño, y lo defiende hasta con la muerte. ¿Cuál sería el sentimiento del esposo al escucharla? Si acaso dijera ella estas palabras en una situación normal, con certeza se generaría un problema, pero quienes están a cargo de enfermos no deben preguntar sobre nada, más aún conociendo el pensamiento de la condesa, que por su propia boca, claramente, ha hecho saber que tiene un secreto que no debe ser sabido por nadie.

El conde preguntó con suavidad:

- ¿Es algo que no quieres que ni yo sepa ?

- Sí, no puedo decírselo a nadie.

Su respuesta es tajante.

- Parece que no siempre se desvaría al aspirar la anestesia.

- Es algo tan importante para mí, que estoy segura de que hablaré.

- Nuevamente con ese impedimento.

- Bueno, ya, dispénsenme.

Lo dijo casi desafiante, y se dio vuelta con intención de darle la espalda, pero su cuerpo enfermo no le obedeció, y le rechinaron los dientes.

A pesar de todo esto, el único que no había alterado la expresión de su cara era el cirujano. Un momento antes había perdido la calma, pero ahora otra vez se lo veía muy autosuficiente.

El marqués con una mueca dijo:

- Kifune, llegado este punto, debemos traer, como sea, a la niña y mostrársela. Cejará en su obstinación, al ver su dulzura.

El conde asintió:

- Ven, Aya.

- Sí, señor - Y la dama de compañía se volvió hacia él.

- Trae a la niña.

Sin poder contenerse, la señora la detuvo.

- Aya, no es necesario que la traigas, ¿es que acaso no pueden curarme sin anestesia?

La enfermera esbozó una sonrisa, como acorralada.

- Deben cortarle un poco el pecho, y si se mueve, corre peligro.

- Me quedaré quieta, pueden cortarme pues no me moveré.

No pude evitar sentir un escalofrío, ante su increíble ingenuidad, pues difícilmente alguien sería capaz de soportar con los ojos abiertos la operación de ese día.

La enfermera dijo nuevamente:

- Señora, es inevitable que le duela un poco, pues no será lo mismo que cortarse

las uñas.

La señora abrió bien grandes sus ojos. Su voluntad se había reafirmado. Dijo con voz enérgica:

- El médico que me opera es el doctor Takamine, ¿verdad?

- Sí, es el jefe de cirugía. Pero ni el doctor Takamine podría cortar sin causar dolor.

- Está bien. No me dolerá.

- Señora condesa, su enfermedad no es tan leve. Hay que levantar la carne, cercenar el hueso. Por favor, tenga paciencia.

Por primera vez, el asistente se expresaba con esta vehemencia. Pero ella no se alteró.

- Lo sé, pero no me importa en absoluto.

- Por la gravedad de su mal, me parece que está alterada - dijo sin ánimo el conde. A su lado, el marqués agregó:

- Entonces no lo hagamos hoy, posterguémoslo. Será mejor que la convenzamos con calma.

Al ver que el conde no objetaba nada, y que todos aceptaban esta proposición, el cirujano interrumpió:

- Si lo retrasamos un tiempo, no habrá recuperación. Ustedes no aprecian la gravedad del mal. No debemos hacer caso de las emociones. Enfermeras, sujétenla.

Bajo esta orden perentoria, las cinco enfermeras rodearon a la dama y la sujetaron de pies y manos. Para ellas la obediencia es responsabilidad. Sólo deben acatar la orden del médico, y no tomar en consideración ninguna otra emoción.

- Aya, ven. ¡Ay!

La señora llamó a su dama, con la respiración entrecortada, y ésta, agitada, interrumpió a las enfermeras, y con voz temblorosa pidió:

- Por favor, aguarden un momentito. Señora, compréndalas.

El semblante de la condesa se había vuelto azulado.

- ¿De ningún modo lo aceptan ? Entonces, por más que intenten curarme, moriré. Les digo que me operen así, que no hay inconveniente.

Y movió sus delgadas y blancas manos, se abrió un poco el escote y mostrando su pecho inmaculado, dijo:

- Bien, aunque muera, no sufriré. No me moveré. Pueden cortarme.

Se expresó con resolución, sin intención de modificar su decisión. Su dignidad aristocrática dominó el ámbito. Y los presentes guardaron silencio, sin atreverse ni a carraspear. En ese instante de mutismo e inmovilidad, el cirujano, que hasta entonces había permanecido inmóvil como muerta ceniza, se incorporó con agilidad, ordenando:

- Enfermera, el bisturí.

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

- Sí - Y una de las enfermeras, con mirada sorprendida, vaciló. Y, al tiempo que todos los que lo observaban se mostraban atónitos, otra entregó temblorosa a Takamine el bisturí esterilizado. Lo recibió, caminó haciendo sonar ligeros sus pasos, y se acercó a la mesa.

La enfermera, con temor:

- Doctor, ¿así está bien?

- Sí, creo que sí.

- Entonces, la sujetamos.

El cirujano levantó una mano e hizo un gesto deteniéndola.

- No, creo que no es necesario.

Ni bien lo dijo, abrió el escote de la paciente. Ella, inmóvil, tenía las manos cruzadas sobre el pecho.

El cirujano en ese momento dijo con tono grave y circunspecto, como si jurara.

- Señora, la opero bajo mi responsabilidad.

Su aspecto era extraño, como el de un santo intocable.

- Por favor - contestó la condesa, cuyas mejillas estaban excesivamente encendidas. Con su mirada clavada en Takamine, soportó con los ojos abiertos ver cómo se aproximaba el cuchillo a su pecho.

Miré, y como el ciruelo de invierno sobre la nieve, la sangre corrió del pecho y tiñó la bata blanca. La tez había empalidecido de modo extremo, pero, hierática, ni siquiera temblaron los dedos de sus pies.

Hasta ese instante, los movimientos del cirujano eran rápidos, y sin pausa le había cortado el pecho, sin que nadie de la familia ni el otro doctor hubieran tenido tiempo de decir palabra, pero llegado este punto, todos temblaban o se cubrían la cara o se daban vuelta, o bajaban la vista, o como yo, se habían olvidado de sí mismos y sentían cómo se les helaba hasta el corazón.

Tres segundos después, la operación había alcanzado el clímax, y me pareció que el bisturí había llegado al hueso.

- Ah.- dijo con una voz profunda la condesa que, según comentaron, hacía veinte días ni podía volverse en la cama. De repente levantó su torso con la fuerza de una máquina, y aferró con ambas manos el brazo derecho de Takamine, que sostenía el bisturí.

- ¿Le duele?

- No, porque es usted, porque es usted.

Mientras decía esto, la condesa dejó caer su cabeza hacia atrás, y fijó en el facultativo su última mirada, que era la conjunción extrema de la serenidad y el espanto.

- ¡ Pero creo que usted, usted no me conoce !

Cuando dijo esto, apoyó una mano en el bisturí que sostenía Takamine y se

lo hundió profundamente haciendo un tajo bajo un seno. El cirujano, completamente pálido, musitó aterrado y tembloroso:

- No la olvidaré.

Esa voz, esa respiración, esa figura, esa voz, esa respiración, esa figura. La condesa, con una sonrisa muy inocente y feliz, alejó su mano de la de Takamine y pareció apoyarse sobre la almohada. El color de sus labios había cambiado.

En ese momento, por el aspecto de ambos, parecía que no existían ni el cielo ni la tierra ni la sociedad, no existía nadie para ellos.

2.

Si los contamos, han pasado ya nueve años. Takamine, en ese entonces, era todavía estudiante de medicina. Cierto día paseaba por el Jardín Botánico de Koishikawa con él. Era 5 de mayo, y las azaleas estaban en flor. Caminábamos uno al lado del otro, por el césped, alrededor del estanque, mirando las glicinas que estaban plenamente florecidas.

Cambiamos de dirección para ir hacia la colina de las azaleas, y fue en ese momento cuando llegó un grupo de paseantes desde otro lado.

El que marchaba adelante vestía ropa occidental, galera, y tenía bigotes. Luego venían tres señoras y por último otro hombre con indumentaria similar al primero. Eran conductores de los coches a caballo de los aristócratas. Las tres señoras que iban entre ellos, sostenían sombrillas que las ocultaban, y al caminar, producían un suave roce con sus ruedos. Cuando nos cruzamos, Takamine inconscientemente se volvió.

- ¿Viste?

Takamine asintió.

Luego subimos a la loma y observamos las azaleas. Estaban espléndidas, pero solamente las había rojas.

Sentados en el banco al lado de nosotros, estaban dos jóvenes con aspecto de comerciantes.

- Kitsan, hoy hemos hecho algo bueno ¿no?

- Es cierto, de cuando en cuando debo hacerte caso. De haber ido a Asakusa[6] y no haber venido aquí, no habríamos podido reverenciarlas.

- Las tres son muy parejas. No se sabe cuál es la flor de durazno y cuál la del cerezo[7].

- ¿Observaste que una llevaba peinado *marumage*[8]?

- No nos incumbe. Qué importa que lleve marumage, *tabanegami*[9] o shaguma.

- Por su apariencia debería peinarse con *takashimada*[10], pero por qué lo usará *ichô*[11], ¿ con qué intención ?

-Ichô, ¿ no lo entiendes ?

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

- No, es una mala broma.
- Se ocultan sin deseo de llamar la atención. ¿Notaste cómo se destacaba la del medio? La otra se veía como su *kagemusha*[12].
- ¿Qué te pareció su gala?
- La vi del color de las glicinas.
- No es suficiente valoración. Hay algo más. No pareces el de siempre.
- Bajé la vista porque me deslumbré. No era capaz de alzar los ojos.
- Entonces, ¿ echaste una mirada debajo del *obi*[13] ?
- No digas tonterías. Fue tan rápido que no hubo tiempo para nada. Qué lástima.
- No hay adjetivos para ese modo de caminar. Simplemente parecían marchar sobre brumas. Por primera vez aprecio lo que es el manejo del ruedo y las mangas, Cómo se percibe su educación, su crianza. Ella vive genuinamente entre nubes. Nadie que viva en este bajo mundo, aunque quisiera, podría semejársele.
- Lo dices con dureza.
- Lo digo de verdad. Verás, después de prometérselo a *Kompira*[14], abandoné durante tres años el burdel. Pero mira cómo son las cosas, pasaremos a medianoche por la orilla llevando un amuleto. Es raro que no hayamos tenido un castigo. Hoy he tomado la decisión definitiva. Qué haré con esas tan feas. Mira tú, por aquí y allá se ven con sus bordes rojos [15], pero parecen basura o gusanos que se retuercen. ¡Qué tontería!
- ¡Cuánto rigor!
- No lo digo en broma. Mira. Tienen manos, se paran sobre piernas, se visten con *haori*[16] y kimono, y hasta llevan las mismas sombrillas. Son mujeres, y además, jóvenes. Pero, al compararlas con las que acabamos de venerar, se ven tiznadas, repulsivas. Igualmente se las denomina mujeres. Es un disparate.
- Qué barbaridades estás diciendo. Pero es verdad. Yo también hasta ahora, cuando veía a una, sentía deseo, y a ti, también te causaba molestias. Pero, después de ver lo de hace unos momentos, se me limpió el corazón. A partir de ahora, basta de mujeres.
- Pero así nunca conseguirás ninguna. Tú, que dices llamarte Genkichi. Porque esa princesa no te llamará nunca.
- No blasfemes sobre algo que no ha de suceder.
- Y si ella te dirigiera la palabra, ¿qué harías?
- Sinceramente, me escaparía.
- ¿ Tú también ?
- ¿Y tú?
- También - Se miran y se acaban las palabras.
- Takamine, ¿caminamos un poco?

Cuando nos pusimos de pie, y nos alejamos de los jóvenes, Takamine comentó con expresión de convencimiento: - Indudablemente la verdadera belleza conmueve a las personas, como acabamos de ver. Es tu especialidad, estúdialo, esmérate.

Por ser pintor, yo me sentí tocado.

Anduvimos cientos de pasos, y a lo lejos, bajo un frondoso alcanforero, vimos el vuelo de la tela lila.

A la salida esperaban dos robustos caballos de gran alzada, y en un carruaje de vidrios esmerilados aguardaban tres cocheros. Transcurridos nueve años, y hasta que sucedió lo de la clínica, ni una palabra me había sido referida por Takamine sobre aquella dama, y si bien por su edad y posición debería haber tenido una esposa que atendiera su casa, no la tenía, y su conducta era mucho más estricta que en su época de estudiante. No debo decir mucho más.

En el cementerio de Aoyama y en el de Taninaka, desde distintos sitios, el mismo día, con diferencia de horas, partieron juntos.

Pregunto a los creyentes de este mundo ¿ellos pecaron y no podrán aspirar al cielo?

Meiji 28, Junio
(1895)

Traducción del original japonés: ***Victorina Totsuka***
Amalia Sato

[1] vehículo con tracción humana.
[2] hifu: abrigo.
[3] prenda que se utiliza como casaca.
[4] pantalones sueltos.
[5] sandalias.
[6] Distrito de Tokyo, sobre la orilla este del río Sumidagawa. Tradicional lugar de diversión y comercio.
[7] flores que simbolizan pureza y nobleza.
[8] moño de semióvalo; peinado de mujeres casadas.
[9] cabello atado.
[10] peinado de mujer soltera.
[11] peinado recogido en un moño en la parte posterior, propio de mujer mayor.
[12] doble, persona usada para situaciones de peligro, ocultamiento o en estrategias militares.
[13] cinto ancho del kimono.
[14] Dios que protege la navegación.
[15] Alusión a la enagua (zyuban) que sobresale por el escote del kimono.
[16] prenda de vestir japonesa que se pone como una casaca.

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

Roberto Arlt y el cero imperativo: androginia, unisexualidad, terror

LUIS THONIS

"Come you spirits That tend on mortal thoughts, unsex me here"Macbeth, William Shakespeare

Entre el asombro, el estupor y la fascinación, el Astrólogo, personaje de la novela *Los siete Locos* (1929) se halla en espejo ante un universo mudo, cuyos reflejos multiplican una prodigalidad de fuerza y de odio. ¿Cómo poder explotar esto? Concibe una imagen del universo donde ha sido suprimida toda falta, marca y nombre.

No hay relato de origen que pueda dar una versión del universo y por eso el Astrólogo, haciendo las veces de hermano mayor, se sitúa como supuesto autor de una Ley que nunca alcanza a instituir o a firmar. Es que este hermano mayor - en tanto sustituto paterno - no ocupa sino el lugar de una Madre universal de todos los hombres, por su concepción del origen, de la muerte y la sexualidad.

El Astrólogo es el narrador confesional de ese origen sin escena - sin versión - que en su utopía de una sociedad perfecta, al pasar por la palabra, no hará sino reproducir lo ya escrito en la historia, donde coexisten la memoria "nueva" de las revoluciones con el retorno a las formas más brutales de esclavitud.

Su imposiblidad de dar una versión plural del origen deriva en sucesivas fantasías de exterminio, y la hipótesis de una solución para la indecibilidad del deseo, que hace hincapié en las formas de la androginia.

Si la sociedad se constituye simbólicamente como un rechazo de lo femenino, en el orden esbozado por el Astrólogo, su supresión sería total. Ahí la androginia se envuelve en la unisexualidad mediante una prótesis totalmente asexuada. Sucede que la relación del Astrólogo con el universo no es de impotencia sino de imposibilidad. El cómo explotar deriva en cómo cuantificar esa prodigalidad de fuerzas; qué desde el lugar del acreedor ausculta en el espíritu de la época. Una gran masa orgánica que

amenaza tragárselo.

La escena de ejecución de los peleles en *Los siete locos* puede leerse como escenificación en miniatura de esa imposibilidad: "Vos pierrot, sos Erdosain; vos gordo, sos el Buscador de Oro; vos, clown, sos el Rufián; y vos, negro, sos Alfón. Estamos de acuerdo".

Una de las pocas lecturas de *Los siete Locos* y *Los Lanzallamas* (1931) que ha reparado en el lugar decisivo que ocupa el Astrólogo en el contexto - y en la misma construcción - de la novela, ha sido la de Ana María Zubieta - [en *El discurso narrativo arltiano*, Hachette, 1987], que con lucidez refuta las lecturas que de entrada califican ideológicamente a los personajes, o asimilan sus enunciados - dialógicos, equívocos - a supuestas ideas de su autor. Argumenta un análisis de las varias reversibilidades que obran entre la utopía, la parodia y el grotesco.

Ahora bien: el discurso del Astrólogo no puede constituirse nunca como un todo, establecer un continuo, habida cuenta del sentido que está en su "mentira metafísica" y que no es ajena a su concepción del origen. El "todo" siempre se engendra y consuma en su acto de discurso: "No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda". Multiplica así enunciados que no describen hechos, donde la enunciación equivale a la realización del acto como "yo juro", el cual es en sí mismo un hecho que se sustrae a la diferencia verdadero-falso. Su "arte", sin embargo, intrinca las instancias de lo realizativo - el "juro" que informa sólo del hecho de jurar - con los "juré" que constatan si ese hecho es verdadero o falso. El Astrólogo notifica que lo que enuncia puede variar según su interlocutor: "Cuando converse con un proletario seré rojo". Estos cambios azarosos en lo ideológico y lo ético responden a dos supuestos que obran como axiomas. Por un lado, comprueba la pérdida de toda referencia teológica - "La humanidad, las multitudes de las enormes tierras han perdido la religión. No me refiero a la católica. Me refiero a todo credo teológico".- y, en contraste con el positivismo de las décadas anteriores, advierte que una "peste de suicidio" se manifiesta ante la falta de respuesta de la ciencia que sustituye la religión. Ahí es donde intenta constituir el bloque, su conjunto elegido, el "seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas, en diversos grados de iniciación".

La función del padre se juega y presentifica negativamente a través de la comicidad más feroz del grotesco. Resuena en el relato *El jorobadito* (1933). El novio no puede recibir "legítimamente" una mujer del padre según la ley del intercambio. Ella - la novia, la mujer - está fundida con un orden regulado por el goce de dos mujeres -su madre y ella -, y por eso el narrador declara resistirse a ser "uno de esos autómatas con cuello postizo, a quienes la mujer y la suegra retan a cada instante porque no trajo más dinero o no llegó a la hora establecida". El pretendiente pide a

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

su prometida una rara prueba de amor, es decir, de separación: que bese al repugnante Jorobadito, como si sólo a través de ese contaco con lo diferente - lo sórdido, lo contrahecho - pudiese salir de ese goce garantizado donde dormita el incesto y en el cual la madre reina con una moral que anula al padre y al novio. Es incapaz de tomarla, "perderla" como mujer para que ella deje de completarse con el total que es la madre.

Lo grotesco en Arlt se va desprendiendo del grotesco marcado por la necesidad - el *Mateo* de Discépolo - y de la lectura sentimental y filantrópica que hiciera el grupo Boedo de Dostoievski.

El grotesco se estiliza en su obra. En *El Jorobadito* una mueca sarcástica pretende desbaratar el legado mortífero que se urde entre dos mujeres: El desplazamiento de los códigos centrados en la pobreza, la necesidad o la moral se hace ostensible hasta la irrisión, cuando el corcovado enuncia su papel como el cumplimiento de la más alta misión filantrópica. Al estrangular al Jorobadito, el cinismo del narrador alcanza su apoteosis. Se muestra en demasía "fiel" a las formas a las que parecía enfrentarse, afines a la moral de esas dos mujeres: el padre no aparece ni siquiera humillado, cumple una función decorativa, por eso exigen el grotesco más feroz. Al asesinar al Jorobadito, el personaje "cumple" la tácita sentencia de las mujeres contra el estropicio y llega hasta lo delirante: se asombra de que socialmente se lo juzgue por ese crimen. El cinismo que se palpita en este grotesco feroz deja escuchar el goce mortífero que trabaja los cuerpos desde las mujeres: la posibilidad de un discurso *sin tercero*.

La ejecución de los peleles es un simulacreo demostrativo que el Astrólogo, quien se designa como "hombre de acción", se ofrece para excitarse, inspirarse, Por un brinco ha entrado en un orden de imposibilidad, común a ese universo sin marca ni nombre. Del teatro de muñecos, que va aniquilando espectralmente como un sombrío titiritero, al teatro de operaciones, media una dificultad: tiene que completar las conexiones entre los silogismos demostrativos, dotar de alguna eficacia a la mentira en función de la felicidad humana, para que el "miente, miente, miente" pueda reproducirse, hasta tomar la posta de una generación.

Antes, le era suficiente dejarse tomar por un rapto mágico, jugar con sujetos reducidos a muñecos. Ahora la cuestión es hacer muñecos con los hombres. Su monólogo se torna un "sistema telegráfico, vibrante, interrumpido", que no cesa de inscribir su hipótesis del continuo, el "seremos tales o cuales", que hace a los diversos grados de iniciación de un programa. Este no logra conformarse y sólo desencadena en cada frase lo no inscrito. Lo que sustrae sin dejar marca: la huida misma de lo femenino que tan sólo podría suprimirse en otra Mujer sin falla.

No es casual que el Astrólogo odie a las mujeres "concretas". "Las mujeres le eran odiosas: Las veía abatirse bajo la sensualidad de los machos para ofrecer por todas partes la fealdad de sus vientres hinchados. Tenían exclusivamente capacidad

para el sufrimiento, éste era un mundo de gente fatigada, fantasmas apenas despiertos que apestaban a tierra con su grávida somnolencia, como en las primeras edades los monstruos perezosos y gigantescos."

El núcleo delirante es su creencia de que hay un hilo hacia esas primeras edades y para eso debe resolver el enigma, la diferencia inquietante de lo femenino-masculino, donde lo que falta a un sexo no se completa en el otro, y por eso hay palabra y transmisión de discurso. Intenta homogeneizar suprimiendo toda posible versión del origen. La consecuencia es que siempre viene a encontrarse-desconocerse en el mismo punto de enunciación que lo aprisiona en el imperativo del cero sin posibles sucesores, a causa de que anula el pasaje de un aleph a otro. Esto impide que el infinito sea axiomatizable.

