Guillermo Quartucci Alfredo Prior

Mercedes Roffé Guillermo Piro Liliana Lukin Haroldo de Campos **Yves Bonnefoy** 

Sofía González Bonorino Kenji Kitayama

Charles Simic

Marta López-Luaces Elise Guidoni

Luis Lindner Rafael Cippolini

Amalia Sato

Ki no Tsurayuki

Una tarde en el Mokubakan Rrose Sélavy mise à nu par le Capitaine Nemo Cuatro poetas japonesas del siglo XX Los Leviatanes Las Preguntas Una arquitectura del Barroco El haiku (traducción de Arturo Carrera y Silvio Mattoni) La forma

¿Cómo y por qué Raymond Roussel en Japón? (traducción de Damián Tabarovsky) Joseph Cornell y Charles Simic. El arte del ladrón (traducción, introducción y notas de María Negroni) Poema

A próposito de Giacomo El texto secreto de Joyce (con traducciones de Liliana Heer y Juan Carlos Martini Real) Fader, bostero

Notas sobre Fader. Elementos para una polémica

Para una lectura de un diario de viajes del siglo X: el Tosa Nikki El diario de Tosa (Tosa Nikki), (traducción de Masako Usui y A.S)

Cartas a Méry Laurent

(traducción de Hugo Savino) Los chinos son inmortales. Sobre el Oriente en la obra de Salvador Elizondo.

Stephane Mallarmé

Rafael Cippolini

Archivo Histórico de Revistas Argentinas Luisvicto de Revistas Argentinas Luisvicto de Revistas del espejo

# TOKONOMA 5

# TOHONOMA

	Guillermo Quartucci Alfredo Prior	Una tarde en el Mokubakan Rrose Sélavy mise à nu par le	15
		Capitaine Nemo	1 5
	Mercedes Roffé	Cuatro poetas japonesas del siglo XX	24
	Guillermo Piro	Los Leviatanes	3
	Liliana Lukin	Las Preguntas	5
	Haroldo de Campos	Una arquitectura del Barroco	58
	Yves Bonnefoy	El haiku (traducción de Arturo Carrera y Silvio Mattoni)	60
	Sofía González Bonorino	La forma	79
	Kenji Kitayama	¿Cómo y por qué Raymond Roussel en Japón?	90
		(traducción de Damián Tabarovsky)	
	Charles Simic	Joseph Cornell y Charles Simic. El arte del ladrón (traducción,	94
		introducción y notas de María Negroni)	
	Marta López-Luaces	Poema	101
	Elise Guidoni	A próposito de Giacomo El texto secreto de Joyce (con traducciones de	102
		Liliana Heer y Juan Carlos Martini Real)	)
	Luis Lindner	Fader, bostero	107
	Rafael Cippolini	Notas sobre Fader. Elementos para una polémica	111
	Amalia Sato	Para una lectura de un diario de viajes del siglo X: el Tosa Nikki	117
	Ki no Tsurayuki	El diario de Tosa (Tosa Nikki), (traducción de Masako Usui y A.S)	127
	Stephane Mallarmé	Cartas a Méry Laurent (traducción de Hugo Savino)	153
	Rafael Cippolini	Los chinos son inmortales.Sobre el	173
Archivo Histórico de Revistas Argentinas   v	www.rabira.com.ar	Oriente en la obra de Salvador Elizondo Ayes del espejo	

Editora:

Amalia Sato

Participan: Guillermo Quartucci

Alfredo Prior

Mercedes Roffé

Guillermo Piro

Liliana Lukin

Haroldo de Campos

Arturo Carrera

Silvio Mattoni

María Negroni

Sofía González Bonorino

Damián Tabarovsky

Marta López-Luaces

Elise Guidoni

Liliana Heer

Juan Carlos Martini Real

Luis Lindner

Rafael Cippolini

Hugo Savino

Masako Usui

Luis Thonis

#### Correspondencia:

Casilla de Correo 28 (1428) Buenos Aires, Argentina

Informes: 781-1886

# El pabellón del vacío

JOSÉ LEZAMA LIMA

(...)