Así se lo escucha cuando retraduce la fantasía donde ese origen colma el fin: "Es necesario instalar fábrica de gases asfixiantes. Conseguirse químico. Células, en vez de automóviles camiones. Cubiertas macizas. Colonia de la cordillera, disparate. O no. Sí: No. También orilla Paraná una fábrica. Automóviles blindaje como acero níquel. Gases asfixiantes importante. En la cordillera y en el Chaco estallar revolución. Donde haya prostíbulos matar dueños. Banda asesinos en aeroplano. Todo factible: Cada célula radiotelegrafía. Código y onda cambiante sincrónicamente. Corriente eléctrica con caída de agua. Turbinas suecas: Erdorsain tiene razón. ¡Qué grande es la vida!

¿Quién soy yo? Fábrica de bacilos bubónica y tifus exantemático. Instalar academia estudios comparativos revolución francesa y rusa. También escuela de propaganda revolucionaria. Cinematógrafo elemento importante. Ojo: ver cinematógrafo Erdorsain que estudie ramo. Cinematógrafo aplicado a propaganda revolucionaria. Eso es."

Este pensamiento telegráfico, paratáctico, no es una condensación apretada, sino la imposibilidad misma del programa que no puede establecer un orden de consecución entre las premisas y las conclusiones: "Es necesario crearse la complicación. Y ver claro. Primero instalar el prostíbulo, la colonia en la montaña...pero ¿cómo hacer desaparecer el cadáver?"

La mayor parte de la crítica - que se apoya en Batjin - no ha todavía registrado que hoy no estamos en la cultura de la fiesta medieval, de la *parodia sacra* y de la pérdida: *al desaparecer el cuerpo mismo del cadáver tanto el carnaval como el duelo se han vuelto imposibles*.

Los enunciados que emite el Astrólogo no pueden afirmarse o negarse, se deslizan hacia una lógica modal donde no se atribuye a tal o cual proposición un valor de verdad o falsedad sino que se indica el *modo* que las determina.

El "es necesario que S sea P" es uno de los modos explicitados por Aristóteles, afines a la posibilidad - por ejemplo: "es posible que S sea P"-, la imposibilidad y la

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

contingencia.

El *modus* - es necesario que esto sea aquello" - nunca encontrará en este discurso el *dictum* necesario para constituir una proposición de tipo modal "clásica", en tanto estos enunciados piden ser traducidos a valores de verdad y falsedad. Más bien responden a las llamadas modalidades deónticas del tipo "es obligatorio que...", que conciernen a lo obligatorio, lo permitido, lo indiferente y lo prohibido.

Es el dilema de si un acto tautológico debe o no ser obligatorio. Todos estos actos enunciados anteriormente por el Astrólogo están prohibidos. El los enuncia como necesariamente obligatorios. Lo único que no está permitido es su negación, lo cual conduce para un J. Hintikka a la "anarquía moral" o el "nihilismo moral". Abundan los verbos realizativos en voz activa y con preeminencia de infinitivos pero sustrayendo la primera persona singular que nunca los asume.

Estamos ante cierta clase de sofisma en tanto argumento aparente. No es el caso de la sofística tradicional, que puede argumentar sobre cualquier clase de dichos, previa asunción de una posición.

Así, por ejemplo, Antístenes, fundador de la escuela cínica, argumentaría que este tipo de frases no pueden ser falsas ya que son predicados de un mismo sujeto y si no se dice lo *mismo* que éste ya se habla de otra cosa. En sus antípodas, un Protágoras, las consideraría "verdaderas" ya que para él el lenguaje es un ser diga lo que diga.

En ambos casos se asimila "lenguaje" a "proposición"; los sofistas parecen estar hablando acerca de éstas, pero su referencia son todas las frases de la lengua: es un sofisma refutado por Aristóteles, quien instituye la delimitación - clásica - entre enunciar una proposición y decir "cualquier cosa". Se notará que el sujeto no está excluido en la construcción de las frases. Se designa como una "fábrica de bacilos", pregunta quién soy, afirma, niega, vuelve a afirmar y así sucesivamente. Su posición es distinta a la que ocupa Epiménides respecto a su "yo miento", que ya éste se incluye - es sofista - en una relación total con lo que enuncia: ahí esa paradoja de *origen dividido* que insistió en la historia de la lógica. En el enunciado - de la misma forma lógica que "yo miento" - "todos los cretenses son mentirosos", la paradoja se resuelve diferenciando clases superpuestas de tipos lógicos. Con el Astrólogo esto no es posible: no es un sofista porque se incluye parcialmente en lo que enuncia, cabalga los enunciados en tanto enunciador, los conforma con restos de otros códigos.

Si bien hay una referencia histórica que vincula su discurrir con las revoluciones francesa y rusa, su método de acción terrorista presupone un programa inexistente tanto en lo político como en lo militar. El Astrólogo no es "fascista" ni "revolucionario". Su "ideología" es el recurrir de esa idea fija, siempre denegada, una remisión interminable a la prodigalidad potencial del universo que se fractura ante la imposibilidad lógica y política que el mismo modo de su enuciación genera. Su

impotencia política resulta de que su programa no existe sino en el acto de enunciarse, y de ahí las oscilaciones "de los sí y de los no". La recurrencia por la cual se ve obligado a "fundar" retrospectivamente el origen. Pero la inscripción y cuantificación de lo potencial se resuelve en un fallo respecto a"todo", "lo universal".

El discurso del Astrólogo retorna siempre a un cero absoluto: Pierce llamaba así a un cero sustraído a la serie de los enteros y exento de repetición. El Astrólogo se amuralla en la ambigüedad performativa y constatativa, jugando las zonas fronterizas de indiscernibilidad. Espera que se inscriba en su discurso una clave universal - Humanidad - a la cual invoca sin poder completar nunca su colección. Esa Humanidad al concebirse como un discurso sin tercero - sin nombre ni ley - es isomorfa a un entre-dos sin salida, alienada en el fantasma "de la Otra mujer que sería la Mujer", como escribe Daniel Sibony a propósito de esta *impasse*.

Las potencias se suceden en la línea de un falso tercero - representante de la Humanidad - cuya encarnación sería el interminable ejercicio del terror en nombre de una compasión universal, la cual no puede hacer nada con el odio del origen.

Al enunciar sus palabras las oye como la inscripción de una imposibilidad: nunca traen a sí el "todo". El, que se define por la acción, es un sujeto paralizado, vive entre dos tiempos finitos - un antes o un después - donde se urden los meandros de su superstición filantrópica.

Esta vuelta al comienzo mismo de los tiempos radica en su incapacidad para inventar, como los teólogos de Borges, una herejía, y evitar así que los tiempos se agolpen unos sobre otros. Evitar que todo sea simúltaneo en un presente tan fugaz, donde siempre es el Astrólogo del minuto posterior. Nada como ese presente le confirma que algo falla en sus mezclas, en su tratamiento de los "todos" en juego. Pero no quiere saber nada de esto. De pronto, sus dichos suenan a un *flatus vocis*: esa magia no ha sido ni siquiera parcial. Su impotencia es no poder retomar de ese regreso, por el cual los predicados se suceden, sin posibilidad de un corte. En tal regreso lo primero es siempre lo último, *hyteron proteron*.

Sus enunciados son en apariencia amorales: convoca al asesinato, cuyo autor sería un criminal sin remordimientos a quien el Astrólogo celebra anticipadamente como ideal del Monstruo Inocente: "- Claro, lo ideal sería despertar en muchos hombres esta ferocidad jovial e ingenua. A nosotros nos toca inaugurar la era del Monstruo Inocente." Pero ese ideal no puede encarnar en un personaje como Erdorsain, por la misma concepción del pecado que le expone a Hipólita. "No me mire. Posiblemente... vea... las personas han perdido el sentido de la palabra pecado... el pecado no es una falta... yo he llegado a darme cuenta que el pecado es un acto por el cual el hombre rompe el débil hilo que lo mantenía unido a Dios. Dios le está negado para siempre." En Erdorsain hay una versión de corte puritano: desconoce que "el justo peca siete veces por día". Es para él una falta irreversible sin posible redención,

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

sin metáfora.

El hilo que lo separa de Dios lo anuda a la prédica del Astrólogo que ofrece una promesa a su fantasía de total pureza, y Erdosain oscila siempre en un pasaje al acto suicida-homicida. No odia sistemáticamente como el Astrólogo a las mujeres sino al deseo mismo.

La trama del Astrólogo responde al imperativo del cero: vuelta al origen sin marca, solución por el terror, donde la moral emerge con yugo más feroz que el del imperativo kantiano.

El discurso del Bien que predica el Astrólogo intenta erradicar lo femenino del mundo, pero está hecho de esa misma materia pues cree en una madre universal. Su moral supone un humanismo apresurado: el terrorismo, un modo de hacer política con la muerte en función de la muerte de la política. La fantasía de solución final y exterminio está en esa imposibilidad de dar una versión del origen. El modo de concebir deriva en un relato de los fines.

En su conversación con el Abogado, hace un inventario crítico de las exacciones perpetradas por el capitalismo norteamericano en Panamá y Santo Domingo, con las cuales el otro parece estar de acuerdo por su repudio ético al sistema vigente, que lo llevó a a abandonar la Facultad de Derecho, en la que era considerado una eminencia.

El Astrólogo detalla la táctica en términos análogos a los del Mayor: apoyar a los militares en la toma del poder, azuzando y utilizando a los comunistas. Con delectación, enumera los vejámenes que se llevarán a cabo. Incluye el ataque con gases a la población civil y frases que serán proféticas respecto a la filigrana genocida de la guerra: " - La guerra futura es aérea y química." Esa conjura poco tiene que ver con la lucha de clases y no reconoce ninguna forma posible de solidaridad. El malestar histórico es tomado como doxa para entronizar a una casta que pueda obrar con "la más absoluta de las impunidades" y con un objetivo de *paz totalitaria*, complementario de esa idea de un origen "fuerte".

Ese "todo" es afín a la supresión de todo asomo de conflicto en la lengua y en el sexo: "Una revolución con una silla eléctrica en cada esquina. El exterminio total, completo, absoluto, de todos aquellos individuos que defendieron la casta capitalista.

-¿Y después?...

-Después vendrá la paz."

La indignación del Abogado resuena en esa "tremenda bofetada" que le da como réplica y que remata en un "cross de izquierda a la mandíbula del endemoniado".

La materia prima - prodigalidad de odio - se le va de las manos ante la imposibilidad de instituir, inventar una herejía que lo arranque de esa perpetua performación de un "yo juro".

El Astrólogo carece de un nombre secreto que le permita fundar una secta religiosa con sus locos, como la que Borges ironiza en su cuento "La Secta del Fénix", en la cual el único secreto es un rito trivial, tanto que un niño puede adoctrinar a otro.

La interdicción de pronunciar el nombre (del rito) es una mera convención grupal, linguística: la tradición de esa secta se funda en la suposición de un nombre secreto - afín a la liturgia más banal - que se transmite de generación en generación y que evita un acto de fundación constante aboliendo el tiempo y volviendo al origen del universo como en el caso del Astrólogo.

Los hombres del Fénix son hombres comunes, ni violentos no perseguidos, aclara Borges, a quienes esa convención unirá hasta el fin de sus días. Pueden coexistir con la sociedad establecida. El secreto más que un nombre sagrado es la elisión del rito que no puede ser traducido a lo público. El nombre secreto permite el ordenamiento de la genealogía de los sujetos en series y el juego de la fantasía, sin el aplastamiento de un imperativo del cero. Algo del origen ha sido articulado por el lugar que tiene el nombre.

La fina ironía consiste en que estos "sectarios" no tienen en lo genérico ninguna diferencia radical con la clase "humanidad", con el resto de los hombres. El género humano no deviene objeto de una inscripción que quiere ser singular. A diferencia de las sectas que buscan la fusión, uno de cuyos modelos para el Astrólogo es el Ku Klux Klan - en este caso la blancura. A través del terror, la separación del resto por parte de la Secta del Fénix no nace de una segregación sino de la sustracción al todo de una palabra cualquiera: está fundada en la misma elisión del lenguaje. Esto es precisamente lo que no puede hacer el Astrólogo, obligado a "hacer cosas con las palabras", en una sola línea del tiempo. Aquí es posible trazar una frontera - poco atisbada - entre Borges y Arlt.

La trama ordinal del nombre tiene muchas variantes en Borges. Puede ser una mera elisión, como en la Secta del Fénix, pero puede extenderse a todo un relato - el bíblico - y así titula a uno de sus cuentos "El Evangelio según Marcos". En éste, lo que el narrador-personaje da a sus ejecutores gauchos no es sino este relato. El personaje que tiene secretas relaciones con la muchacha - les ofrece a los Gutres - gauchos analfabetos, que han olvidado ese pasado escrito, la escena del sacrificio de Jesús, como si les dictara un guión de cómo tienen que obrar con él: a los Gutres sólo les preocupa si se salvaron quienes lo clavaron en la cruz; él responde que sí y decreta su sentencia. Toda muerte, en su escritura, debe pasar por un nombre que a veces puede cambiar la misma muerte, como sucede en "El milagro Secreto", aunque aquí se trate no de un relato ni un nombre sino de una letra, la del nombre de Dios, necesaria para que se posponga la sentencia de muerte: "si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de 'Los Enemigos'". La letra aparece en un sueño y le permite a Hladix morir como autor de esa obra y no como mera errata,

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

cambiar el tiempo de su muerte, "crear" su tiempo de vida apelando al Dios de las letras.

Otro tratamiento del nombre en Borges es la sustracción que genera lo indiscernible en la misma teología. En "Las tres versiones de Judas" no se trata del uso que los lógicos atribuyen a los llamados condicionales contrafácticos, contrarios a los hechos, del tipo: Si Judas no hubiera existido, no habría habido Jesús. Esto postularía, en cierto modo, que Judas es la condición del cristianismo. Esto no constituye ni entuerto lógico ni herejía. Lo primero está en función de lo segundo.

En cambio, la herejía de Nils Runeberg -"miembro de la Unión Evangélica Nacional"- sitúa en simetría invertida a Jesús y a Judas, anulando toda posibilidad de causalidad o de doble. Jesús no deja ahí de pertenecer a la clase única de los hombres que son hijos de Dios. Es *separado* de la lógica de las procesiones -de la Trinidad-, no igualado ni convertido en su otro.

Subyace un tratamiento que evoca la proposición analítica de Leibnitz: ahí donde en la mónada el sujeto y el predicado son lo mismo. Jesús y Judas son, luego, indiscernibles. Judas es el mismo Salvador; he ahí el nombre impronunciable que llevará al hereje Runeberg al infierno para unirse al Redentor.

Por este pasaje en torno a lo teológico, Borges juega en sus ficciones el humor de unas inversiones sucesivas: esos teólogos que le permiten como personajes sustraerse a las conversiones indiscernibles y brutales de la historia. A la "infamia" donde unos se convierten en los otros - siglo XIX - o a una contemporaneidad donde no se sabe quiénes son los unos ni los otros y donde el Astrólogo habla de nuevos "amores brujos", la de los delirios modernos, que nunca han podido dar lugar a una herejía, *porque para hacerlo tendrían que pasar por lo teológico como Runeberg*. Pero eso mismo les privaría de utopía, los apartaría de ese futuro en bruto donde mora ese Bien cuyos grilletes sacuden al Astrólogo.

Kafka asimilaba la posición horizontal al acto mismo de escribir. Pero en el Astrólogo se trata de una verticalidad sin vértigo, definitiva, eco donde lo primero - el odio del origen - será lo último. Aunque lo último no puede ser lo primero y por eso es siempre el astro-logos del minuto posterior.

La imagen de los cuerpos horizontales recuerda que los hombres han sido igualados en los campos de concentración. El proyecto - con algunas realizaciones a través del Buscador de Oro - de una colonia penitenciaria y tecnológica presupone un estado genocida donde el uso de los gases tiene un lugar central.

En su encadenamiento discursivo, lo posterior resuena como un fallo respecto al "todo" de la prodigalidad potencial y vuelve siempre a lo primero, a su amor por la humanidad, que es la cara posterior de esa abundancia de odio: "Siempre aparece este "como" y yo... yo aquí, sufriendo por ellos, queriéndolos como si los hubiera parido, porque los quiero a estos hombres... a todos los quiero. Están encima de la

tierra porque sí, cuando debían de estar de otro modo. Y sin embargo los quiero. Están. Lo estoy sintiendo ahora. Quiero a la humanidad. Los quiero a todos como si estuviesen atados a mi corazón con un hilo fino. Y por ese hilo se llevan mi sangre, mi vida, y sin embargo, a pesar de todo, hay tanta vida en mí, que quisiera que fueran millones más para quererles aún más y regalarles mi vida. Sí, regalársela como un cigarrillo. Ahora me explico el Cristo. ¡Cuánto debió quererla a la Humanidad! Y sin embargo soy feo. Mi enorme cara es ancha y fea. Y sin embargo debiera ser lindo, lindo como un dios. Pero mi oreja es como un repollo y mi nariz como un tremendo hueso fracturado por un puñetazo. Pero qué importa eso. Soy hombre y basta. Y necesito conquistar, es todo. Y no daría uno solo de mis pensamientos a cambio del amor de la más linda mujer."

La vuelta al origen sin marca lo convierte en Madre de todos los hombres: los quiere como si los hubiese parido. Desde ese lugar puede darlo, regalarlo todo. Piensa que su imagen lo contradice. La Madre universal debería ser bella. Entonces es un hombre feo y se vuelve mezquino: acepta todo lo femenino cuando se remite a ese origen y ese mismo pensamiento es el que excluye a la mujer. Cierta androginia está en juego.

Ama a los hombres con la pasión fusional de un Líder; Lenin, se menciona más de una vez como justificación de los fusilamientos que se evocan en un futuro como regocijo a su corazón. Pero las verdades del corazón no dan razón suficiente para instituir un discurso del amo: lleva a los hombres "atados" a su corazón pero no posee el discurso con el cual quererlos, fusilarlos.

Lo único que tiene es un apóstol, Erdorsain, por el que siente "gran afecto. Representa para mí la humanidad que sufre, soñando con el cuerpo hundido hasta los sobacos en el barro." Es para el Astrólogo un anexo, representante dramático de un *dictum* del cual carece y que podría extender un lazo, hacer un nudo con el hilo amoroso y letal que los liga a todos los hombres en tanto clase universal.

El terror que predica es difuso. No hay esbozo de táctica militar y la violencia que fantasea es indiscriminada, demasiado "ruidosa". Se diría que surge para colmar el vacío - la zona de angustia - sin resolución entre la ausencia de lo teológico y la mudez de la ciencia: "Hay que fusilar. Es lo indispensable. Sólo sembrando el terror nos respetarán. El hombre es así de cobarde. Una ametralladora..."

No puede extender al infinito sus predicados porque esto revelaría a su discurso como demagógico y por eso tiene que retornar al origen de su anexión.

El después que se pospone constituye retroactivamente el antes que habrá de suceder después: "Lo sé. También sé que el amor salvará a los hombres, pero no a estos hombres nuestros. Ahora hay que predicar el odio y el exterminio, la disolución y la violencia. El que habla de amor y respeto hablará después. Nosotros conocemos el secreto, pero debemos proceder como si lo ignoráramos. Y él contemplará nuestra

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

obra y dirá: "los que tal hicieron eran monstruos, para que El... pudiese hacer estallar sus verdades angélicas."

El que vendrá, el Elegido, está siempre en camino porque el Astrólogo vuelve a su *proton seudos*, la primera y falsa premisa que hace a un cero absoluto, exterior a toda combinación con otros números. Esto le impide hacer con el odio otra cosa que no sea fusilamiento y exterminio, en función de una paz universal que declara como objetivo al Abogado, antes de recibir su bofetada.

Que los predicados no puedan dividirse, seccionarse hace a este cero imperativo fluctuar hacia la modalidad del tipo "hay que predicar que hay que predicar que..." Un acto de discurso que no puede constituirse como un "todo" para "toda" la Humanidad.

Los Siete Locos aparece en un contexto histórico inmediato al golpe de estado de Uriburu, el cual introduce , respecto al período democrático de 1916 a 1930, una nueva vuelta de tuerca institucional: inaugura las sucesivas intervenciones militares y un estado de sitio casi recurrente en la Argentina.

Las analogías discursivas del momento con el discurso del Mayor hacen que el narrador, a pie de página, aclare que la novela se escribió entre los años 28 y 29 y fue editada en octubre de 1929 y poco tiene que ver con el "movimiento revolucionario de septiembre de 1930", aunque no deja de reconocer que sus declaraciones coinciden "con tanta exactitud con las que hace el Mayor", quien propone cultivar atentados terroristas, terminar con el parlamentarismo -"la comedia más grotesca que haya podido envilecer a un país"- dar a la nueva sociedad un aspecto "completamente comunista", alentar huelgas y asesinatos de policías, proporcionar las palabras *revolución* y *bolcheviquismo* para que su espanto y esperanza hagan que la gente pida a gritos a los salvadores de la patria. Su estrategia es concreta y obedece a este remate cínico: "Ahora bien, cuando numerosas bombas hayan estallado por los rincones de la ciudad y las proclamas sean leídas y la inquietud revolucionaria esté madura, entonces intervendremos nosotros, los militares..."

A este discurso pronunciado por el Mayor ante el grupo, el Astrólogo le pone paños fríos porque, por un lado, exige un pasaje a la acción directa que el siempre pospone y lo arrancaría de su lugar enunciativo, y por el otro, porque su grupo, el de los locos, serían piezas de la corporación militar que el Mayor dice representar. Sin embargo, la no coincidencia cronológica no significa que los énfasis del Astrólogo no hagan resonar en bruto esa "hambre de revolución" que trabaja la época y donde la crisis institucional se profundiza desde ángulos múltiples.[1]

[1] *La época en que escribe Arlt está marcada por el fracaso del anarcosindicalismo, que alcanzó su punto más alto de lucha en los sucesos de la llamada Semana Trágica - enero de 1919 - y donde se asiste a un cruce de posiciones respecto de la huelga - en reclamo por asesinatos de obreros - de los trabajadores de los frigoríficos.* La Protesta, *publicación anarquista, el 8 de enero proclama: "incendiad, destruid sin miramientos". De un lado, se llama a la violencia popular y, en el otro extremo, aparece el terror blanco*

➽

Los anarquistas, luego de la Semana Trágica, se hallan convertidos en una secta: lo suyo fue un fracaso político, histórico. El Astrólogo, en cambio, reproduce la jerga secreta de las sectas.

Pasando del diálogo al monólogo, de la visión a la confesión, a menudo se olvida del interlocutor que tiene delante, alienado a ese cero absoluto que hace las veces de imperativo de terror: "Quiero darme el lujo de ver caer a la gente por la calle, como caen las langostas". Está castrado en lo físico: ahí donde debía haber un pene hay "un gran vientre rojo", luego de ese accidente donde perdió sus testículos, y tras el cual, como confiesa a Barsut, se engendró su idea fija: "- Sí. Estaba muriéndome, me pusieron el toma-oxígeno en la nariz ... yo pensé: 'estoy por morirme' ... luego la idea se apartó de la muerte y quedó fija en la imagen que representaba un deseo ..." En su diálogo con Hipólita - cuando ella lo visita para chantejearlo -, el Astrólogo se pregunta: "¿Qué es la verdad?, me dirá usted. La Verdad es el Hombre. El Hombre es su cuerpo". Para ella, en cambio, "su cuerpo es su verdad" y su deseo puede variar a cada momento: "El deseo es mi verdad en este momento. Yo he comprendido todo lo que ha dicho usted. Y mi entusiasmo por usted es deseo. Usted ha dicho la verdad. Mi cuerpo es mi verdad. ¿Por qué no regalárselo?".

El puede cambiar sus argumentaciones según los interlocutores - tácitamente

➽

de la Liga Patriótica, de los que Julio Godio llama los "play boys terroristas".

Los socialistas democráticos - como Nicolás Repetto - pretenden mediar en el conflicto y acusan al gobierno de Yrigoyen de obrar "maquiavélicamente". Pero son desoídos por los anarquistas, contra quienes se unen los nacionalistas de derecha, conservadores, clericales, la prensa que considera a los rebeldes "extranjeros" o "maximalistas" y la Liga Patriótica, grupo paramilitar de derecha que decreta la insuficiencia de las instituciones democráticas y los partidos tradicionales.

El fracaso envuelve a todo el espectro democrático: el radicalismo, por mano de Yrigoyen, termina por reprimir violentamente a los obreros con el discurso de la Sociedad Rural, los socialistas ven que su práctica conciliatoria cae en el vacío y el anarcosindicalismo luego de estos hechos verá alejarse de sí a la clase obrera. Pero en estas semanas hay también demostraciones de un furioso antisemitismo. Juan Carulla, pese a que apunta en Al Filo de Medio Siglo *a exaltar esa "patriótica misión", confiesa su estupor ante la visión de lo que llama el primer pogrom en la Argentina: cuenta de la violencia sufrida por un comerciante judío, acusado de hacer propaganda comunista, que alcanza a determinados barrios al grito de: "¡Mueran los judíos, mueran los maximalistas!" Así se designaba a los anarquistas que apuntaban lisa y llanamente a la destrucción del Estado - incluso de Dios, a quien tomaban como a un ente no metafísico - punto que está en la base de la polémica de Bakunin con Marx en el contexto de la Primera Internacional en lo tocante a la "cuestión nacional". La concepción de la toma del poder por parte del anarquismo hacía imposible la formación de sindicatos: todo lo legal era rechazado de plano e inmediatamente identificado al "sistema".*

El discurso del Astrólogo acusa estos efectos. Pero no hay ningún análisis del crecimiento fascista de la Liga Patriótica ni una reflexión sobre el alejamiento de los sectores obreros de la dirección anarquista. Sigue haciendo su "ensalada rusa", para que nadie entienda y él pueda seguir en su idea fija. Está más ocupado, deslumbrado por las noticias de la prensa, por las concesiones ganadas por la mafia en Norteamérica. En su necesidad de instituir un símil del discurso del poder se ve llevado a hacer coexistir a Mussolini y a Lenin, al Ku Klux Klan y a la mafia de Al Capone.

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

- pero su "estrategia" es siempre ese deseo, anudado a una idea fija, a ese todo que intenta desplegar y con el cual quisiera hacer un solo cuerpo. Esto lo llevará a postular otro cuerpo que deja de lado la separación tradicional cuerpo-intelecto, para proponer una fusión binaria, andrógina, que anule a la vez lo masculino y lo femenino.

En *Los Lanzallamas* en diálogo con Barsut expone su célibe idea, en cuyo fondo palpita un gran vientre rojo. Un modo de reproducción asexuada, una bisexualidad sin sexo como voluntad de poder que parte de una ocurrencia: "Es hombre y mujer simultáneamente. Pero ¿ve?, usted se asombra groseramente. Ha pensado innúmeras obscenidades en un minuto. Se le ha ocurrido un hombre masculino y femenino simultáneamente. No hay nada de eso. Este hermafroditismo es psíquico; el cuerpo envasa al hombre y a la mujer tan perfectamente como sus distintas sensibilidades, que la personalidad doble absorbe las energías de uno y de otro. Es decir, es perfecto, en su perfecta soledad sin deseos. Está más allá del hombre. Es el superhombre". Esto tiene poco que ver con las teorías de un Nietzche, tomadas como doxa: este andrógino todo potencia y todo impotencia no es sino un eco del que se cuenta en *El Banquete* de Platón, que trata de esa vuelta a la unidad mítica posterior a la separación de los sexos, a esa "maldición" de no soportar una división que tiene más que ver con la lengua que con el sexo.

Este hombre nuevo según el Astrólogo está "más allá del macho y de la hembra", desprecia la sexualidad, representa un modelo de reproducción ideal que se limitaría al solo acto de fecundación. Lo femenino será gracias a la misma mujer, definitivamente conjurado: "Ella aceptará del hombre esa única función: luego vivirán ambos sus vida perfecta y armoniosa".

Superlativo y mísero, este andrógino de los fines sirve a la reproducción de lo indiferenciado. El "amor" ha sido dejado de lado porque implica encuentros, azares, esperas, lucubraciones, imprevistos, crisis, abandonos, "historias" que escapan a una finalidad impuesta de antemano,mucho gasto de palabras y pérdida de tiempo. Todo erotismo y toda sexualidad extravagante son erradicados mediante este bien sexual que se anula en su prótesis biológica.

La homosexualidad no es ni siquiera mencionada. Esta supone un juego con lo femenino entre los hombres. En la trama de sus apariencias y su veneración del falo, existe todavía la diferencia - una heterosexualidad "desviada" -, un "mal" que remite a la antinaturaleza de un sexo haciendo las veces de otro. Al no tener inscripción lo femenino, un hombre puede ser para otro hombre más mujer que una mujer. Lo escandaloso es la diferencia misma de los sexos, siempre indecible cuando lo femenino está en juego, y que la sociedad orienta hacia la reproducción. El Astrólogo va más lejos: no se trata de una represión de algunas sexualidades - de homosexuales o lesbianas - sino de la erradicación de indecibilidad en función de ese cero absoluto que hará del terror el nuevo amor entre los hombres. El envase andrógino contiene

el "todo" de lo sexual, lo regula desde el mismo *dictum*, que, otra vez, viene a inscribirse como imposiblidad.

La unidad mítica anterior - el andrógino de los orígenes - reaparece en los fines de su proyecto utópico, reapropiado mediante un hermafroditismo psíquico. Resuenan las invocaciones de Lady Macbeth a los demonios: les pide que le arranquen el sexo, le cubran hasta la leche de sus senos, la *completen* despojándola de sus cualidades femeninas, para que sea "una" y que ningún escrúpulo o piedad se interponga en lo que llama su "efecto". El hechizo que alcanza a su esposo le hace olvidar el sabor del miedo: no teme a hombre alguno que haya sido dado a luz por mujer. Cada uno obra según los dictámenes de una magia negra que los convierte en dos andróginos asesinos, cuyo fracaso traduce la vida al cuento de un idiota, *"full of sound and fury. Signifying nothing"*.

Las cuatro manos y las cuatro piernas del Andrógino de *El Banquete* proceden de un mito que facilita la *manía* entre Amor e Idea mediante una escala erótica, que hace volátil el peso del ideal, el tránsito hacia lo bello.[2]

Ese punto ideal - el oro, la Hermandad, la buena sexualidad - es el efecto de ese imperativo del cero que se enuncia en dos tiempos que de diverso modo aprisionan a Erdosain y el Astrólogo. Los dos *son crédulos de que el "futuro" está "adelante"*: esta banalidad progresista es letal cuando no puede conjugarse con una línea de tiempo, con un pasado anterior. También el tiempo es aquí "androginal".

El Andrógino aludido por Platón no es bisexual sino unisexual: reminiscencia de un dos que había sido uno. Julia Kristeva escribe: "Ni trágico ni cómico, el andrógino está fuera del tiempo; por eso habrá de ser de todo tiempo, punto de fuga

---

[2] *También puede rastrearse la androginia como insistencia en diversas religiones y mitologías: en la India, Siva se enamora de la andrógina Mohini para percatarse de que no es sino Visnú Hari disfrazada y la abraza con tanta violencia que se convierten en uno. En el tantrismo las dos corrientes opuestasen lo sexual se estimulan recíprocamente; la masculina es el sol y la femenina la luna y la respiración los equilibra según las fluctuaciones que en sánscrito se denominan ida/pingala. El hombre y la mujer utilizan el acto sexual para equilibrarse e "inmortalizarse". En los textos gnósticos de* La Gran Anunciación *se mencionan los costados, las dos partes de Dios, la masculina y la femenina. En el Zohar las dos fuerzas se manifiestan en el hombre: lo femenino está del lado del costado izquierdo - de donde la mujer fue creada, luego de la división de Adán por Dios - y se identifica a un principio del mal, que lejos de ser rechazado, debe armonizarse. Lo común de estas versiones del origen reside en el equilibrio, la felicidad, la procreación, la armonía y el deseo de inmortalidad siempre limitado por la sabiduría. En el Astrólogo, contrariamente, el andrógino no es sino una consecuencia de su idea fija que en retorno del fin al principio en sucesivras inversiones que no pueden anular o articular lo femenino en un orden de discurso.*

Para Erdosain lo femenino es análogo a una línea de tierra que quisiera sellar - aniquilar con la invención de un Rayo mortífero, volando ciudades para esta tierra opulenta, sin marca ni nombre, que susurra una nueva Hermandad, la de un universo finalmente amigo, reapropiado: destruido por él en su misma figura de origen, en un apocalipsis que se revela como perteneciente al orden de las cosas cómicas según Nietzche: invita, si se quiere, a imaginar un nuevo, truculento Aristófanes, que contase ya no un mito de origen sino la pesadilla que sucede a su abolición. Un sueño - utopía - sin ombligo de sueño.

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

de nuestras locas angustias, de nuestro carácter incompleto, de nuestras necesidades, deseos de otro ... Absorción de lo femenino en el hombre, ocultación de lo femenino en la mujer, la androginia le ajusta las cuentas a la femeneidad: el andrógino es un falo disfrazado de mujer; ignorando la diferencia, él es la mascarada más hipócrita de la liquidación de la femeneidad ..."

Lo que en Platón no es más que un mito de referencia y preludio para poner en juego un objeto, el *agalma*, desligado del conjunto y que toma el estatuto de emblema - fetiche -, sustraído entre el cuerpo y el discurso, en el banquete del Astrólogo emerge como liquidación de todo objeto ajena a su idea fija. Se configura en las ejecuciones imaginadas, la caída de los hombres como langostas. El proyecto de un poder despótico en manos de una nueva casta de marginados y la hipótesis de un hermafroditismo psíquico que es sugestivamente *pacifista* en lo sexual. Pero sólo puede cuantificar ese goce en su teatro de peleles: su poder es el de un titiritero. La imposibilidad aparece cuando transita a la clase universal provilegiada, la Humanidad, retomada en su mismo origen. En la lectura de las noticias de los diarios como profecías. En ese tiempo, "adelantado" por su regresión anticipada, el que lo pospone siempre al instante que sigue.

Ningún otro tiempo, tercero, se abrirá a su escucha. Un tercer tiempo que le permitiría desviarse de ese entrecerramiento de coloración apocalíptica entre dos tiempos, donde lucubra la posibilidad de abolir de una vez la diferencia de los sexos. Todo lapsus, retorno inesperado de lo reprimido.

Abolir el inconsciente mediante un "bloque" supone sustituir la escucha de sus intermitencias y lapsus por esa trama donde es siempre "el Astrólogo: del minuto posterior". En esa zona amoral matar a un hombre "es lo mismo que degollar a un cordero". El lugar sin resonancia del crimen y la imagen de esas acciones - ejecuciones - son un conjuro para la creciente de angustia que amenaza dividirlo, y lo invita, en su mismo banquete, a la división del tiempo por el surgimiento de un nombre. Todas esas acciones sacrificiales imaginadas en racimo tienden a conjurar un solo acto de nominación que cambiaría su relación con el origen, donde subyace el cuerpo sin marca ni nombre de una mujer "total", dadora de todas las cosas, que reaparecerá concentrada, envasada, definitivamente pasteurizada en el andrógino de los fines.

Para dar coherencia a la insatisfacción que desborda la "carne masturbada" y a la cual persigue en el teatro de las masas, necesita de una escena donde pueda representarse un Ideal del yo, réplica de la función paterna. Postula casi una figura grotesca afín al espectáculo -: "Elegirmeos un término medio entre Krishnamurti y Rodolfo Valentino"- para que tanta abundante necesidad de creer encuentre un punto de fusión.

Sus nuevos dioses están más allá del amo y el esclavo de Hegel donde median

la muerte y el trabajo. Son meros "replicantes" del cuerpo fusional, ideal envasado de una reproducción que obraría definitivamente sin firma, nombre o generación, y que está en consonancia con una ciencia sin sujeto. Manifiesta un puritanismo a ultranza; el ideal de Pasteur - cuerpo sano para una sociedad sana - encarna en un Monstruo Inocente sin erotismo ni rostro, sin riesgo en lo existencial y singular.

Así trata de resolver el dilema de la prodigalidad de Vida que Astier había comenzado a celebrar en *El Juguete Rabioso*, transfiriendo la figura de la *traición* a la *delación*, algo de lo cual no puede dar cuenta una escritura como la de Borges. En el discurrir vitalista esta entonación se fuga hacia el origen de los tiempos, pero en el discurso, a diferencia de lo argumentado hasta las lecturas más atentas, no puede constituirse en un "todo".

La femeneidad se diluye en esa trama que busca ser isomorfa a una línea de tierra donde mora la gran Mujer arcaica. No es sino la hipérbole de la capitalización "unisex - enunciada por Lady Macbeth - que la sociedad contemporánea prodiga en sus imágenes de completud a sus excusados reflejos a modo de resolución del goce: volatiliza los cuerpos, arrancándolos de toda palabra que no sea otro reflejo.

En la trama referida, el cero y el infinito no pueden inscribir un solo segmento: "todo" ya está escrito en ese cero absoluto y tiene como consecuencia ese imperativo de terror que decreta el fin del sexo y su malestar.

La ensalada y el montaje fantoche no hablan sino de la programación de un crimen - el de Barsut - y el despliegue de un discurso sin tercero que sólo alcanza a tornar grotesco el lugar que éste tiene en el chiste. Habría que detenerse en los distintos crecimientos - demonios -, que anclan en los personajes en relación a esa instancia.

En la anulación de un pecado menor por otro mayor que desespera a Erdosain cuando la angustia multiplica sus potenciales y deriva en un cara a cara con lo femenino, consumado el crimen o suicidio. O en el delirio criminal de Bromberg para el cual la peste reside en la Iglesia y "su tenebroso Papa", responsable de que el infierno, bajo un sol poniente, crezca como un vientre hidrópico, del que "sabe" por su cara a cara místico con Dios. Año tras año "el infierno triste crece, sin que haya posibilidad de hacerlo más pequeño". Matar a Barsut es para él contribuir a achicarlo un poco. El Astrólogo se limita a orientar su goce de idiota, y exacerbando figuras bíblicas asimila a Barsut al Rey de Babilonia, esa ciudad donde a partir de la tercera dinastía se comenzó a referir las fechas a los años del soberano reinante, y cada vez el tiempo debía pautarse en un nuevo comienzo, y que, remozada y corregida, sería el sitio ideal para instaurar su casta. Pero como la prédica y los predicados se encabalgan sin que sea posible un corte - al no poder asumir, retraducir, desdoblar la falta que juega en todo origen - el "conjunto elegido" no podrá siquiera conformarse en grupo en su banquete rabioso.

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

ZEAMI (1363-1443), teórico de teatro Noh

También llamado Seami o Kanze Motokiyo, fue el más brillante actor, autor y teórico de Noh, género teatral que estableció. Su padre, Kan'ami dirigía una troupe de *sarugaku*[1] en la provincia de Yamato. En 1374, el joven shôgun Ashikaga Yoshimitsu se aficionó por él y se convirtió en su protector. A la muerte de su padre, Zeami asumió la dirección del grupo.

En 1422, convertido en un monje de la secta Sôtô Zen, nombró a su hijo Kanze Motomasa como su sucesor. Pero en 1429 Ashikaga Yoshinori, el nuevo shôgun decidió favorecer a On'ami, el sobrino de Zeami. Expulsados del palacio, sufrieron exilio en la isla de Sado, tal vez porque Zeami se negó a transmitir sus secretas enseñanzas a On'ami.

Su hijo murió en 1432, y el heredero de su arte fue su yerno Komparu Zenchiku.

Se le atribuyen entre 21 y 90 piezas de teatro, las obras maestras del género, y 21 tratados. Estos textos críticos y teóricos fueron redescubiertos recién a comienzos de 1900.

Principios estéticos centrales en estos trabajos son: *hana* (flor, cualidad que distingue a un actor de excelencia) y *yûgen* (belleza sutil, propia de una representación lograda).

Como otros medievalistas, Zeami comprendía que el arte era la "vía" para alcanzar la humana perfección.

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

PRIMERA ANTOLOGIA DE TEXTOS DE ZEAMI

ENLAZAR A TRAVES DE LA UNICIDAD DEL ESPIRITU LAS DIEZ MIL TECNICAS DE EXPRESION

A veces el público al opinar sobre un actor dice: "Es interesante en la no interpretación". En ésta hay una disposición del espíritu que es el secreto del actor. Los dos elementos, la acción y los diversos tipos de mímica, son sin excepción técnicas que emplean el cuerpo. Llamo no interpretación al intervalo que los separa.

Si examinamos las razones del interés por estos intervalos, comprobamos que hay en ellos una disposición por la cual el actor consolida, sin el menor relajamiento, la cohesión mental de su actuación. Hay una concentracion del espíritu que hace que, en el momento que dejáis de danzar o cantar, o en cualquier otra circunstancia, sea en una pausa del texto o de la mímica, estéis en guardia, reteniendo vuestra atención. La emoción creada por esta concentración del espíritu, que se exhala, constituye lo interesante.

Sin embargo, resultaría inconveniente que, desde afuera se percibiera la existencia de esta concentración del espíritu. Pues si resultase advertida, degeneraría en procedimiento, y no sería más la no interpretación. Es en el grado de la no conciencia, con una actitud mental en la que vuestro espíritu os quede velado, donde debe operarse la conexión entre lo que precede y sigue a los intervalos de no interpretación. Aquí radica el poder mental que "enlaza a través de la unicidad del espíritu las diez mil técnicas de expresión".

Nacimiento y muerte, idas y venidas:

Una marioneta en escena. Se rompe el hilo, de inmediato ésta cae y se hace añicos. Esta metáfora describe la suerte de la humanidad arrastrada en el ciclo de nacimiento y muertes. Simulacro fabricado por la mano del hombre, una marioneta en escena parece dotada de muchos movimientos, y no obstante, no es realmente un

ser animado. Es juguete de los hilos que la dirigen. Cuando éstos se cortan, se desploma. Tal el sentido de la máxima. Del mismo modo en el *sarugaku*[2], los distintos tipos de mímica son simulacros. Los sostiene el espíritu, que no debe ser perceptible al espectador. Si lo fuera, sería como si uno pudiese distinguir los hilos de la marioneta. Insisto en este punto: que vuestro espíritu sea el hilo por medio del cual, a espaldas del espectador enlacéis vuestras diez mil técnicas de expresión. Si obráis así, vuestro Noh será algo vivo.

La aplicación de este principio no tiene que limitarse a la escena. Día y noche, en la actuación como en el reposo, es necesario que, sin jamás perder de vista este precepto, mediante un esfuerzo constante, enlacéis vuestras diez mil técnicas. Si de esta forma empleáis vuestros recursos, sin nunca relajaros, vuestras facultades irán creciendo sin pausa. Estas observaciones pertenecen a una tradición extremadamente secreta. El ejercicio exige un trabajo encarnizado.