Estoy en un café multiplicador del hastío, el insistente daiquirí vuelve como una cara inservible para morir, para la primavera. Recorro con las manos la solapa que me parece fría. No espero a nadie e insisto en que alguien tiene que llegar. De pronto, con la uña trazo un pequeño hueco en la mesa. Ya tengo el tokonoma, el vacío, la compañía insuperable, la conversación en una esquina de Alejandría. Estoy con él en una ronda de patinadores por el Prado. Era un niño que respiraba todo el rocío tenaz del cielo, ya con el vacío, como un gato que nos rodea todo el cuerpo, con un silencio lleno de luces.

(...)

Registro de la Propiedad Intelectual en trámite

(De Fragmentos a su imán)

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

Cuidado de la edición: Amalia Sato

## Una tarde en el Mokubakan

GUILLERMO QUARTUCCI

Japón, en la actualidad, tiene fama de país moderno, y en especial Tokio, el centro cultural, comercial y político, se ha ganado un lugar entre las grandes ciudades del mundo, como capital de la moda y la elegancia. La prosperidad de las últimas décadas ha refinado los gustos y formas de vida de las amplias capas media. Todavía es posible ver, en las grandes ciudades, mujeres que se visten y arreglan de manera muy cuidada para asistir a las funciones vespertinas de los innumerables teatros y terminar la tarde en coquetas cafeterías donde el precio de un café acompañado de una porción de pastel puede alcanzar los veinte dólares, o simplemente para ir de compras a Mitsukoshi, Isetan o Seibu, las tiendas departamentales más chic. Estas mujeres, generalmente de edad mediana hacia arriba, son también las habitués de los restaurantes y confiterías que se encuentran en los hoteles cinco estrellas, donde el sueño de una vida de ocio, lujo y despreocupación, hasta hace no mucho insospechada para la mayoría de ellas, parece ahora cumplirse. Interiores de tono pastel, muebles como de película, enormes arreglos florales y vajillas primorosamente decoradas sirven de marco a unos alimentos y bebidas agradables a la vista, aunque no demasiado sabrosos. Todo está programado en función de un sentimentalismo light - en el Japón modernizado las estridencias no gozan de prestigio - siempre acorde con el broche delicado, los zapatos de gamuza, el collar de perlas Mikimoto, el maquillaje discreto y la sonrisa tenue de felicidad, sin sombra de frustraciones, donde el único cigarrillo que se permite es el delgado y elegante Virginia Slims. Si buscáramos un equivalente teatral a estos estados de ánimo, el mundo de Takarazuka, la revista japonesa integrada exclusivamente por mujeres, con su exaltación del amor y la belleza sin compromisos, sería la metáfora perfecta de este mundo de ensueño; de ahí que su público, en una abrumadora mayoría, sea femenino.

siva de Tokio, donde vive la gente soi disant elegante, por contraposición a shitamachi, los barrios populares, otrora árbitros de modas y costumbres - en el Japón de nuestros días parecen haber eclipsado las estridencias y excesos que años atrás tipificaban las zonas de entretenimiento, como Asakusa, donde se amontonaban cines y teatros, ahora en acelerado proceso de desaparición. Más bien lo que goza en la actualidad del favor de las elegantes de Tokio es Garden Place, curioso adefesio, entre shopping y parque temático, en el remodelado barrio de Ebisu.