*De **Kakyo**, "El espejo de la flor", 1424.*

MOVER EL ESPIRITU DIEZ DECIMOS, MOVER EL CUERPO SIETE DECIMOS

"Mover el espíritu diez décimos y el cuerpo siete". Con esto debe entenderse: los movimientos aprendidos, tales como extender la mano o mover los pies, se ejecutan al principio según enseñanzas del maestro; más tarde, una vez lograda la perfección en ese campo, el movimiento de extender o retirar la mano ya no se realiza tal como es concebido en el espíritu, sino que resulta ligeramente contenido, sin llegar a ser lo que éste proyecta. Hay que insistir sobre la aplicación de este principio a la danza y al *harataki*[3]. Si, en el empleo del cuerpo exigido por la marcha, se lo hace trabajar con más reserva que al espíritu, convertidos, el cuerpo en sustancia -*tai*- y el espíritu en efecto secundario -*yo*[4]-, el espectador experimentará un sentimiento de interés.

*De **Kakyo**, "El espejo de la flor", 1424*

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

DEFINICION DE LOS NUEVE GRADOS: TRES INFERIORES, TRES MEDIOS Y TRES SUPERIORES

1. El estilo de la flor maravillosa.

"En Shinra -uno de los reinos de la antigua Corea-, a medianoche, resplandece el sol". Lo maravilloso es lo inefable, el punto en que el camino seguido por el pensamiento se destruye. "El sol a medianoche", ¿es ésta una noción que la palabra pueda definir? El estilo de un encanto sutil, más allá de todo elogio, de un maestro prestigioso de nuestra vía; la emoción, más allá de toda conciencia, el efecto visual producido por un estilo de un grado que está más allá de todo grado: veis con qué se constituirá la flor[5].

2. El estilo de la flor altiva y profunda.

"La nieve cubre mil montes, esta cima aislada ¿por qué no es blanca?". Un Antiguo decía: "El monte Fuji es alto y la nieve en él jamás se funde". Un chino corrigió: "El monte Fuji es profundo...". En el límite, la altura se junta con la profundidad. La altura tiene un término. La profundidad es inconmensurable. Así pues, el aspecto profundo de la cima que, sola entre miles de montes nevados, no es blanca, define, según creo, el estilo de la flor altiva y profunda.

3. El estilo de la flor serena.

"En una taza de plata, atesorar nieve". De la nieve atesorada en una taza de plata: matices de una blancura resplandeciente, de límpida pureza, formas verdaderamente suaves y armoniosas; tal, según puedo expresarlo, el aspecto presentado por el estilo de la flor serena.

4. El estilo de la flor de buena ley.

"En medio de una bruma luminosa se oculta el sol, y los diez mil montes se visten de escarlata". En el cielo azul, la mancha brillante del sol y, a lo lejos, la perspectiva tornasolada de los diez mil montes: así es el estilo de la flor de buena ley.

Se desarrolla a partir del estilo amplio y conciso, y ya representa una intrusión en la esfera de la flor.

5. El estilo amplio y conciso.

"Describe con precisión la naturaleza de las nubes sobre las montañas y de la luna sobre el mar". El objeto de estudio del estilo amplio y conciso es justamente, el amplio espectáculo del vasto horizonte y las verdes montañas. Aquí se sitúa la línea de separación entre el progreso y la regresión.

6. El estilo superficial pero adornado.

"La vía es una vía, pero no es la vía ordinaria" [6]. Al hollar la vía ordinaria, sabréis cuál es la vía: aunque superficial al comienzo, evidencia los adornos. Por eso hacemos de ella la puerta de acceso al estudio de los nueve grados.

7. El estilo potente y meticuloso.

"El martillo de hierro se estremece; el sable precioso despide un brillo frío". El movimiento del martillo de hierro es el símbolo del estilo del movimiento potente. El brillo frío del sable precioso es el símbolo del estilo glacial. Este estilo, según parece, puede satisfacer incluso al rigor de un crítico meticuloso que se fije únicamente en los detalles.

8. El estilo poderoso y violento.

"El tigre, tres días después de nacer, ya desea devorar un buey". La energía que manifiesta el tigre, tres días después de su nacimiento, es el símbolo del poder. Devorar un buey es la imagen de la violencia.

9. El estilo violento y corrupto.

"Las cinco facultades de la ardilla". Confucio dice [7]: "La ardilla posee cinco facultades: trepar a los árboles, zambullirse en el agua, abrir agujeros, saltar y correr, pero ninguna de ellas está dentro de los límites que le asigna su naturaleza". Un arte que ignora el movimiento detallado es violento y corrupto.

*De **Kyui-Shidai**, "La escala de los nueve grados", sin fecha.*
*Traducción: **Amalia Sato.***

[1] representación dramática considerada antecedente del Noh.
[2] literalmente: Música y danza de monos.
[3] literalmente: acción. Danza potente, de delirio o desorden, de los personajes de dioses, demonios o guerreros.
[4] fenómeno de índole anímica que da a la sustancia valor estético. Conceptos que Zeami extrae del budismo.
[5] Suceso de índole espiritual que se produce a veces en la actuación y provoca un placer estético excelso - maravilloso -.
[6] Primera frase del Tao-te-king.
[7] Frase que no figura en ninguno de sus escritos.

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

El testigo lúcido[1]

MARÍA NEGRONI

Existe, en la obra de Alejandra Pizarnik, una zona apenas transitable, saturada de trampas, de escombros esplendorosamente oscuros. No es fácil acceder a esa zona. Los textos son hostiles, como si quisieran ser fieles a esa reticencia de su autora que prefirió mantenerlos inéditos u optó por su publicación fuera del país. Si a eso se agrega cierta pereza interpretativa y, sobre todo, la abrupta discrepancia tonal que exilia a estos textos del resto de la obra, no sorprende que, salvo audaces excepciones, se los ignore en forma sistemática.[2] Me refiero a *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*[3].

Es impresión mía que esta zona de sombra está aún muy inexplorada. Nadie, que yo sepa, malició hasta ahora que *Los poseídos entre lilas* es una reescritura casi calcada de *Final de partida* de Samuel Beckett, lo cual -dicho sea de paso- cancela la hipótesis de Cristina Piña acerca de la asunción progresiva por parte de Pizarnik de "la palabra obscena".[4] Tampoco se ha leído *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* como un texto de pulsión neobarroca, curioso de ser comparado con *El fiord* de Osvaldo Lamborghini. Su interés en los signos (más que en las emociones), su insistencia en el quiste y la excrecencia, como una forma de priorizar lo grotesco sobre lo bello, y su incesante celebración del fracaso en el proyecto irrealizable de la significación, hacen de él un texto carnavalizado y polifónico, un trabajo de negación intensa y un manifiesto de ars impoética.[5] Ha sido apenas mejor la suerte de *La condesa sangrienta*. Durante mucho tiempo se leyó el voyeurismo moroso y fascinado de Pizarnik como si Valentine Penrose no existiera o, peor aún, como si su existencia y su obra no contaran, cercenándose la ocasión de registrar de qué modo Pizarnik se inscribe en una cadena de ventrílocuas femeninas[6] y, simultáneamente,

descarta con su prosa exigua y fotográfica las "partes serviles" del relato de Penrose.[7] Subsanado el error, siguen sin indagarse algunas cuestiones fundamentales que hacen al imaginario de la gótica y a la función que cumple dicho imaginario en la exploración de lo prohibido y también, en la posible definición de una cierta sensibilidad finisecular. Otras omisiones abundan. Baste señalar que en la particular semiótica de la melancolía elaborada allí por Pizarnik hay una clave secreta. Al unir los efectos de la bilis negra con las peripecias de la Alimaña de Ceszthje, no sólo consigue equiparar a la vieja *Dame Mérencolye* con la conciencia intensificada del propio yo (que no es otra cosa que un correlato de la conciencia de muerte) sino que, en un desvío imperceptible, hace del hastío de la condesa un romance rojo e imposible, extrañamente parecido al acto de escribir.[8]

Muecas desfiguradas de los poemas, estos textos obligan a formular preguntas impacientes: ¿cómo conviven en Pizarnik propuestas tan disímiles? ¿qué relación existe entre *Las aventuras perdidas*, digamos, y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*? ¿entre *Arbol de Diana* y *La condesa sangrienta*? ¿qué vuelve a los textos en prosa "inasimilables"? ¿por qué la autora misma los censuró?

Aldo Pellegrini, en su estudio sobre la obra de Lautréamont, utilizó la imagen del "testigo lúcido" para referirse a los fragmentos líricos de los *Cantos de Maldoror*. A ellos les atribuyó un valor esclarecedor, proponiéndolos como hilos de Ariadna para entender esa vasta obra profanatoria y opositora que son los *Cantos*. Mi movimiento es inverso. A mi juicio, en el caso de Pizarnik, no son los poemas (los textos líricos donde prevalecen la sugerencia, la brevedad y la perfección de la forma) los que cumplen esa función sino precisamente los textos "malditos", sus textos bastardos y magmáticos donde el discurso estalla en un aquelarre obsceno y una fiebre paródica sin precedentes.

Porque un descontrol ha tenido lugar allí, un caos opositor capaz de exponer con crudeza una fisura inaceptable: la constatación de que el deseo, librado a sus ensueños más arcaicos (la búsqueda de algo que se reputa perdido y acaso es sólo inexistente), acaba siempre en el crimen, en el sentido que da Bataille a la expresión, es decir en una orgía de significantes errantes, tan parecida a aquélla que desata la Condesa en su mundo habitado en forma exclusiva por mujeres o tal vez, por una sola mujer multiplicada en infinitos espejos, cuyo paroxismo se cumple, subversivo y siniestro, en los lavaderos de Ceszthje. No hace falta decir que ese descubrimiento es peligroso y pide, a gritos, un silenciamiento. Curiosamente, en el terreno (sagrado) de esa supresión, los poemas se yerguen con su belleza estilizada, como esos castillos que se construían en Hungría, en la época de Bathory, "sobre el cadáver de una mujer muerta".

Dos ardides estilísticos consuman un movimiento que se exacerba y cancela en la desmesura, desembocando en un operativo de limpieza. Por un lado, tiradas,

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

párrafos líricos, arranques de la "endechadora" se traspolan completos desde los textos de sombra a los libros de poemas.[9] Por el otro, una "bucanera" que "tiene sueños de espía"[10] piratea palabras, imágenes, estructuras y, a veces, como en el caso de *La condesa sangrienta* o *Los poseídos entre lilas*, argumentos enteros. En un caso, el recurso narcisista de la intratextualidad. Reciclar, absorber todo sin vacilar: Julia Kristeva vio en la actividad de poetizar un "canibalismo melancólico". En el otro, la apropiación funciona como un peaje, una manera de legitimar la avalancha obscena, amparando al discurso prohibido en un texto canónico.[11]

Un ejemplo paradigmático de esta glosa: el trabajo de zapa sobre *Final de partida*. Beckett parte de la literatura sapiencial y del *Libro de Job* para abordar el tema milenario de la gratuidad del sufrimiento humano: encierra a Hamm/Clov en un espacio claustrofóbico, saturado de orfandad, para celebrar la absurda ceremonia fúnebre de un rey patético, ciego y paralítico, abandonado por una cadena de padres-autores crueles y despóticos. La escena de Pizarnik es otra. En el centro, está Segismunda, una "artista" melancólica con rachas sádicas, alter ego degradado de "la inspiradora" (y también, claro, del príncipe injustamente condenado de Calderón) que se nutre de una relación perversa, actúa la simbiosis víctima/verdugo con Carol, su andrógino lacayo-realidad. Su parálisis habita otro espacio encerrado, ¿parecido al de la condesa húngara?, esta vez vinculado al castillo infantil, lleno de excentricidades que son, en realidad, gestos desesperados hacia una restitución imposible. En ese espacio, todo se desfigura, se fetichiza: los juguetes se agrandan, el escenario se tiñe literariamente, adquiere un cromatismo kitsch que remite a otros poetas-niños, una maniquí-muñeca (con párpados dorados) duplica en su proximidad con el caballito de madera la pareja de Seg/Car, mientras al fondo los padres, Macho y Futerina (réplicas de los beckettianos Nell y Nagg), contaminan la escena de corrupción y envejecimiento. Estos deslizamientos tienen su impronta. Por un lado, el teatro del absurdo exhibe, a través de ellos, la raíz de su *pathos*, al concentrarse en la infancia manchada. Por el otro, Pizarnik descubre y plasma aquí la paradoja más insoluble de su universo creativo: lo obsceno -matriz-tumba- es, a la vez, aquello que impide a la protagonista soñar con las correspondencias y "la herida" que le permite captar la "verdadera canción" (sin zorros inhibidos). Dentro de lo obsceno, se concluye, no hay *coincidentia oppositorum* pero fuera de lo obsceno, la verdad es una inexistencia. Sencillamente: el lenguaje, librado a sí mismo, se vuelve pura compulsión sexual, es decir verdad pura, inscripción (intolerable) de la muerte en la cinta melancólica de la vida.

Una obra apoyada como ésta en la libre circulación textual y en el robo multidireccional, perpetrado sobre otros y sobre ella misma, delata en forma simultánea la libertad más revulsiva y la imposibilidad de sostener la carga agresiva del propio discurso. La cuestión de género se vuelve pertinente para quien ha decidido

mirar desde la alcantarilla, acaso porque espera que este sitio (muchas veces parecido a una cloaca) le ceda algún enigma luminoso, alguna encrucijada más compleja. Pero sería imprudente, me parece, extenderla mucho más allá de las condiciones de producción/recepción de la obra. En materia de belleza -Pizarnik lo supo como nadie- los negocios son turbios. El impulso negador y la expresividad se entienden; la muerte fecunda al erotismo; "el criminal no hace la belleza, él mismo es la belleza"[12]; la sexualidad tiene que ver con lo triste y, por ende, con la poesía.

Leer la sombra en Alejandra Pizarnik es crucial, también, para armar el rompecabezas de sus genealogías, descubrir su biblioteca secreta. El romanticismo alemán, en especial Novalis y Caroline de Gunderrode pero también el Bizancio anglo-francés del siglo XIX, están allí como están -finísimos- Sade y Lautréamont (en especial, en la temperatura tonal de la "mirada perversa" de *La condesa sangrienta*). Y están también los poetas malditos, Georg Trakl, Lewis Carroll, Joyce, Tristan Corbière, y los registros canyengues del porteño, y cierta literatura latinoamericana, (en especial, en relación a la glosolalia paródica de *Los poseídos* y *La bucanera*) en sintonía con Girondo y anticipación de Susana Thénon.

En ese cruce particular de coordenadas que Octavio Paz imaginó entre "el concierto de las correspondencias y la conciencia del tiempo y de la muerte" para definir la modernidad, Pizarnik opta por la vertiente de la fisura y la ironía, sin abandonar nunca, sin embargo, la sed de comunión que la vuelve "heredera del jardín prohibido" del romanticismo.[13] Por eso, la elipsis que su obra traza desde la búsqueda del *illo tempore* mítico hasta ese canto en ruinas que representa *La bucanera de Pernambuco*, concuerda con el círculo de un viaje que acaba donde empezó: al final, se vuelve al destierro que antecede al viaje con las manos vacías.

En el abismo que va de la pregunta: "si digo agua, ¿beberé?" hasta la frase "las palabras hacen la ausencia"/"buscamos lo absoluto y no encontramos sino cosas", hay la configuración de una estética. Parafraseando a Benjamin que definió a la vida (vista desde la muerte) como "la construcción de un cadáver", podría afirmarse que también en la obra de Pizarnik se construye un cadáver "textual". Tras el esfuerzo -agotador-, el espejo de las analogías se rompe, se deshace en un galimatías. No hay unión. Ni amorosa, ni entre el ser humano y el mundo, ni entre el lenguaje y las cosas. No hay más que pérdida y aferramiento a la pérdida como modo (en última instancia impotente) de suprimir la escisión. Al final, no queda más que una fiesta desfigurada. Un derrumbe lingüístico que cancela toda posibilidad de condensación entre significado y significante.

Todo poema -dijo Kristeva- es un viudo identificado con la muerte. ¿Hay entonces un fracaso en la poesía? Sí, hay un fracaso. Pero un fracaso que debe celebrarse. Pues de ese fracaso, deriva la interrupción de la unidad simbólica, poniéndose de manifiesto lo construido (lo falso) de toda visión totalizadora de lo

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

real.

En este sentido, la estética errante de Pizarnik, que va del lirismo al barroco (del sufrimiento al crimen), sin alejarse nunca del tempo musical de la melancolía ni del telón de fondo de la noche romántica, es crucial para pensar la poesía como género dentro del contexto de la sensibilidad finisecular. Entre el silencio y la procacidad, entre la ablación lingüística y las muecas de los significantes desatados, yendo y viniendo de un registro a otro por mecanismos de intratextualidad, robos y autocensura evidentes, esta obra obliga a reformular, una vez más, como cuestiones candentes, los vínculos entre poesía, silencio y represión, carencia y ostentación, tristeza y ritmo, lirismo, crimen y estética.

[1] Este es, también, el título de un libro que estoy escribiendo sobre la obra en prosa de Alejandra Pizarnik.

*[2] Sin ir más lejos, la revista argentina **Feminaria** acaba de publicar un número-homenaje a Pizarnik que, salvo por un texto dedicado al personaje de la Virgen de Hierro de **La condesa sangrienta**, ignora la producción de sombra.*

*[3] **La condesa sangrienta** (Diálogos, México; 1965), **Los poseídos entre lilas** (fechado 1969), **Textos de sombra y últimos poemas** (Sudamericana, Buenos Aires, 1985) y **La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa** (fechado 1971), **Textos de sombra y últimos poemas** (Sudamericana, Buenos Aires, 1985).*

*[4] En su ensayo "La palabra obscena" (Cuadernos Hispanoamericanos, (479-483, 1990), Piña plantea que en **La condesa sangrienta**, Pizarnik se escuda/esconde en una imaginería ajena (la de Penrose) para legitimar la irrupción de lo obsceno. Dicha situación se altera luego, según Piña, en **Los Poseídos** y **La bucanera**, cuando la palabra obscena se asume como propia. En mi lectura el texto de **Los poseídos** representa una situación gemelar y no una modificación de la situación dada en **La condesa sangrienta**.*

[5] No deja de sorprenderme, por eso, que no haya sido reinvindicado como antecedente por los representantes de la estética neobarroca, en especial en Argentina y el Cono Sur.

[6] Sylvia Molloy ha visto en esa cadena un sistema de cajas chinas dispuestas para el ejercicio de la mirada voyeur.

*[7] La expresión de A.P. está en "El pecado mortal", ensayo sobre Victoria Ocampo, "Dominios ilícitos", **Obras completas**, edición aumentada y corregida, Corregidor, Buenos Aires 1992. Agradezco a Marcela Castro el señalamiento.*

[8] Platón fue de los primeros en equiparar al "genio" con la temperie melancólica.

*[9] El caso paradigmático son las tiradas líricas de **Los poseídos entre lilas** que fueron raspoladas como sección independiente a **El infierno musical**.*

*[10] La expresión es de Alejandra y está en **Los poseídos entre lilas**.*

*[11] Doblemente prohibido por ser quien lo enuncia una mujer. Josefina Ludmer acuñó la expresión "las tretas del débil" en su estudio de **la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz** de Sor Juana en **La sartén por el mango** (Ediciones Huracán, Puerto Rico, 1984). Con ella, se refiere a esa combinación astuta de tácticas que hacen convivir, en un solo gesto, la resistencia junto a la sumisión, el antagonismo junto a la aceptación del lugar asignado por el otro.*

*[12] Esta frase de Sartre figura como epígrafe al comienzo de **La condesa sangrienta**.*

[13] En este sentido, a pesar del elemento de fisura o destierro que permanece en su poesía, Pizarnik está más cerca de Octavio Paz que de Borges. Para Borges, que viene del clasicismo y la literatura inglesa, la escritura no deja de ser una ficción más, agregada a la ficción del mundo, concebido como "un vasto almacén de cosas heterogéneas".

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

NO DICHO

ADRIANA MAGGIO

Tomo té
en el hueco de su cráneo.
Suceso.

Susto de teléfono
como un grito.

La radio retrasa adioses.

Tomo té en el cuenco de mi corazón.

Notas sobre estética japonesa

AMALIA SATO

A Atsuko Tanabe

De la última gran revisión

El fenómeno de introspección que significó la década de 1970 entre los intelectuales japoneses dio lugar a una amplia bibliografía sobre la identidad. Tres hechos puntuales contribuyeron a sostener el interés: la celebración del centenario de la restauración Meiji (1868), el suicidio de Mishima (1970) y la reaparición de Yokoi Shôichi, el soldado que había permanecido 28 años oculto en Filipinas (1972). En el plano internacional, el avance de China, que mantenía su cultura propia; internamente, cierta sensación de alienación y degeneración del sentido estético alimentan, tras el boom económico de la década anterior, las campañas de "discover Japan" o el lema "Japan the Beautiful" de Kawabata.

Hay un ávido redescubrimiento de pensadores originales: Yanagida Kunio (1875-1962), el primer folklorólogo; Kita Ikki (1883-1937), ideólogo de la rebelión de 1937 de los oficiales de derecha; los pensadores de Kokugaku (Movimiento de Estudios Nacionales) del período Tokugawa (1600-1867). Y hasta una reconsideración de *The Chrysanthemum and the Sword* (1944) de Ruth Benedict, un texto de antropología aplicada, encargado por el servicio de inteligencia durante la guerra, cuyas fuentes habían sido japoneses residentes en Norteamérica, y que releído, no hizo sino reforzar un viejo ideal tipo.

Al mismo tiempo hubo teorías unilaterales sobre el propio ethos (la vergüenza, la dependencia. la conducta extrema [1]), elogios de occidentales residentes y adaptados, y por último críticas locales autorracistas - uno de los filones de masoquismo más redituables.

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

Entre quienes proponen otro modo de pensar los orígenes hay estudiosos como Karatani Kôjin, quien para romper con la omnipotente idea de "uniqueness" japonesa, sugiere hablar de tradiciones (*dentô*) y no de esencias (*honshitsu*), y de *Nihon* (Japón objetivo) y no de *Koku* (Japón nacional). O como Okamoto Tarô [2], que proponía repensar a Japón, junto con Okinawa, como una cultura del Pacífico y no de Asia continental, cuyas creencias estarían más fuertemente entroncadas al shintoísmo, con valores rurales persistentemente *Jômon*[3]. Okamoto llegó a juzgar a las estéticas de *sabi, wabi, yûgen*[4] como formas de un arte decadente.

Esta conmoción que significó verse crítica o complacientemente tocó los terrenos de la sociología, de la historia, intentando elaborar una explicación antropológica nueva.

Sin embargo, la revisión del campo de la estética quedó bastante al margen, reafirmado en nociones de unicidad. Una parte esencial de la historia espiritual (*seishin shi*) encontró su modo de continuar ante los intereses ideológicos de la historia del pensamiento (*shiso-shi*).

El tiempo de los seres sagrados. La asimilación de lo bello a lo limpio. Lo sagrado y lo profano.

Dos libros sostienen la ilusión de un pasado puro: *Kojiki*[5] y *Manyôshu*[6]. *Kojiki*, anotado, recuperado para la lectura por Motoori Norinaga (1730-1801) sostuvo la creencia de un origen divino para la casa imperial. *Manyôshu*, la utopía de un reino cuyos seres tenían un corazón limpio, de emociones puras.

La teorización filológica del siglo XVIII definió los principales conceptos estéticos: *makoto*[7] es el que ordenó la complejidad de los primeros siglos.

Otros, occidentalmente antinómicos, fueron definidos en la modernidad: así, el concepto de sagrado (*sei*) toma creencias nativas shintô, influidas por el budismo introducido de China en el siglo VI, y agrega rasgos derivados de creencias occidentales. La distinción entre sagrado y profano es introducida por los etnólogos orientados con criterio occidental, que comienzan a establecer como un par de opuestos *ke* (lo profano ordinario) y *hare* (lo sagrado extraordinario, propio de las fiestas). Un tercer elemento, *kegare* (etimológicamente, agotamiento de lo sagrado; traducido como corrupción, contaminación) se les triangula.

Quien también definió los *kami* (seres u objetos sagrados) - término muy antiguo - fue Motoori: " Las deidades del cielo y la tierra que aparecen en los antiguos textos, y los dioses venerados en los templos, cualquier ser que posea alguna cualidad eminente fuera de lo común y que inspira un temor reverente, incluidos no sólo los

seres humanos sino también objetos como pájaros, animales, piedras, mares y montañas". [8]

La sensibilidad en la corte Heian (994-1185). La melancolía de mono no aware

Tan verosímil resultó la recreación filológica de Heian realizada en el siglo XVIII por Motoori, que su versión de las tendencias estéticas y emocionales de los siglos X a XII se convirtió en explicativa. En su estudio de *Genji Monogatari*[9], fue el primer estudioso en destacar el *aware*.

Según Norinaga la palabra central, el ideal estético y literario cultivado durante Heian, *aware* o *ahare* - en la ortografía arcaica - es etimológicamente una combinación de dos interjecciones *a* y *hare*, las cuales se emiten cuando el corazón resulta profundamente conmovido.

Siempre según el criticismo literario de Norinaga *aware* es en su esencia una profunda y simpatética apreciación de la belleza efímera, manifestada en la naturaleza y la vida humana. Es una conmoción teñida de tristeza, que en determinadas condiciones puede acompañarse de un sentimiento de admiración, alegría o temor reverente. La nobleza de la corte intentaba moderar la intensidad emocional y limitar su significado, para conjugar belleza elegante, melancolía gentil y sentido budista de lo efímero.[10]

Con los siglos la palabra fue perdiendo sus connotaciones más felices y en la época de Norinaga era sinónimo de pathos, pena o tristeza. Para distinguirlo del *aware* de sus tiempos, Norinaga llamó *mono no aware*, esto es "profundo sentimiento de las cosas", a esa emocionalidad que juzgó característica de Heian.

El Japón monocromático. La cultura de los guerreros inmaculados. La cultura de los monjes miméticos.

De natura rerum

Lucrecio lo sabía:
Abre el cofre,
Verás, está lleno de nieve
Que remolinea.

Y a veces dos copos

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

Se encuentran, se unen,
O bien uno se aparta, graciosamente
En su poco de muerte,

¿De dónde viene que haya claridad
En algunas palabras
Cuando una no es más que la noche,
Y la otra, un sueño ?

¿De dónde vienen esas dos sombras
Que andan, riendo,
Y una con ropas
De lana roja ?

Yves Bonnefoy, Comienzo y fin de la nieve.
Traducción de ***Arturo Carrera***

Hay un ciclo de tres siglos, el XIV, el XV y el XVI, que insisten en una estética de lo monocromático, lo frío, lo solitario, lo desvaído.

La cultura feudal de la Corte va siendo reemplazada por los modos de los guerreros de provincias y de los comerciantes. No es que se pierda el aprecio por el color: la cultura heterodoxa y desclasada de los danzarines y las *yûjo* (prostitutas, bailarinas y cortesanas) con sus colores, sus nuevos peinados, su llamativa elegancia fascina - basta como prueba el biombo de Ii - y bien que ocupará el centro en los siglos XVII y XVIII. Pero la estética oficial estará marcada por la austeridad. Se elabora un ideal de belleza abstracta, en una línea no china. Frente a lo macizo y en gran escala propio del continente, un modo para las cortes guerreras limpio, ascético, despojado, puro, sin color.

Ya había elementos en la corte de los siglos VIII al XI que reconocían el goce del no color: ya en el *Manyôshu*, una de las disciplinas de ascesis estética era la observación de la nieve distante (*tôjiroshi*); una de las costumbres festivas, reunirse compartiendo comida y vino de arroz (*saké*) para ver un paisaje cubierto de nieve (*yukimi*) - ya registrada en las crónicas de la época Nara (710-94); durante el período Heian (794-1185), las excursiones de los aristócratas junto con el Emperador para ver la nieve. En el origen siempre operaban supersticiones campesinas: la nieve se juzgaba un elemento propicio para una gran cosecha que debía ofrendarse a los dioses. [11]

También la alteración de las formas por el mundo de la nieve era apreciada y esa cambiada visualidad empleada como laboratorio para nuevas imágenes. Así, una

linterna de jardín con nieve acumulada (*yukimi doro*); las formas de los árboles u otros elementos doblegadas por el peso que las transformaba (el efecto señalado con estos sustantivos *oshinabe*, *shinogi*, *tawami*); la práctica (*mitate*) de reconocer otras cosas en la nieve que está derritiéndose, y en la cual solían distinguirese pieles manchadas de ciervo (*kanokomadara*).

Hasta se compartían rituales de ingestión de nieve, como el cumplido en Año Nuevo para probar la primera nieve, registrado en *Honcho Shokkan* (Enciclopedia del Comer de Esta Nación, 1692); o el que propone un receta que figura en *Kokon Chomonshu* (Antología de Tiempos Antiguos y Modernos, 1254), que mezcla nieve con jarabe de flores.

Los guerreros tomaron estos usos, agregaron cuotas de excentricidad y obsesión, y generaron una estética oficial tendenciosamente monocromática. Cuando la clase de los comerciantes en el período Edo (1600-1868) necesite ritos de refinamiento adoptará las costumbres de la nieve: la gente común también se organizará en excursiones para verla.

La contraparte de este "blanco" cultural es la sangre.

La concentración etimológica de una página de diccionario despliega en los términos cuyo radical inicial es nieve - sus distintas lecturas: *setsu*, *yuki*, *susu(gu)*, *soso(gu)* - el arco extremo que va de la contemplación a la práctica guerrera del honor. Transcribo todas las que el diccionario Nelson[12], página 173 ofrece: muñeco de nieve (*yuki ningyô*), montaña de nieve (*yuki yama, setsuzan*), viento de nieve (*yuki oro*), mujer de nieve (*yuki onna*), *setsujô* (sobre la nieve), *setsugekka* (nieve, luna y flores), *setsuden* (campos de nieve eternos), *yuki no hada* (piel de nieve), *yukimi* (vista de la nieve), *yukimizake* (beber vino a la vista de la nieve), *yukiguni* (país de nieve), *yukiakari* (luz de la nieve), *sekkei* (paisaje de nieve), *yukigeshiki* (escena de nieve) / *setsuen* (venganza, exoneración), *setsujoku* (venganza del honor, venganza).[13]

El mundo del color (*karamono*) queda como la opción popular y sagrada, el mundo del *wabi* es la elección de la aristocracia. El maestro de *renga*[14] Shinkei (1406-75) proponía una estética que "trascendiera el color".

Un término clave en las artes tradicionales - música, danza, teatro - que designa un intervalo artísticamente colocado en tiempo o espacio es *ma*.[15] Ausencia de color o sonido que acentúa el ritmo o el diseño.

En poesía se ejerce en las alusiones (*yojô*) y en el misterio (*yûgen*).

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

Los campos conceptuales de *yojô* y *yûgen* se superponen. Los poetas valoraban tanto el rico simbolismo como la dicción críptica. Y Komparu Zenchiku (1405-70), actor de teatro noh y yerno de Zeami, decía que el actor debía tener "un aura de un sentimiento sin estado". En pintura, Tosa Mitsuoki (1617-1691) observaba que "el espacio blanco también es parte de la pintura".

La etimología china de *yûgen* (chino: *you xuan* o *yu hsüan*) describe un objeto que yace demasiado profundo para ser visto o comprendido. Muchas veces se lo empleaba en un contexto budista para referir a la verdad última que no puede alcanzarse con el intelecto.

Yûgen ya era un principio poético en el siglo XII, asociado al concepto de *yojô* (matices). Se consideraban imprescindibles las alusiones que operaran de un modo oblicuo, a fin de lograr la expresión delicada de una emoción. El más famoso teórico de *yûgen* de sus tiempos fue Fujiwara no Toshinari (1114-1204) quien comentaba que "un buen poema muchas veces provoca asociaciones que no están abiertamente expresadas en palabras o formas". Citaba como ejemplo uno sobre la luna de otoño, que hacía al lector oír los lamentos de un ciervo que no figuraba en el texto.

Durante los siglos XIII y XIV, *yûgen* pasó a designar una belleza más elegante y etérea. En esta variación en el énfasis influyó enormemente Fujiwara no Sadaie (1162-1241), hijo del anterior. El autor de teatro Noh, Zeami (1363-1445) fue un entusiasta defensor de este tipo de *yûgen*, al grado de afirmar que todos los estilos de actuación debían respetarlo latentemente.

A lo largo del siglo XV, acorde con la inestabilidad social y la influencia del budismo zen, el componente que más se hizo resaltar en *yûgen* fue la calma resignación,

Como concepto central de la estética medieval, *yûgen* ejerció considerable influencia sobre los artistas de los siglos siguientes: *wabi*, principio central de la ceremonia del té, y *sabi*, concepto estético dominante en el *haikai*, están en deuda con el espíritu predicado por el *yûgen*.

Otro concepto estético-filosófico de los tiempos medievales es *mujô*, "impermanencia", "mutabilidad" [16] . La primera de las tres leyes del budismo era *"Shogyô Mujô"* (Todos los reinos del ser son impermanentes). Tanto *Hôjôki*[17] como *Tsurezuregusa*[18] , como *Heike Monogatari*[19] están impregnadas de esta certeza.

La emoción medieval es el *wabicha*. Etimológicamente, *wabu*: caer en un estado triste y desvalido, languidecer, un verbo que Zeami y Kanami emplearon en *Matsukaze*[20]. El adjetivo *wabishi*: conectado con la soledad y el despojamiento. También es expresión usual de estos tiempos sentirse *hiekareru*, esto es "frío y marchito".

Wabi es serena simplicidad, placer por los materiales y los colores naturales, por la textura de las fibras y las vetas. El aprecio por el contento con una vida alejada

de las preocupaciones mundanas. Lo encarna la figura del monje semirretirado (*inja*) morador de la ermita *(io, iori, sôan*) -un locus que por sus materiales participa de la impregnación y la descomposición natural.

Un maestro para el *wabi* fue Kamo no Chômei (1155-1216) en su diario contemplativo *Hôjôki* (Registros de mi cabaña). A los 40 años, no soportando las hambrunas e incendios que se sucedían en Kyoto, y que asolarían la capital durante tres décadas, ante el espectáculo de setecientas personas que morían de hambre por día, Chômei se recluyó en una cabaña en las montañas de Uji. Su choza tenía tres metros cuadrados. Meditando, escribiendo poesía y tocando su laúd, forjó una dirección contemplativa totalmente nueva de la cultura.

Las chozas, moradas precarias, eran el símbolo de la impermanencia temporal y la inestabilidad espacial.[21]

Esta tradición de los ermitaños medievales fue adoptada por los ascéticos literati del período Kamakura (1185-1333) y Muromachi (1333-1568) que la convirtieron en un concepto positivo, al considerar la pobreza y la melancolía liberaciones de las preocupaciones materiales y emocionales.

El siglo XVI estaba necesitado de un nuevo ceremonial. De los ritos aristocráticos, de las fiestas anuales campesinas, del conglomerado de las culturas del pasado, matizado por un culto hacia la originalidad, surge el *chanoyu*, la ceremonia del té.

Los certámenes para degustar té (*tocha*) ya aparecen como eventos de importancia en las crónicas del siglo XIV. En la era Higashinada (1443-1490), la ceremonia se erige en el summum de la elegancia entre los aristócratas de la capital Kyoto, cumplida en pabellones lujosos con el empleo de utensilios importados de China. La familia imperial era una devota de los brillos, pero otros tienden al uso de una cerámica más sobria.

Con las guerra Onin que destruye gran parte de Tokio, y los cien años de guerras civiles que le siguen, la tradición de *tocha* sobrevive en los templos: allí se modifica. Murata Shuko (1422-1502) es el monje budista a quien se considera el fundador de la ceremonia de té con su carácter *wabi*, que enfatiza los aspectos espirituales y utiliza implementos japoneses. Su seguidor Joo Takeno (1502-1555) fue el primero en hablar de *wabicha*.

Pero la figura emblemática del siglo XVI es Sen no Rikyû (1522-1591). Quizás el primer diseñador moderno, en aquello del sometimiento al valor de la idea antes que al valor convencional de los materiales. Era un maestro de té de este período Azuchi Momoyama, que conjugó hábilmente una serie de tendencias creando una nueva escuela. Un vanguardista cultural a quien no faltaron detractores, como el reverendo Eishun de la ciudad de Nara, que asumiendo la representación de los intereses de esta ciudad, bastión del gusto clásico pro chino, lo acusaba de charlatán.

Con el fin de modificar y destilar un nuevo modo de *yoriai* (especial comunión entre los participantes de la ceremonia de té), Rikyû acentuó el efecto de lo rústico (*shoin zukuri*) decorando con floreros de bambú, haciendo hornear tazones *raku ware*, calentando el agua en pavas de hierro (*amida no kama*), y hasta reduciendo el tamaño de la sala de ceremonia a dos *tatami* y medio. Tenía su propio equipo de artesanos e incluso vendía a otros sus diseños. Rikyû eligió este poema de Ietaka Fujiwara (1158-1237) para expresar su sentimiento sobre *wabi*:

A aquéllos que sólo aguardan / los capullos de cerezos./ Me gustaría mostrarles / las jóvenes ramas / que se esconden en la nieve de primavera de la montaña.

Oda Nobunaga (1534-82) y más tarde Toyotomi Hideyoshi (1537-98)[22] lo contrataron como exclusivo oficiante (*sadô*). Alcanzó la gloria en el ambiguo ambiente del poder, y su suicidio sigue alimentando disímiles suposiciones: que la estatua de tamaño natural que se autoerigió en una estructura adicional al templo Daitokuji molestó, que su oposición a dar a su hija a Hideyoshi provocó la ira de éste, que demandó precios exorbitantes por los utensilios ceremoniales, que conocía como confidente demasiados secretos y sufrió la suerte de los favoritos...

Suki es cierta elegancia sutil, una curiosidad más allá de las convenciones, deleite por lo inusual, lo herético y no ortodoxo.[23]

Una historia extrema de este culto a la originalidad es la del recipiente *yama-no-i*, tal su nombre propio (Manantial de la montaña): en 1581, al pasar por el pueblo de Kameyama, el samurai Inazu Chûbei toma una taza de *mugikogashi* (cebada mezclada con polvo de porotos u otras hierbas) en la casa de una humilde aldeana. Queda encantado con el recipiente, un kotsubo de cerámica con chorreaduras de negro sobre rojo. Pide a la mujer que se lo venda, pero como ella insiste en regalárselo, se ofende, y sus gritos atraen a los vecinos que asisten a la discusión, la cual termina cuando logra Chûbei que se le acepten como pago los 70 mon que lleva encima.

La atracción del guerrero por la belleza accidental está confirmando el grado de difusión de un cambio total de valores. El *kotsubo* fue pasando de mano en mano distinguida: Murai Yasuyuki, Hosokawa Tadaoki, Furuta Oribe - quien le fabrica una tapa de marfil y una funda de brocado, y lo bautiza "Vida" (*Hitoyo*), evocando un poema del siglo VIII :"Raro es aquél que vive 70" (en alusión a los 70 *mon*) -. Llega a manos de la familia Hosokawa y lo rebautizan Yama-no-i, por un poema del monje Takuan (1573-1645):

"El manantial es poco profundo
Y nadie puede recoger nada de él
Pero estoy satisfecho

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

Con el agua de mi manantial"

Prueba de que la estética *wabi-sabi-suki* estaba profundamente establecida a fines del siglo XVIII, Matsudaira Fumai (1751-1818), renombrado maestro de té, compró el *Yama-no-i* en 500 ryô, cifra equivalente en ese entonces a la ganancia de tres años de un buen carpintero.

Sabi, licencia a las pátinas del tiempo

El *sabi* es el ideal poético de Bashô (1644-1694) en el *haikai*. Viejos tiempos, soledad, resignación y tranquilidad. Ya el poeta Fujiwara no Toshiari (1114-1204) al emplear el verbo *sabu*, extremaba las connotaciones de melancolía y desolación, haciendo uso de imágenes como "cañaverales blancos de escarcha en la playa".

Con artistas medievales como Zeami (1363-1443), Zenchiku (1405-1468) y Shinkei (1406-1475), las implicancias de *sabi* se centraron tanto en la desolación que la belleza resultante parecía casi fría. Subyacente a esta estética estaba la visión cosmológica típica del budismo medieval, que reconocía la soledad como condición inherente a todos los hombres, y trataba de someterlos, incluso a la belleza, a esa melancolía.

Bashó consideraba que este haiku de su discípulo Mukai Kyorai (1651-1704) era una expresión perfecta de sabi: *Dos cerezos guardianes/ Con sus blancas cabezas pegadas/Conversando*. Esta síntesis de valores estéticos en conflicto - la espléndida belleza en los cerezos blancos y la belleza "sin color" de los viejos hombres canosos - se interpreta como la expresión de que no se teme la decadencia física si se comprende la esencial mutabilidad de la vida, y que en cambio se pueden aceptar los hechos con calma resignación e incluso alegría.

Hay otros conceptos relacionados con el mundo de *wabi* y *sabi*: *shibui* señala la belleza recatada, y era un matiz profundamente apreciado por los artistas y conocedores desde el período Muromachi (1333-1568). Su uso se extendió junto con la preferencia de los ciudadanos de Edo por los ambientes tranquilos y de tenue atracción, y su desprecio de la belleza colorida que iba siendo asunto de gente poco sofisticada.[24]

Ushin (sentimiento, emoción) era una cualidad que desde la época Kamakura se le reconocía a los versos serios y elegantes de *waka* o *renga*, por contraposición a las formas cómicas (*kyôka*) a las que se aplicaba el concepto de *mushin* (carencia de emoción).

La reinvención de una estética nacional. Los estudios de los filólogos de los siglos XVII y XVIII. La Escuela Kokugaku (Estudios Nacionales)

Durante el siglo XVII, coincidiendo con la época de cierre de Japón al extranjero, surge una generación de intelectuales que se dedican al estudio textual e interpretativo de la literatura clásica y de los escritos antiguos. Cuatro estudiosos son citados como los tradicionales y ortodoxos de esta escuela, que se conoce como *Kokugaku* o de Estudios Nacionales: Kada no Azumaro (1669-1736), Kamo no Mabuchi (1697-1769), Motoori Norinaga (1730-1801) y Hirata Atsutane (1776-1843). Tenían una postura de afirmación de una identidad japonesa propia, monística, y establecieron antinomias binarias con la cultura china, a la cual ubicaron como antitética. Sus teorizaciones centralistas asimilaban los ritos de la Corte con los ritos campesinos del arroz.

Estos intelectuales reconocían como un iniciador de estas indagaciones a Keichû (1640-1701). Keichû había anotado la antología Manyôshu del siglo VIII en su *Manyô Daishôki* (ca 1683-90), obra en la que ponderaba el simple humanismo de los antiguos poetas, luego oscurecido por las interpretaciones posteriores. Era un monje de la secta budista Shingon, un espíritu objetivo y de indagación independiente, que procedía de modo empírico e inductivo.

Kada no Azumaro era de una familia de monjes Shintô. También Kamo no Mabuchi, quien, relegando a un segundo plano las influencias budistas y confucianas, elogiaba el espíritu honesto y sencillo de los poetas de Manyô, enfatizando que habían expresado directamente sus sentimientos, sin la falsedad y artificialidad que se infiltraron en la poesía posterior.

Motoori Norinaga fue el más incisivo y quien tendió líneas de pensamiento, luego recuperadas por sucesivos nacionalismos. Tras estudiar el *Genji monogatari* y la poesía *waka*, Norinaga dio entidad teórica al concepto de *mono no aware*, al cual hizo el principio base de toda la literatura japonesa. Valoró también el *Kojiki* como una crónica que registraba el puro japonés oral, y sostuvo que en los primeros escritos no se usaba la palabra *michi* (camino) en el sentido de "correcta senda moral", porque tácitamente los japoneses adoptaban un recto modo de vida. A este honesto modo Norinaga lo llamó *kodô* (el camino de los Antiguos). Imaginaba una sociedad ideal donde la tierra en perfecto orden era regida por los emperadores, descendientes de las deidades shintô.

Su conclusión fue que, puesto que los antiguos japoneses actuaban correctamente sin moralizar, el antiguo Japón había sido superior a la China confuciana.[25] Norinaga era extremadamente crítico hacia el *karagokoro* (literalmente: espíritu de

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

color, espíritu chino): criticaba el luto "sucio y zaparrastroso" de los chinos, las vidas oscuras y miserables de sus sabios y le irritaban las historias de estudiosos leyendo con el centelleo de luciérnagas, o con el reflejo de la nieve.

Es Hirata Atsutane el que provoca un giro ideológico en los Estudios Nacionales, dándoles una orientación nacionalista, que concordaba con el pensamiento shintô al cual adhería y que serviría de sustentación a los movimientos de restauración imperial en Meiji, a los grupos militaristas de la década de 1930, y a los nacionalistas de la posguerra. La utopía era la de un Japón no contaminado, directamente conectado con el mundo de los dioses. Como aporte original, Atsutane ubicó en lugar preferencial dentro de la cosmogonía shintô a la deidad Musubinokami (el dios de la Procreación), fuente de toda existencia.

Los discípulos de Atsutane, Okuni Takamasa (1792-1871) y otros fueron activistas en el movimiento de restauración imperial.

La estética del color, terapia del dolor

Los conceptos relacionados con el color privan en el campo de lo popular, lo religioso y lo erótico. No son los más abundantes, y así tampoco los que tengan una conceptualización más clara. La ideología budista y luego la confucianista oprimieron todo lo que tuviera que ver con el sensualismo popular o las manifestaciones festivas tradicionales. Sobre el mundo del color no se ha teorizado tanto, pero su vigencia es permanente.

Un término que designa un amplio espectro de representaciones tradicionales es *furyû*. Todas comparten el uso de coloridos decorados y de música y danza, para invocar espíritus ominosos o pestilentes, atraerlos y luego arrojarlos bien lejos.

Durante la época Heian (794-1185) la palabra *furyû* se aplicaba a las carrozas de los festivales y a las vestimentas abigarradas de quienes tiraban de ellas. Generalmente los festivales tenían lugar en verano, época de pestes y enfermedades epidémicas: así el de Gion en Kioto, donde los carros coloridos se convertían en las tentadoras moradas temporarias de los malos espíritus que, engañados, eran expulsados del ámbito de la ciudad.

En el siglo XII, hombres y mujeres con ropas colorinches se movían al compás de danzas *furyû* acompañados por tambores y flautas. Las más populares y conocidas son la danza del león (*shishimai*), la danza de Bon (*Bon odori*) y una danza ritual budista (*nembutsu odori*).

Otra palabra festiva, cuyo significado podría traducirse como "delicioso" o"encantador" y que aparece repetida unas 466 veces en el *Libro de la almohada* (*Makura no sôshi*) de Sei Shônagon (996-1012), es *okashi*. Es una respuesta más

despreocupada, alegre y libre de cuidados al mismo mundo de los que perciben el *mono no aware*. Desde la época Kamakura (1185-1333) su significado se orientó hacia la diversión con matiz risible. Se la asoció así con las intenciones del teatro *kyôgen*[26], y la poesía *renga* y *senryû* [27].

El foco más visible, una concentración de color en los siglos XVII y XVIII, señal de erotismo, serán los barrios de placer, bien circunscriptos en la época Edo. Su contraparte, los edictos sobre moralidad y la censura de la cada vez más declinante clase guerrera.

En esa estructura precapitalista donde el valor del dinero había configurado una sociedad de masas ciudadana, la zona de prostitución se conocía como *iromachi* (ciudad del amor, del color). Yoshiwara en Edo - *yoshi*: cañaveral - era un sector amurallado de ocho hectáreas, con una sola entrada (el *ômon*) como control, y una hilera de sauces, árbol símbolo de la prostitución en China. El desfile de las cortesanas de alto rango a lo largo de la calle principal (*oiran dôchû*) era la manifestación más intensa y ceremoniosa de este reino del color.

El amor y eros conformaron una corriente independiente dentro de las artes populares. La pasión (*irokoi no sata*) era la destrucción del orden social, para los gobernantes confucianistas; y el desenlace del amor sexual (*iro*), por impedimentos de tipo económico, solía ser el *shinjû* (suicidio de amantes).

Vigencia de un best seller de 1906. El Libro del Té de Okakura Kakuzô

Durante el período de la guerra ruso-japonesa, Tenshin Okakura Kakuzô (1862-1913) condensó en tres libros breves una teoría del arte. Fueron éstos: *Los ideales del Este, El despertar de Japón* y *El Libro del té*. La popularidad ininterrumpida de uno de ellos, *el Libro del Té* (*The Book of Tea*, 1906), prueba la afinada seducción con que trabajó su prédica. Dos frases solía repetir este fundador de la Escuela de Arte de Tokio: "Sólo el arte puede representar a Japón en el mundo" y "Asia es una".

Okakura fue esencialmente un producto del viejo Japón, nacido tan sólo diez años después de la llegada del comodoro Perry. Fue criado en la rígida observancia del código moral samurai y educado con los clásicos de Oriente. Admiraba las cualidades morales y la capacidad mental que habían permitido durante siglos la existencia de una civilización puramente oriental.

Convencido de que Oriente tenía una contribución de gran valor que hacer al

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

pensamiento del mundo, dedicó gran parte de su vida a investigaciones literarias, intentando presentar e interpretar el Este en su cultura e ideales a Occidente.

Fue el fundador y durante diez años el presidente de la Academia Imperial de Bellas Artes de Tokio, y también organizó el Comité Arqueológico de Japón. En 1897 renunció a la presidencia de la Academia y estableció en un suburbio de Tokio una escuela privada de arte, la Nippon Bijitsu-In.

Sus últimos años estuvieron ligados a Norteamérica: trabajó para la Sección Oriental del Museo de Bellas Artes de Boston.

Las incontables ediciones de su opúsculo sobre la ceremonia del té lo han convertido en un clásico iniciático en los refinamientos de la vida, de una dimensión ahistórica, que se lee como un manual de preceptos estético-filosóficos, una suerte de libro de autoayuda espiritual.

"El sentimiento y el lenguaje del arte son universales" decía quien hizo del *chanoyu*, uno de los encantos de la vida nacional del Japón conservado a pesar del industrialismo, bella arte aplicada a la vida. Nadie, japonés o extranjero, logró una interpretación de los ritos del té como la suya, tan hábilmente presentada al mundo occidental.

La rápida y sorprendente modernización de Japón [28], que tanto halaga al narcisismo occidental, lo contó como uno de sus ideólogos más lúcidos. Revirtió el exotismo condescendiente con que los europeos y americanos observaban a Japón en teoría estética comprensible, cuyas bases eran feudales y guerreras.

En su ensayo *El espíritu de Meiji* (*Meiji no seishin*, 1937), Yasuda Yojurô (1910-1981) cita a Okakura Tenshin, como ejemplo de un intelectual cuyo espíritu (*seishin*) conllevaba el deseo de ubicar la cultura japonesa al mismo nivel de las demás culturas del mundo.

El Japón ya ido

Justo antes del alba
Miro a través de los vidrios, y creo comprender
Que cesó de nevar. Una charca azul
Se extiende, brillante apenas, entre los árboles.
De una pared a otra de la noche.

Salgo.
Bajo precavidamente la escalera de madera
Cuyos peldaños están nivelados por la nieve fresca.
El frío cerca y penetra mis tobillos.
Parece ser más diáfano el espíritu,
Que percibe mejor el silencio de las cosas.

Duerme todavía,
En la confusión del montón de leños
Ovillada bajo la ventana.
La ardilla, nuestro vecino simple,
¿ O está vagando ya en los rechinamientos y el frío ?
Veo ínfimas huellas delante de la puerta.

Comienzo y fin de la nieve. ***Yves Bonnefoy***
Traducción de ***Arturo Carrera***

La nostalgia por el "verdadero Japón" - expresión de Mishima antes de suicidarse - es un *modus operandi* literario que se inició en Meiji, apenas consumada la modernización.

Kawabata Yasunari (1899-1972) y Tanizaki Junichiro (1886-1965) retoman la tradición de escribir sobre un Japón ya ido. Esta tendencia a buscar lugares o a crear personajes, sobre todo femeninos, relacionados con parámetros estéticos medievales, que son luego decadentistas durante el período de modernización, no la iniciaron ellos. Ya Natsume Sôseki en *Kusamakura* (*Almohada de hierbas*, 1906, trad.*Three Cornered World*) había rescatado el ya desaparecido mundo de las posadas, tramando una historia donde una mujer bella y fantasmática fascina al artista caminante.

La primera versión de *Yuki Guni* (*Snow Country*, 1956) quedó completa en 1937, pero durante la década siguiente Kawabata agregó capítulos y la revisó. La novela narra las visitas que Shimamura, un dilettante que viene de Tokio, hace al "país de la nieve", una área de la región montañosa cerca del Mar de Japón, zona descripta como un lugar remoto y de otro mundo. El protagonista tiene dos amores: Komako, una geisha de un sitio de aguas termales, y Yôko, una mujer de esa zona fría, de una cualidad etérea y pura, que lo atrae y condice con su don artístico.

Sasameyuki (traducida como *The Makioka Sisters*, 1957) fue publicada entre 1943 y 1948. Ambientada en Semba, un distrito comercial de Osaka, la novela se centra en la vida de cuatro hermanas, Tsuruko, Sachiko, Yukiko y Taeko. La estructuración del relato debe mucho al *Genji Monogatari* -cuya versión al japonés moderno Tanizaki emprendiera entre 1939 y 1941- : el énfasis en el pasaje de las

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

estaciones, los retratos de mujeres, la naturaleza episódica de la narración. La aparición por entregas en la revista *Chuô Kôron* (La Revista Central) fue interrumpida por una orden del organismo de censura militar, que consideró fuera de lugar en medio de las urgencias de la guerra la delectación en escenas placenteras de vida familiar. *Sasameyuki* pertenece al período de simpatía por Kansai, el área de Osaka, Kyôto y Kôbe, posterior al devastador terremoto de Tokio de 1923, y también calificado como su "época de retorno a los clásicos japoneses" (*koten kaiki*).

Los intelectuales japoneses no suelen apreciar las estrategias de Mishima, le reprochan haber escrito "a gusto de lo que un extranjero desea de un japonés". Luego, su muerte ritual, tan mal ejecutada, una coreografía absurda que termina, en palabras de Marguerite Yourcenar, en "Dos cabezas sobre la alfombra, probablemente acrílica, del despacho del general, colocadas la una junto a la otra, casi tocándose como dos bolos". En un libro que recoge las conversaciones de Ayukawa Nobuo y Yoshimoto Takaaki [29], Yoshimoto considera a Mishima un hombre de indudable genio, pero que en sus últimos años sucumbió a la tentación de exportar al mundo literatura de mercado, en la línea de culto samurai, con ataques kamikaze y harakiri. Katô Shûichi [30] observa que el budismo que muestra en *El mar de la fertilidad* está pensado para turistas de allende el mar, en una línea exotista que busca respuesta en Europa y Norteamérica. Mishima trabajó una imagen: musculatura, uso de los mass media, un Japón en una literatura de seducción para el de afuera, sólo para terminar arengando a los suyos por una vuelta a los valores tradicionales. Lo hizo con uniforme: habló de ángeles en su obra, pero no de payasos; tanta sangre en su final lo puso en el filo, además de la espada, del ridículo. Nogi lo había hecho con limpieza, pero fue el último y en 1911. Intentó proponer como vigente una entidad de nación suprahistórica, ya absolutamente desprestigiada antes del fin de la segunda guerra mundial.

En 1971, Henry Miller reflexionaba: "Se me ocurre, al acordarme de Hemingway, que Mishima pudo haber sido deliberado al darse a conocer en la cultura occidental y luego morir no sólo de acuerdo con el estilo japonés sino por la conservación de las singulares tradiciones de su país. No creo que tuviera la simple intención de retomar la monarquía, ni siquiera de volver a crear un ejército japonés, sino de hacerle ver a su pueblo la belleza y eficacia de su tradicional estilo de vida". Más adelante: "Usted quiso implantar en ellos las virtudes de sus antepasados, entiendo, supongo, que con esto los haría prestar más atención a la sustancialidad de sus vidas".

Epílogo

En la sesión C, room 1, el 18 de octubre de 1994, de 15.30 a 17.30 en el International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken), en el marco de la Kyoto Conference on Japanese Studies (17-22 Octubre 1994), tuvo lugar la mesa de debate: "Past, Present and Future: Comparing the aesthetic value of Snow in Japan and the USA".

La coordinadora fue Barbara Sandrisser. Los panelistas y los trabajos presentados: Saito Yukio (Rhode Island School of Design, USA)/ "The Philosophical Foil: The Aesthetics of Snowy Weather", Jo Ellen Jacobs (Millkin University. USA)/ "Alive with Feathery Flakes Descending: View form the United States, Barbara Sandrisser / "The Silver World: Snow in Japan", Kubota Yoichi (Saitama University, Japan) / "The Future of Snow Appreciation: Urban Space and Landscape in Japan".

Los papers muestran hasta qué punto uno más de los ritos de la corte queda convertido en categoría universal, a partir de lecturas emotivas, esteticistas o ecológicas. Japonización de la sensibilidad ante la naturaleza, prueba del triunfo de un programa exquisitamente sostenido, aún subyugadoramente atractivo.

[1] *hazi, amae, omoitsune, respectivamente.*
[2] *Wasurerareta Nihon, (The Forgotten Japan), Tokyo, Chuô Koron shan, 1961.*
[3] *primer período de la historia de Japón.*
[4] *Conceptos medievales centrales en la ceremonia del té y el teatro noh.*
[5] *Primera crónica compilada por O no Yasumaro, que registra los sucesos desde la edad mítica de los dioses hasta el reinado de la emperatriz Suiko. Quedó finalizada en 712.*
[6] *Primera antología imperial de poesía, cuyo último poema está fechado en 759. Literalmente su nombre significa la "Colección de las Diez Mil Hojas".*
[7] *Ma (verdadero o genuino), Koto (palabras o conducta). Virtud esencial propia de la honestidad y pureza de mente y corazón, reconsiderada por los estudios de Kokugaku, los shintoístas y los neoconfucianistas.*
[8] *Es evidente que no hay en este concepto de kami, ningún rasgo de lo "otro sagrado", característico del Dios de la tradición judeo-cristiana, y que no hay división entre seres humanos y kami.*
[9] *Considerada la pieza maestra de la narrativa japonesa. Escrita a comienzos del siglo XI por la cortesana Murasaki Shikibu, narra las historias de amor del príncipe Genji.*
[10] *Es curiosa la figura del cortesano Kujô Tanemichi (1507-1594). Teitoku, uno de los creadores del haikai, fue enviado por su padre Eishun a estudiar con Kujô, reverenciado como repositorio de la verdadera tradición. Así, Teitoku conoció las secretas tradiciones de la historia de Genji, que era utilizado como un libro de misterios iniciáticos. El método de Tanemichi era tradicional: explicaba palabras inusuales y su pronunciación, disfrutando de lecturas irregulares con la entonación de la Corte. En este libro de cabecera encontraba significados budistas, pues la novela era para él la ilustración de la Doctrina de la Concentración y la Comprensión.*
[11] *Todavía hoy en día, en la ciudad de Anan (prefectura de Nagano) se celebra un festival de oración por*

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

na buena cosecha. Los días 14 y 15 de enero en el templo de Izu. En Sapporo la fiesta del hielo que tiene gar en febrero se ha convertido más en un suceso turístico con su concurso de esculturas.

***he Modern Reader's Japanese-English Character Dictionary**, by Andrew Nathaniel Nelson, Charles Tuttle Company, Tokyo, Japan, 1985.*

Hay una reflexión de Julia Kristeva sobre arte y muerte: [al responder sobre el título de su novela de 1990 Les Samourais"]: " Ante todo, porque como todos saben en Japón los samurai eran seres que vivían en exceso, y se especializaban en el arte de darse muerte, en el arte del suicidio, pero que a la vez eran randes conocedores de la poesía, la caligrafía, la etiqueta, el rito del té y de todos los ritos del omportamiento, como si dividieran cada acontecimiento en sus componentes, con conocimiento de la ógica interna de éste. Diría que en el mismo límite se hallaban los estructuralistas que llegaban hasta muerte, y que no eran sólo meditativos sino que relacionaban su meditación sobre las cosas con la asión y el exceso. Pues, como revancha, intento explicar que nuestra generación, considerada por lgunos como abstracta o simplemente intelectual, ocupada en cosas exentas de realidad y alejadas de lla, era de seres muy apasionados que vivían en el exceso, tanto en su vida sexual como mental, y por se exceso muchos sacrificaron su carrera personal y hasta algunos su vida. Todo lo cual encierra una ran enseñanza moral."

Forma poética que floreció entre los siglos XIII y XVI, cuya base estrófica eran líneas de 5-7-5-7-7 ílabas. Solía componerse entre varios que alternaban sus voces.

En teatro kabuki resulta en la inacción en el momento culminante, el mie.

del sánscrito anitya.

*Un breve texto de ensayos (**zuihitsu**) de Kamo no Chômei (1156-1216) de 1212, (traducido como **The Ten oot Square Hut**, o **An Account of My Hut**). El autor relata cinco desastres: un incendio, un tornado, n cambio político, una hambruna y un terremoto. Luego, su vida de recluso en su ermita en el Monte lino.*

*Ensayos **zuihitsu** de Yoshida Kenkô (1283-1352) (traducido como **Essays in Idleness**), de 1330, una everencia al pasado y un canto a la mudanza de las cosas.*

*El más famoso relato épico de los períodos Kamakura (1185-1333) y Muromachi (1333-1568), que narra os avatares de los clanes Taira y Minamoto. Reúne los textos que cantaban los recitadores ciegos compañados por el sonido de los biwa (especie de laúd). (Traducido como **The Tale of the Heike**).*

Obra teatral de Kanami, adaptada por Zeami (su nombre: Viento entre los pinos). Un monje se encuentra n una cabaña de la playa de Suma, con dos muchachas que fabrican sal. Ellas son los fantasmas de dos óvenes amadas y abandonadas por el poeta Ariwara no Yukihira (818-893). Matsukaze, una de ellas, anzará con viejos vestidos una danza de locura.

Pienso en la popularidad de las actuales instanto house, tras el terremoto de Kobe, en las que la gente nfrenta su individual soledad en un cubículo de acero flexible como una caña.

Jefes militares de la unificación nacional.

En el artículo de Takashina Shûji The Aesthetic of Suki: Lessons from the Venice Biennale's Japanese avilion (The Japan Foundation Newsletter XXIII, nº6) se señala la seducción de la presentación: el abellón de Japón de 1995 envuelto en plásticos de colores, su interior de barrancos por los que corre l agua, los espejos y las paredes negras, aggiornadas manifestaciones de suki. También la armonía del onjunto que difumina las individualidades, haciendo que nadie termine por destacarse. Cabe señalarlo ara percibir la polémica generada, a partir de una autorización estética.

El término, aun estéticamente vigente, se aplica también al jugador que, sin hacer jugadas espectacu-ares, contribuye al equipo de manera recatada.

Uno que debatió, desde un punto de vista racionalista, las ideas etnocéntricas de Norinaga fue el escritor Ueda Akinari, relacionado con la rama Inari de la teología Shintô, asociada en la mentalidad popular con los espíritus de los zorros. Formaba de este movimiento Kokugaku de modo independiente.

arsa.

ipo de verso humorístico, que surge en la época Edo.

[28] A propósito, en 1867, el año anterior a la restauración imperial, tiene lugar el último movimiento de masas espontáneo al templo de Ise (okagemairi). Antes en 1650, 1705, 1771 y 1830. Los participantes entraban a las casas y se servían comida y bebida cantando la frase "eejanaika" (literalmente: por qué no). Este okagemairi, iniciado en Mikawa por el rumor de que amuletos del templo de Ise estaban cayendo del cielo, se extendió a Nagoya, Yokohama y Edo, y acontecía paralelamente a las rebeliones de Yonaoshi. Fue un inmenso acto de despedida a una época donde el color tuvo lugar.

[29] The Postwar Period in Literature (1979).

[30] The Age of Transformation (1979).

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

Memorial de agravios
O de la cosas que han pasado en esta tierra.

MERCEDES ROFFÉ

XI

La nave sin timón y el pez sin espada. Algo se mueve bajo los pies, que algunos llaman Duda. Como si la tierra se encaminara a algún lado. Reacción de inercia. Oxímoron, o más: paradoja. Oooooooops. Sentada en la cresta de la ola, una pluma en el sombrero del huracán. Asociación ¿libre? Te diré. ¿Quién eres? Lo que seas lo serás por un error de cálculo. No necesariamente una equivocación sino, más bien, lo que se dice un *margen*.

XV

a Michael Nyman

Un andar apresurado, torpe, confundido, feliz, desorientado. Un pisar firme, seguro, alegre, decidido. Un darse de narices contra el cielo.

XXVI

Ciudades como mapas de ciudades, ángeles como pegasos, una iglesia, una veleta, y a un costado el laudista, como un mar enamorado de su nave.

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

XXXVII

Exabrupto confesional

Recuerdos --vagos-- de esos poemas de Takahashi que empiezan --todos-- "Esta mañana, Su Majestad la Reina ..." y con el mismo tono impasible, casi de cuento de hadas, con una ceremoniosidad digna, contenida,pasan a referir el espectáculo de la más desmedida corrupción.

No es la anécdota. Es ese oxímoron entre forma y contenido lo que hace de esos poemas un hecho necesario, útil, social: el poema como mito --en el sentido de síntesis y aglomeración de sentido--, como atajo para pensar y sentir en todo su estridor un fragmento, la intersección de dos ejes cualesquiera de una realidad que, de otro modo, se diluiría en los detalles de su propia indecencia.

New York, 1995.

El señor Wo

SERGIO PANGARO

I.

Naturalmente, no son cuadros muy optimistas.
Es fácil de ver.
En diez telas enmarcadas está todo.
Yo he quedado vacío.
Lo que resta es enviar las participaciones.
Esta actividad ocupará mi mente
y el vacío.
Ella no puede haberme apartado de su corazón.
Aunque llegue acompañada,
de la mano de otro.
Verá qué artista tan profundo soy
y la conmoveré.
Y quizás tenga la ocasión de decirle
delante de todos, mis puntos de vista.

II.

Existen gestos en la naturaleza
cuya belleza no se puede explicar.
¿Para qué existe la belleza?
Descanso mis fatigados miembros

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

cuando me hago esta pregunta.
El sillón es blando
y el televisor emite un documental sobre las especies.
Veo un par de nutrias girando sobre sí mismas
¿qué las induce a realizar esos movimientos innecesarios?
Veo cómo colocan un grano de arena dentro de una ostra.
Explican que al cabo de unos años
la ostra habrá recubierto aquella molestia
con una valiosa capa de nácar.
Miles de ostras viven tranquilamente.
Mientras que otras llevan dentro algo que las inquieta.
Esas dan una perla.

III.

LLegar a la casa del señor Tao no es difícil.
Aunque no siempre el señor Tao siente deseos de ver a alguien.
Esta vez me recibe otro chino.
Nunca lo he visto.
No puedo saber que se llama Wo
y que es el criado del señor Tao.
- El señor Tao descansa -.
Me parece bien,
y se lo digo.
Pero el chino no me franquea el paso.
Más bien, se queda inmóvil
con la puerta entreabierta
- Dígale que me entretendré un poco en el parque-.
La puerta se cierra suavemente.
Ante todo pienso en el largo camino realizado.
La inesperada actitud del criado
me quita gran parte de la serenidad
que se necesita para observar los detalles del parque.
Es otoño y la brisa es fresca.
Aquí y allá las famosas máscaras y leones de piedra
traídas de oriente por el propio señor Tao.
Veo que lucen una cuidada cantidad de musgo.
Ni mucho, ni poco.
Me observan con severidad,

ntonces desvío la mirada.
lo me agrada la imagen que me formo de mí mismo:
enso, contrariado, sentado absorto sobre un león de piedra.
Me parece notar una presencia furtiva entre los arbustos.
s el criado, que luego aparece rondando distraídamente.
e diría que no me ha visto
unque estoy ahí, a pocos metros,
que si yo le hablara repentinamente
e llevaría una impresión violenta.
iene una pequeña tijera en una mano
en la otra una cesta.
ambién lleva un gorro
on la forma y el tamaño de una caja de bombones
on un cordón que le pasa por debajo de la barbilla.
o observo.
l cabo de 15 minutos ha recortado 2 ó 3 brotes
los ha colocado en la cesta.
l resultado es imperceptible desde cualquier punto de vista.
El señor Tao lo espera - dice de pronto a la nada.
le toma de sorpresa.
ero dado que tengo interés en ver al señor Tao
e apresuro en seguir sus pasos.

IV.

n el salón del señor Tao reina la conocida penumbra.
lis labios se mantienen apretados.
o me importa encender un cigarrillo,
arrojo la cerilla quemada sobre las baldosas.
e todas formas ya hay humo en el salón.
a cabeza del señor Tao desciende sobre un cubo de madera de ébano.
ueña con flores inexistentes.
on dragones lustrosos de tanta fuerza que contienen.
e dos chupadas llego a la mitad del cigarrillo,
ceniza cae.
¿Qué te trae hoy?
Vine a dejar unas invitaciones.
os párpados del señor Tao viajan sobre su mirada algo opaca.
Gracias, puedes sentarte.

Me obligo a doblar las rodillas
sabiendo que terminaré por calmarme.
El criado recoge la cerilla del piso y las cenizas.
- Quisiera que vea mis cuadros, señor.
- ¿Cuadros?
- Sí.
- ¿Conoces al señor Wo, mi criado?
- Nos hemos visto en el jardín.
- Pero ¿lo conoces?
- No.
Me incorporo y nos inclinamos Wo y yo.
Uno el espejo del otro.
- Me advirtió que esperabas afuera, que no querías irte.
- Es que ... pensé en invitarlo personalmente.
- ¿A dónde?
- A mi exposición - insisto.
- Exposición ... Verás, el arte me harta - comienza.
Miro al criado, allí, mudo
gravitando sobre la situación.
- Permíteme que te lo repita. El arte me harta.
- En ese caso, me retiro.
Doy unos pasos hacia la puerta
y me detiene la figura de Wo, cargando una bandeja.
- Pensaba servirle el té, señor.
Su tono es suave, agradable.
Como no tengo gran cosa que hacer
retorno a mi sitio.
- Has vuelto ¿De qué hablábamos?
- No recuerdo.
- Sí que recuerdas, hablábamos de lo inútil que es el arte.
- En ningún momento llegamos a decir eso - corregí.
- Espere un momento. Wo, ¿quieres servirnos el té?
Pienso que la situación está muy cargada
y no estoy con ánimo de oír lo que el señor Tao piensa sobre el arte,
más aún, teniendo en cuenta que yo mismo organizo una exposición.
- La música es aceptable - prosigue -
Penetra en la mente sin ocupar lugar.
Pero las imágenes ... Es distinto.
Te persiguen durante días

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

grabadas en lo profundo de la retina.
Ah, eso es más delicado, sí.
Wo es un gran músico.
Y también pinta, como tú.
Pero él no usa colores.
Es más considerado.
Supongo que los sueños del opio son más tolerables.
No uses la burla como argumento.
Yo no te pongo delante de mis sueños.
Esto (la mente) es algo maravilloso,
fabrica tu propia medicina.
Pero necesita de imágenes adecuadas.
Si un árbol existe por sí mismo,
¿por qué tengo que ver su interpretación?
El original es mejor.
Ve a un bosque y verás que el lago emociona a todo (las criaturas)
incluso al ser humano.
Pero ni el mejor cuadro es capaz de emocionar a toda la humanidad.
Yo no pinto árboles.
Peor aún, pintas tus ideas en crudo, ¡sin disimulo!
Sé que estás herido por el amor.
¿Qué esperas que sean tus telas
sino vendas sangrantes?
No estoy de humor, disculpa.
Y, algo más,
el arte estimula en cierta forma el amor al producto humano ...
El señor Tao arrastraba en su voz un sonido cascado.
Con el objeto de librarse de él,
omó un leve sorbo de té.
- Señor Tao, esa es mi taza.
- Veo que estás atento a tus pertenencias.
¿No son acaso también estas tazas productos del hombre?
Mira las abejas,
cuando conocen bien su trabajo,
aman más las flores que el panal en donde viven.
- Está diciendo que la naturaleza es el modelo que debe seguirse - resumí.
- En lo posible, sí.
Sólo cuando a ésta le faltan fuerzas,
debe aparecer la expresión.

- Las perlas en lo profundo del mar, ¿son expresiones?
- Sí, expresiones puras.
- Provienen del color - apunté.
- No, provienen de la belleza,
de una voluntad superior al dolor.
La belleza está primero.
¿Sabes que las ostras son femeninas?
- No.
- Pues, sí.
El principio femenino que hay en la ostra
recibe con amor el pequeño grano de arena.
Ella cree que lo protege del mundo,
que para su mente pequeña es el mar y las olas.
Allí dentro estará seguro.
Así piensa.
Entonces la belleza se acerca
y ayuda a la ostra a hacer de ese grano de arena
una perla.
Pero ¿qué sucede si una ostra es tan necia
que se molesta de tener que recibir,
y sólo soporta el grano de arena?
Entonces, sí, sufre.
Y de eso no queda ninguna perla.
La mala disposición del señor Tao me sorprendía.
- Señor Tao, haré la muestra de todas maneras
así que le sugiero cambiar de tema.
- Podemos no hablar - me respondió.

V.

El silencio no fue apacible.
Muy por el contrario
reuní con prontitud mis argumentos,
que comenzaron a empujar las paredes de mi pecho.
Mientras tanto el sol de la tarde continuaba enviando su luz
hacia los límites del cosmos,
y un rayo amarillo penetró en el oscuro salón del señor Tao.
Mis ojos contemplaban las ocurrentes figuras del humo,
pero mi corazón menospreciaba la sabiduría del señor Tao.

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

- Sus argucias, señor, no se combinan con la realidad del arte
moderno. Es necesario
Apuntar una luz sobre la naturaleza maligna del hombre.
Soprenderlo mientras arranca las flores al costado del camino
de la virtud. Es lo que yo pienso.
- Una bella imagen, y acertada. Pero ya de paso, te diré que el
hombre es como ese humo que se agita dentro del haz de luz.
Fuera de la luz retorna a la quietud.
En cuanto al arte:
Dentro de mi razonamiento, aquella forma de actuar de la belleza
es la verdad.
Dentro de tu razonamiento, el dolor es la verdad.
Pero dices que hay una sola verdad.
¿Cómo dos verdades distintas y contrarias pueden ser una?
se preguntan todos.
Es como preguntar ¿Qué es más Arbol, la madera, o las hojas?
Este cubo, sobre el que reclino mi cabeza, es madera,
pero no es el árbol.
Estas hojas son el té, pero no es el árbol.
Al medir un terreno
se toman medidas.
Y en cada intento las cifras son diferentes,
pero no es para desanimarse.
Cuantas más diferencias se obtienen,
más se acerca a la verdad.
Tal vez el señor Wo, diciendo algo distinto,
pueda conciliar nuestras diferencias
sobre qué es una perla, y por qué se produce.-
nfinidad de partículas de aire se movían dentro del rayo de luz,
ue fue a dar contra un ángulo del rostro del criado.
us ojos, como dos líneas, daban la impresión de ser lo único
ivo en él.
ajo esa extraña luz, la seda roja, del mismo modo que su piel,
ran factores de engaño.
on todo, allí estaban las tazas que una y otra vez había ido
enando cada vez que se vaciaban.
hora se llegó hasta la litera del señor Tao
le murmuró al oído.
costumbrada mi vista a la contemplación del rayo amarillo,

nada me decía sobre las figuras en la penumbra.
Pero por alguna razón yo sospechaba
que el criado ejercía influencia sobre el señor Tao.
Quizás lo maldispusiera hacia mí.
Luego de las murmuraciones, el criado Wo tomó distancia
y entonces habló humildemente.
- Mis señores, oírles decir con tanta justeza
sobre el tema de las perlas, me ha beneficiado.
Por cierto que sus palabras son muy profundas
y de mucho peso.
De tanto peso, que se sumergen en línea recta
y reposan sobre el fondo de un abismo.
¿De qué pueden hablar esas palabras
sino del paisaje del abismo?
Eso es el pensamiento.
Las ideas parecen arrastradas desde lo profundo,
como por la mano de un pescador paciente,
y en cuanto pueden se precipitan de nuevo.
Tal vez así sea
al tratarse de perlas, creadas en lo profundo.
Pero no me sorprende que sólo hayáis encontrado dos verdades
con un modo de reflexión tan penoso.
Me habéis pedido que concilie dos posiciones.
Y en lugar de ello
sólo he encontrado algunas posiciones más.
¿Creéis que alguna de estas razones
podría afectar lo razonado?
- Por cierto que no - dije - Si hemos de aceptar lo que dice el señor Tao.
- ¿Con qué sentido entonces tendría que opinar?
- Dinos primero tus versiones acerca de qué es una perla,
y luego tendremos una idea más completa
de lo que es en la realidad - pidió el señor Tao.
- Si así piensa el señor ... - cedió Wo.
... Mi opinión es que la perla no es expresión de belleza
pues se ha apoderado de una partícula de roca
y no le permite disolverse en el mar.
Mi opinión es que son bellas
porque son los ojos de la Diosa.
Mi opinión es que son aberrantes

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

pues al ser escasas, mueven al hombre a la codicia.
Se producen por encanto.
Por razones químicas, físicas y matemáticas,
por idea de unos extraterrestres,
de Dioses y de Demonios.
Son fantasías materiales.
Pero aquí tengo una perla.
La pondré sobre la mesa un momento,
y ustedes podrán ver que esta perla no es ninguna de mis opiniones.
Al buscar la verdad, se producen diferencias.
Al hacer diferencias, se aleja de la verdad.
Pero aumentamos el saber - adujo el señor Tao.
Temo contrariar al señor, por un lado
se tienen las perlas,
y por otro las ideas.
Humildemente pienso que nunca se juntarán,
pues la realidad es impenetrable.
Veo que te sorprendes - dijo el señor Tao.-
de que Wo se entretenga en burlarse de nuestras creencias.
El señor Tao con suave satisfacción se incorporó
tomando la perla de Wo con dos dedos,
la arrojó violentamente al otro lado del salón.
Tú sabes que llevamos, cada uno de nosotros,
nuestra propia muerte encerrada en una cajita.
La abrimos cuando queremos.
Pero si se abre no la podemos cerrar.
La cajita del señor Wo está vacía.
Y es la muerte lo que le da peso a las ideas.
Lo que nos hace graves y sustanciales,
conoces la leyenda del chino errante?
Distingo la inconfundible nota de entusiasmo por las narraciones
de la voz del señor Tao.

"Sobre las montañas más altas viven los Dioses.
Y desde el comienzo de los tiempos conservan la misma morada.
En tantos años no han querido cambiar ni un solo junco
ni un solo mirador, ni un solo farol.
Todo se ha mantenido con la misma forma
y color blanco absoluto,
puesto que todo está fabricado con nieve y nubes.

Con sólo inclinarse un poco
haciendo asomar un farol blanco hacia las profundidades.
Ellos se informan de las actividades humanas
y ven cómo, según el momento,
los hombres los honran, o los olvidan.
De esta forma pudieron enterarse de la existencia de Wo,
un hombre que se destacaba por su gran virtud.
Tanto bien hacía a sus pares,
y tan imposible era que Wo cometiera la menor falta,
que los Dioses comenzaron a tomarle cierta antipatía.
Decían: 'Este hombre se alza con la admiración de sus semejantes'.
Pero cuando estaban entre ellos, en charlas de Dioses,
no admitían estar celosos,
ni mencionaban el tema.
Pero en secreto enviaban dificultades a Wo,
que ningún otro hubiera podido soportar como él.
A pesar de que la vida de un hombre es increíblemente breve,
si se la mide con la vara del universo,
Wo vivía y vivía, y no parecía envejecer.
Esto preocupó a los Dioses
que habían estado esperando pacientemente verlo marchitarse.
'¿Has visto ese hombre que vive más que los demás'
comentó finalmente un Dios a otro,
como si realmente le divirtiera el hecho.
'Ah, creo que sí. ¿Te refieres a Wo?'
Los Dioses pensaron que a este paso,
Wo conseguiría ocupar un lugar en los templos sin ser un Dios.
'Confundámoslo' dijeron los Dioses.
Y como en otro momento le enviaran calamidades.
esta vez le otorgaron dones y poderes repentinos.
Pero Wo, aunque se vio hermoso, rico, más veloz y fuerte que nadie,
se mantenía con los ojos vueltos hacia su propio interior
y no usaba nada de lo que los Dioses le habían dado.
'Es incorruptible' dijeron los Dioses, con respeto.
'Realmente debemos invitarlo a vivir con nosotros
en este palacio de nubes y nieves'.
Y Wo aceptó, porque esto representaba un honor más grande para él.
Pero pronto se sintió incapaz de resistir la soledad.
Pues él no era un Dios, ni un espíritu.

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

Era un héroe entre los Dioses
un destello entre las sombres.
El palacio de nieve le daba frío.
Las nubes no le dejaban ver.
Todos comprendieron que Wo se sentía incómodo,
y ofreciéndole disculpas, lo depositaron nuevamente en la tierra".
El señor Tao va hacia la ventana y la abre.
La oscuridad se derrama sobre el jardín.
- Has pasado la tarde con nosotros.
Y ahora es de noche.
Los leones duermen,
en cambio, las máscaras recién ahora despiertan.
Le informo al señor Tao que creí ser observado por las máscaras
durante la tarde,
y esto parece desconcertarlo.
- Creo que el señor Wo nos tendrá preparada una excelente cena
en pocos minutos.
¿Quieres acompañarnos?
Digo que sí, y se encienden los faroles.

El señor Kono

SERGIO PANGARO

I.

Me estaba siendo difícil pasar esa comida.
Una de las razones era el pescado,
que estaba crudo,
fibroso.
Todo muy adornado.
- Esta es auténtica comida japonesa.
No hay muchos lugares donde la hacen. - explica Kono.
Es quien paga la cena.
Mi amada ha venido con él,
y veo que puede emplear los palillos perfectamente.
Nada se le cae, y acaba el sushi en poco tiempo.
Por esta y otras señales
observo que se conocen bien,
tal vez viven juntos.
Esto termina de cerrarme el estómago.
Juego un poco con el plato y sonrío.
Ellos también sonríen.
Tal vez se divierten de verdad.
Kono me comprará 2 ó 3 cuadros.
Ha dicho que le gustan mucho.
Tiene que decidirse si por 2 o por 3.

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

Se los he dejado bastante caros,
pero a él no le importa.
Mi amada está feliz de poder ayudarme.
Ve bien que Kono gaste su dinero en mis cuadros.
Su hermosa mano alisa una arruga en la manga de Kono
y me reconviene:
Ni siquiera has probado el vino.

II.

Unas notas sueltas flotan en el aire,
nada parecido a una canción.
Algo se había ido quebrando en mí,
al verla bebiendo todos esos vasos de vino japonés.
Primero comenzó a mover los pies bajo la mesa,
y luego se alejó hacia el salón
girando sobre sí misma.
Es encantadora - me confió Kono.
Estuve de acuerdo.
Si observa bien las piernas de la dama,
tendrá que coincidir en que la forma de las cosas
es lo más atractivo.
Sus amigos Wo y Tao están en un error.
Al buscar la esencia la pasan por alto.
Cada uno piensa como quiere - dije sin interés.
Mire en qué plano nos relacionamos nosotros,
y me dará la razón:
Hoy quizás tenga sus cuadros en mi casa.
Pero serán los pigmentos
y sus formas
lo que colgaré.
El significado lo conservará usted,
por favor.
Tenía que reconocer la apostura del joven Kono,
con sus gestos medidos e intensos
y su impecable traje.
¿Qué pasaría si fuera verdad lo que usted dice? - dudó -
Entonces yo querría conocer el espíritu de la dama.
Pero es algo que no me importa.

Así como lo oye - recalcó, por si yo tenía dudas -
Eso me hace pensar
que basta con la forma.
Miró soñadoramente hacia el salón.
Me pregunté si no sería ebriedad
eso que brillaba en su mirada.
- Volvamos a suponer que existe algo más allá.
Entonces la inteligencia es la que nos conduce mejor.
O si usted quiere, el corazón.
Pero aquí - sonrió -
el dinero es más útil que la inteligencia.
Fíjese en su cuerpo,
está ahí sentado
porque espera vender la obra de usted.
Por otro lado
también el dinero hace que nos entendamos con la dama.
Jamás ella hace algo que me disguste.
¿No es curioso?
Pues mi dinero le da ideas brillantes.
Tuve que coincidir por segunda vez con Kono.
Era verdad que mi amada se veía de buen humor
gastando dinero ajeno.
Me disculpé y fui al salón.
- Pueden distribuir todas sus monedas orientales
en la forma que quieran.
Pero esa felicidad es ficticia -
Sin darme cuenta estaba apretándole el brazo,
y vi que no comprendía.
Después, para remediarlo
estrelló en una risa auténtica.
Nada había contra su buen humor
que tuviese la suficiente fuerza.
Hasta esa música inconexa la hacía bailar.
- Es ficticia - acordó -
pero es felicidad.

III.

En ciertas circunstancias especiales

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

señor Tao deja solo al huésped.
así pasan horas.
n la puerta del salón
s campanas de bronce rozan con el viento,
sus secretos
ueden oírse en el aire.
sa vez me obligaba a no encender ningún cigarrillo.
a atmósfera, demasiado pura, parece una gran dama.
e esta forma uno no se siente solo.
odía estar de pie,
uidando especialmente cada movimiento.
sí intentaba parecer atractivo.
sí intentaba ser perfectamente correcto con el ambiente.
lgo me decía, por otra parte,
ue no todo andaba bien.
specialmente la máscara de Noh
obre mi rostro.
a usaba desde hacía varios días.
ncluso dormía con ella.
n el lugar de los ojos tenía unos pequeños orificios,
odía ver bien.
ólo la voz resonaba un poco,
ada más.
a máscara se entendía con un vaso Ming.
mbos eran objetos de porcelana.
Está hablando con seres inspirados - observó Wo.
No soy yo quien habla, sino esta máscara.
Es lo que dicen todos los locos, si me disculpa.
Tendrá que aprender a cerrar la boca.
Habla aún con la boca cerrada.
Permítame quitarle la máscara, señor.
Vo pareció un poco impresionado
l ver las cintas adhesivas.
¿Por qué se rasga los ojos? No le hará nada bien.
Por favor, déjeme las cintas.
os dedos de Wo acariciaron mis sienes
sentí como si la fiebre me hiciera brillar.
Sufre usted. No se olvide de eso.
¿Ahora se siente japonés?

- Sí, bastante.
- Entonces ya no las necesita,
resultan un poco grotescas, dan pena.
- Déjeme las cintas, por favor, Wo.

IV.

El señor Tao no bajaría
en toda la noche.
En su lugar me enviaba
un precioso objeto,
por intermedio del señor Wo.
Acompañábale un rollo de papel,
escrito por el pincel del señor Tao.
"Te envío este San Sebastián
rodeado de flores,
pues sé que es tu santo.
Y espero que a éste lo conserves".
El obsequio del señor Wo
fue su exclusiva perla.
Y el obsequio de Kono
fue un collar completo de perlas.
- Estoy enterado de que para usted
son el símbolo de la creación - decía mientras ayudaba
a colocármelo.
- Es verdad, me conoce.
Las notas de las campanas me dieron ganas de llorar.
- Y tú, querida, ¿qué me has traído?
- Este bonito puñal.
- Con él he de quitarme la vida.
- ¡Mi Dios! Detenedle.
- Bromeaba - dije seriamente -
Si no fuera que este puñal puede matarme
atravesaría con él mi corazón, para callarle.

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

EL VELLO PUBICO DE MATSUDA SEIKO

GUILLERMO QUARTUCCI

El vello púbico en Japón

El Japón tradicional era un país donde la sexualidad ocupaba un lugar muy natural en la sociedad. Hombres y mujeres se bañaban juntos desnudos y no eran excepcionales las ocasiones en que los contactos sexuales se efectuaran, siempre que no rompieran algunos acuerdos sociales rígidamente pautados por la moral confuciana, ante el beneplácito de la sociedad. En el período Edo (1603-1868), a lo natural de la desnudez y las relaciones sexuales de épocas anteriores, se agregó un elemento, para decirlo de alguna manera, **estético**, con la irrupción de la cultura refinada de la incipiente burguesía urbana, la cual, a aquella "naturalidad" sumaba un disfrute laico de lo erótico que muy pronto derivó en lo que hoy, a pesar de la permisividad, se consideraría obsceno: son bien conocidos los *shunga* (lit. "imágenes primaverales"), grabados multicolores donde más que las crudas representaciones de las múltiples formas de sexualidad, lo que llama la atención es el énfasis puesto en los órganos genitales. Quizá constituya la curiosidad por esta parte tan atractiva - por lo secreta - de la anatomía humana un rasgo común a todas las sociedades que se van incorporando a la modernidad desacralizada y a su peculiar concepción de lo que es correcto mostrar y lo que no lo es, y que en el caso de Japón pareció surgir bastante antes de que hiciera irrupción, ya muy avanzado el siglo XX, en muchas sociedades occidentales, generalmente bajo la denominación de "pornografía". Sin embargo, en Japón se produjo el curioso hecho de que a partir de su apertura a Occidente, hacia mediados del siglo pasado, en su afán por mostrarse como una nación "culta" a las entonces sexualmente reprimidas potencias europeas, la exhibición de la desnudez

y del acto sexual se volvió anatema, al punto de legislarse muy severamente al respecto. En 1880, el artículo 259 del Código Penal usó por primera vez la palabra *obscenidad*, para referirse a la exhibición pública o comercialización de material reñido con la nueva moral sexual importada de la victoriana Europa. En la revisión de dicho Código, en 1907, fue el artículo 175 el que legisló al respecto y básicamente es el que continúa vigente cuando se trata de juzgar la presunta obscenidad de un producto, generalmente película, video o publicación escrita. Es así como en distintas épocas y de acuerdo con la moral imperante, son numerosos los libros y filmes que han dado lugar a interminables procesos criminales por difusión de pornografía que involucraron, en mayor o menor grado, a figuras de la talla de Mori Ogai, por su novela *Vita Sexualis* (1909) o de Oshima Nagisa, por su película *Ai no Koriida* (El imperio de los sentidos, 1976), por citar dos casos que han hecho época.

Sin embargo, el artículo 175 del Código Penal, por cierto muy vago al respecto, no hace ningún tipo de referencia a la exhibición del vello púbico, el cual, por un mecanismo muy difícil de desentrañar, se convirtió, desde décadas atrás y por un acuerdo tácito de autoridades policiales y de justicia, en el punto obligado de referencia cuando se trata de determinar si un producto es obsceno o no, al punto que basta con eliminar de una imagen esta capilosidad tan molesta para que la situación pierda su carácter pornográfico, aun cuando retenga una fuerte carga erótica de la que no están ausentes el sadomasoquismo, la zoofilia y otras variedades del placer. La pregunta obligada ante este hecho es por qué el vello púbico.

No hay duda de que el vello púbico forma parte inseparable del órgano genital, pero la sinécdoque de la parte por el todo a que lo sometió la pauta no expresa de la ley japonesa, por ese curioso mecanismo cultural que evita mencionar a las cosas por su nombre a favor del abordaje oblicuo de ellas, hizo del vello púbico el sustituto de lo que en realidad había que ocultar, so pena de castigo. En el caso de la mujer, cubrir con una mancha (como normalmente se hace en publicaciones, videos y películas con el vello púbico) significa eliminar lo que realmente importa, pero en el del hombre, que por su anatomía bien podría "mostrar" aun cuando se eliminara el vello púbico, se optó por cubrirlo todo, lo que muestra con claridad cuál es el objeto de la preocupación.

Sin embargo, en ocasión del Festival Cinematográfico de Tokio de 1985, a raíz de la exhibición de la película *1984*, que fue autorizada por esa única ocasión sin la famosa mancha sobre el sexo desnudo de una de sus protagonistas femeninas, una ola de optimismo, a pesar de la insistencia de las autoridades competentes de que se trataba de una excepción, se extendió entre los creadores de imágenes japonesas y entre el público, sometidos ambos a décadas de privación arbitraria de una forma de expresión propia de su cultura. Desde entonces, hasta la fecha - por razones

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

talmente misteriosas, pues la legislación no ha variado -, los avances se han roducido con bastante celeridad, tomando en cuenta el casi siglo transcurrido desde ue los pudibundos hombres de Meiji sentaron la norma, y finalmente, desde ediados de 1994, es posible hacer públicas imágenes, por ahora en diarios y revistas, e muchachas de expresión cándida mostrando sus encantos capilares en poses muy catadas, "hair nude" como se les llama a estos moderados e inocuos exponentes del unga de fin del milenio. Es necesario aclarar, para los que seguramente se hacen pregunta, que la revolución no ha llegado aún a la autorización del desnudo asculino frontal, olvídense del vello púbico.

La nueva situación de permisividad ha llevado a que numerosas figuras meninas de la farándula japonesa, famosas de ayer que quieren reverdecer sus ureles o recién llegadas que ansían formar parte del sueño de las masas, exhiban úblicamente sus encantos en las primeras páginas a colores (*gurabia*) de revistas manales de difusión masiva o en la página picante de algunos diarios vespertinos, n casos algo patéticos como el de una anunciadora televisiva del pronóstico del empo, de popularidad efímera hace diez años por sus rasgos faciales, que para volver disfrutar de los sabores de la gloria no dudó en despojarse de sus ropas y mostrar algo ya marchito Monte de Venus.

Es en este contexto donde hay que ubicar la figura de Matsuda Seiko.

De ídolo juvenil de la canción a superestrella del "hair nude"

Desde comienzos de la década de los 80, a principios del período de rápido ecimiento económico, hasta promediar los años 90, cuando la sociedad japonesa decantado ya los voraces patrones de consumo de las décadas anteriores, en el undo de la industria del entretenimiento, en general, y en el de la canción popular, particular, se produce el fenómeno, familiar a muchas sociedades del mundo cidental, de la creación, por parte de las grandes empresas que manejan el mundo l espectáculo, de figuras artificiales que llegan a las grandes masas vía televisión discos. Si se trata de cantantes juveniles (tipo Club del Clan en Argentina) a estas guras se las denomina en japonés *aidoru kashu* (cantante-ídolo), generalmente dolescentes de ambos sexos seleccionados más por sus características físicas y su ra "mona" que por sus habilidades canoras. Dicho sea de paso, este interesante nómeno en Japón terminó por extinguirse, curiosamente con la comercialización asiva del disco compacto, a mediados de los 80. Matsuda Seiko fue uno de los timos representantes del género.

Como figura de primera magnitud, Matsuda Seiko irrumpió como reina discutida al retirarse a la vida privada su antecesora en el trono de los ídolos,

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

Yamaguchi Momoe, en 1980. Matsuda, nacida en 1962, lejos de la fama pasajera de otras figuras hoy olvidadas, logró permanecer en el pináculo durante varios años, no sólo como cantante, sino como protagonista de películas taquilleras y hasta como autora de libros dirigidos a los jóvenes, sabiendo explotar muy inteligentemente todas las posibilidades económicas que brinda la fama en Japón. No se habían manifestado todavía en ella ciertas características que estuvieran más allá de la imagen de ídolo juvenil pacientemente ensayada: presunta inocencia, frescura, espontaneidad, un poco de desparpajo acorde con la época, muy módicas cuotas de cerebro y un erotismo superficial que no cuestionaba en absoluto su salud física y espiritual. El momento culminante del montaje del show fue su compromiso con Go Hiromi, un inmensamente popular ídolo juvenil algunos años mayor que ella, que empezaba a incursionar en actividades más acordes con su edad. Parecía el de ellos un romance de cuento de hadas que llenaba las páginas de las revistas del corazón y hacía soñar de rosa a las legiones de admiradores y seguidores de la pareja. Sin embargo, un hecho totalmente inesperado vino a poner fin a la historia. En 1985, ella fue contratada para protagonizar en México la película **Caribe, una sinfonía de amor**, con una galán de telenovelas, Kanda Masaki, como coprotagonista. En México, al parecer, Matsuda cayó enferma de una infección intestinal y fue su galán quien la acompañó mientras estuvo internada, y fue allí, según sus declaraciones a la prensa, a su regreso a Japón, donde ambos se enamoraron. A partir de estas declaraciones los acontecimientos se precipitaron y el anuncio de la boda no se hizo esperar, ante la mirada azorada de Go Hiromi, su hasta entonces novio oficial, que no había tenido tiempo de caer en la cuenta de que la relación estaba acabada. Fue entonces, por primera vez, que el público japonés vio transformarse a su cándido ídolo canoro en una veleidosa seductora. La ceremonia de casamiento se celebró pocas semanas después y ningún medio de comunicación de Japón estuvo ausente de un evento que, según se informó, costó a los novios más de dos millones de dólares. Sin embargo, lo más interesante estaba todavía por venir, y no era precisamente la niña que procreó la pareja, cuando Matsuda tenía 24 años.

Matsuda parecía sobrevivir mal, al menos en la percepción pública, a la crisis que se cernía sobre los ídolos juveniles, quienes ya no interesaban como antaño. Tampoco era tan jovencita como para aspirar a mantener su imagen de eterna adolescente virginal, de *Seiko* (su nombre significa "Santa"), aquella que había proyectado desde las pantallas de televisión o de cine, desde su primera película, una nueva versión de la lacrimógena historia de Meiji, *Nogiku no haka* (La tumba del crisantemo, 1981). Se dedicó entonces a escribir libros y letras de canciones, y a producir a nuevos cantantes, con relativo éxito.

Todo se mantenía tranquilo hasta que, a comienzos de 1993, estalló el escándalo: Jeff Nichols, un norteamericano ex integrante del grupo que acompañaba

Matsuda en sus presentaciones personales en Japón, publicó un libro donde revelaba us amoríos con ella, salpicado de minuciosas descripciones de la anatomía oculta le la estrella y de los tórridos encuentros que mantenían en secreto. Los medios de omunicación se nutrieron durante semanas de chismes y entre comentarios malicio-os acerca de cómo se debía sentir Kanda Masaki, el marido engañado, comenzaron especular sobre los encantos de Matsuda, en momentos en que todas las mujeres de apón ansiosas de notoriedad se desnudaban para las revistas mostrando su vello úbico ("hair nude"), el último desafío de la voraz maquinaria de comercialización el sexo a los códigos de decencia, que, en ese terreno, cedieron a algo que parecía mposible escasos años atrás (en el cine no sucede lo mismo). Matsuda Seiko, ni lerda i perezosa, aprovechó inteligentemente la convergencia de factores: su reputación parentemente dañada por las revelaciones del ex amante y la posibilidad, ante las speculaciones de los medios, de exhibirse públicamente desnuda sin la tradicional ensura. La campaña empezó mostrándola desnuda, aunque estratégicamente cu-ierta, en un comercial de televisión. De la misma campaña publicitaria se hicieron nos carteles gigantescos que se desplegaron en las estaciones de tren y de metro, y ue la gente despegaba pacientemente para llevárselos supuestamente de recuerdo. El lema de la campaña publicitaria era: "¡Manifiesto nudista!" e iba acompañado de a firma y una pose provocativa de la estrella, que, sin embargo, seguía sin mostrar ada.

El siguiente paso fue infiltrar el rumor de que una publicación le había pagado os millones de dólares para que posara desnuda mostrando su vello púbico. Comenzado 1995, cuando parecía inminente que las fotografías se harían públicas, l 14 de enero de 1995, la edición vespertina del diario *Tokyo supotsu* (Tokio eportivo) publicó en primera plana una colección de fotografías a colores de una nujer desnuda bajo el título, en letras rojas y amarillas muy grandes, de "El vello úbico de Seiko". Y en efecto, allí estaba ella, ¡por fin!, como tan largamente se había sperado verla, desnuda ante una máquina de *pachinko*, lánguidamente recostada en n suelo de tatami, en apasionado clinch con un amante blanco (¿Jeff?) y, sobre todo, lotando en un jacuzzi esta vez, sí, con la mata a la vista. Sin embargo, ¡oh decepción!, ebajo de esta última foto una frase rezaba: "¿La verdadera Seiko la tendrá más tupida más rala?".

Decepción: se trataba de la *sokkuri-san* (doble) de Seiko, la muchacha que ños atrás había ganado un concurso de televisión donde se presentaban personas arecidas a celebridades, justamente por ser una réplica casi exacta del original, no ólo en el aspecto físico (talla, medidas, rasgos faciales) sino también por su manera e hablar, de comportarse y hasta de cantar. ¡Como dos gotas de agua![1]

Son muchos los interrogantes que plantea la obsesión japonesa por el vello úbico: ¿Se trata de, para ponerlo de alguna manera, un fetichismo de cuño moderno

surgido de su ocultamiento, por razones de decencia, desde la época Meiji, o simplemente de una prolongación de la afición de la población urbana por los grabados multicolores eróticos de la época Edo que representaban de manera muy realista los *genitalia*? ¿O debemos retrotraernos aún más en la historia y relacionar la actual obsesión con antiguas prácticas rituales de culto a la fertilidad derivadas del shintoismo, donde la representación de los genitales conformaba su núcleo fundamental? Por otra parte, sería interesante analizar el papel que las distintas capilaridades humanas juegan en las fantasías eróticas de los japoneses de antaño y de hoy. En todo caso, la boga del "hair nude" femenino parece haber llegado para quedarse, aunque todavía es prematuro anticipar si esta nueva permisividad se extenderá a otras esferas de la cultura visual, como el cine y el video, lo que colocaría a Japón en un grado de madurez acorde con su dinámica y fuertemente secular sociedad.

México, setiembre 1996.

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

[1] *No hay información de si finalmente han aparecido las fotos del original.*

DONE UN LIBRO AL INSTITUTO CERVANTES

El Instituto Cervantes de Nueva York se ha constituido en un centro de confluencia de las culturas de todos los pueblos que se expresan en lengua castellana. Su biblioteca, que atiende a miles de usuarios cada mes, ha reunido 60.000 volúmenes, 3.000 videos, 3.000 discos, 30.000 diapositivas de arte y más de 600 colecciones de revistas culturales, todo ello dedicado exclusivamente a la lengua y las artes de la América hispana y de España. Si quiere contribuir a que la literatura argentina sea mejor conocida en el mundo, done un libro (o muchos) al Instituto Cervantes.

122 East, 42nd. Street, Suite 807, New York, N.Y. 10168. USA.

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 4º piso
(1002) Buenos Aires - Argentina

Revista
De azur
Director: Leandro Morales
P.O.BOX 250092
Columbia University Station
New York, NY 10025-1531

Periódico Buenos Aires
y el Japón
Directora: Ayako Kishimoto

Periódico mensual coleccionable.
Informes: 831-0297
lunes a viernes de 9 a 16.
Scalabrini Ortiz 2291. 10ºC
(1425) Buenos Aires - Argentina

EL AVISPERO
Revista de opiniones musicales
Informes: Tel. 021-252534
Calle 46 nº 260
(1900) La Plata, Bs As, Argentina
En disquerías especializadas

Japónica
Revista de cultura

Pérez de León 121 Col. Américas Unidas
CP 03610 México DF. México

Centro Cultural Yukio Mishima
fundado por Osvaldo Moro

Candelaria 13 Tel 672-8822
Ensenada 399 Tel 636-0909
Buenos Aires - Argentina

Revista Espacios
de crítica y producción

Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Comité de Redacción:
Jorge Dotti - Gladys Palau - Jose Sazbón
Asesor Editorial y Secretario de Redacción:
Carlos Dámaso Martínez
El precio de la suscripción por tres números es de U$S 24. Instituciones: U$S 30. Exterior agregar U$S 8. Los pagos deben efectuarse mediante cheque bancario a la orden de la Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, en Puan 470, (1406) Buenos Aires, Argentina.
Editores responsables:
Carlos Dámaso Martínez y Gladys Palau

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

TEATRO ESQUINA LATINA
Teatro - Música - Títeres
Director: Orlando Cajamarca

Calle 4 - Oeste # 35-30
Barrio Tejares San Fernando
A.A 1340 Cali - Colombia

Idioma Japonés para niños y adultos
Conversación para viajeros
Traducción y lectura

Victorina Totsuka
361-5348

BOLETIN CIDOJ
Centro de Estudios de Asia y Afria (CEAA)
Centro de Información y Documentación sobre Japón (CIDOJ)

El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20,
Pedregal de Santa Teresa
01000 México DF. México
Fax 645-04-64
Buenos Aires - Argentina

LA CASONA DE LAS ARTES

Cursos - Talleres - Expresiones
Plástica - Música - Teatro e Ideas

Directora: Cecilia Tanoue
Teléfono-Fax: 544-1648 (13 a 19)
Ciudad de la Paz 2995
(1429) Buenos Aires - Argentina

Tokonoma 1

José Lezama Lima. El pabellón del vacío / **Amalia Sato**. Escrituras de mujeres en el Este de Asia / **Kuwabara Takeo**. El haiku moderno, un arte secundario / **Adriana Boscaro**. El Occidente novelesco de Tanizaki / **Tanizaki.** La flor azul (Aguri, 1922) / **Simona Coral.** Poemas / **Carla Federici.**Poemas / **Juan José Cambre**. Ilustraciones / **Sôseki**: Y luego (Sorekara, 1909) / **Guillermo Quartucci**. El suicidio de una cantante / **Ogai**. Hanako / **Alfredo Prior.** Una versión de Noh contemporáneo / **Ayame Nara.** El manantial del arco iris / **Luis Thonis**. Anales de Sei Shonagon

Tokonoma 2

Luis Thonis. Incidencias actuales de los ángeles / **John Timothy Wixted**. Influencias chinas en los prefacios de Kokinshu / **Ki no Yoshimochi.** Manajo / **Ki no Tsurayuki.** Kanajo / **Liliana Ponce.** Fudekara / **Yasunari Kawabata.** Maquillaje / **Ursula Kirsch.** Lacan y Japon (Reportaje a Anabel Salafia) / **César Aira.** Sobre una novela de Tanizaki / **Akira Yoshimura**. Vías de ferrocarril en mi espalda / **Ana Pagano Apollonio.** El héroe Susano no Mikoto / **Guillermo Quartucci.** Los hombres-mujer de Japón / **Alfredo Prior.** Suicidio ritual de P. Pueyrredón / **Haroldo de Campos.** Plumas para el texto / **Zeami.** Hagoromo / **Amalia Sato.** Un discurso de Soseki de 1912 / **Natsume Soseki.** La civilización del Japón contemporáneo (traducción de *Victorina Totsuka y A.S.*) / **Ono no Komachi / Izumi Shibiku.** Luna de oscura tinta (*Traducciones de Mercedes Roffé*) / **Osvaldo Monzo.** Nácares



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.** Los 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 / **Aono So.** Madre, cuánto me gustaría ver tu rostro / **Sergio Avelo.** Variaciones sobre flores de cerezo

Si desea suscribirse a TOKONOMA en la página siguiente encontrará el correspondiente cupón

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

traducción y literatura

TOKONOMA

desea recibir el próximo **número 5**, o los anteriores, complete este cupón y víelo a Casilla de Correo 28 (1428) Capital Federal, Argentina, junto con un giro stal o cheque bancario **a nombre de Amalia Sato**, o llame al 781-1886.

ombre y Apellido ----------

omicilio ----------

calidad ---------- Código Postal ----------

léfono ---------- Fax ----------

mero o Números que **desea recibir** : ----------

RO POSTAL Nº ----------

ma ----------

cha ----------

Precio de cada ejemplar, dentro de Argentina (incluidos gastos de envío):
10$ (diez pesos).
Precio de cada ejemplar, para otros países (incluidos gastos de envío):
15U$S (quince dólares).

Por suscripciones en USA, comunicarse con:
Mercedes Roffé
322 East 89 **th** St Apt 4d
New York, NY 10128 - 5066
USA
Tel:(001)-212-348-3419



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