#### ASAKUSA Y KANNONSAMA

Es muy curioso que en la calles adyacentes al gran templo de Sensôji, en Asakusa, donde se venera a Kannonsama, la diosa budista de la Misericordia, popular centro de peregrinación japonés desde tiempos remotos, inmediatamente antes y después de la Restauración Meiji se desarrollara el más grande centro de diversión de la historia de Japón. El distrito 6, o Rokku, como se le conocía a esta animadísima porción del barrio, alcanzó su culminación en las postrimerías de la segunda guerra mundial, para entrar en decadencia después de finalizada ésta, hasta casi desaparecer en los años de la prosperidad económica, jaqueado por otros centros de Tokio que aspiraban a convertirse en líderes de la diversión. Los cines y teatros fueron cayendo uno a uno, y en la actualidad se ha transformado en un lugar para nostálgicos, donde sobreviven malamente un par de salas que exhiben antiguas películas japonesas de gángsters o de samurais, algún teatro de striptease o de rakugo (monólogo cómico muy popular en Edo) y... el Mokubakan.

Este peculiar teatro, cuyo nombre significa Caballito de Madera, es prácticamente el único espacio de la ciudad donde todavía es posible palpar, sin reconstrucciones turísticas, la atmósfera de *shitamachi* y el savoir faire de los *edokko*, auténticos retoños de la cultura popular de Tokio (*Edo*, antiguo nombre de Tokio; *ko*, hijo, retoño). Pero no son sólo los espectáculos que allí se ponen los que hacen tan singular a este recinto: también el público constituye en sí un show aparte. En la posmoderna y vibrante Tokio, de los teatros de lujo, los hoteles de país encantado y los shoppings de gusto dudoso, el Mokubakan respira una voluntad de sobrevivencia que desmiente las aspiraciones recientes de los japoneses de ser modernos y elegantes.

mayoría, sea femenino. Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Wontenzandor por Coprografinación, al igual que el kabuki, género Los valores de la cultura yamanote - la zona geográfica más excludes del que parece un epígono vulgar y chabacano, cuando se lo examina

superficialmente, hay dos funciones diarias: la matutina, a las once de la mañana; y la vespertina a las cinco de la tarde, ambas con una duración aproximada de cuatro horas. Sin embargo, el espectáculo es diferente para cada función y durante el mes que dura una compañía en escena los cambios en la programación son constantes, de manera que uno puede ir casi diariamente y encontrarse con una novedad. las compañías se forman alrededor de una figura líder, que además de director de escena, actúa y canta como el resto de la troupe: Ichikawa Hitomaru, Higuchi Jirô, Matsukawa Yûshirô, Kanai Nobuo, Hata Hiroshi, Fujikawa Akira, Ryû Senmei, Koikawa Jun, etcétera. La familia del actor, incluidos sus niños, así como discípulos y aprendices, además de algunos veteranos, son los integrantes de la troupe, y juntos realizan giras, a lo largo y ancho de Japón, en los contados lugares donde aún sobreviven este tipo de establecimientos tercamente anacrónicos.

EL TEATRO

El Mokubakan de Tokio está ubicado en la esquina de una callejuela de traza irregular, que parte del templo Sensôji, y un callejón cerrado adonde se abren las puertas de emergencia, por donde sale el público al terminar la función. Se lo reconoce inmediatamente por su fachada cubierta de estandartes del tipo nobori - una asta con una tela vertical fijada de uno de sus lados - que ostentan, con los caracteres típicos del teatro tradicional japonés, el nombre de la compañía. También hay profusión de arreglos florales de plástico en forma de corona y lámparas de papel en ristra, iluminadas. Como la planta baja es el teatro de rakugo, con sus anuncios propios y decoraciones características, el lugar no puede pasar desapercibido. En la taquilla hay generalmente una anciana de kimono que parece salida de una novela de Nagai Kafû y que corta imperturbable los boletos, mientras recibe la módica suma de dinero que cuesta este teatro para los astronómicos estándares japoneses: unos quince dólares, o sea, más barato que el cine.

Después de ascender una escalera, se llega a un pequeño lobby donde no faltan las máquinas expendedoras de bebidas, frías y calientes, y las golosinas típicas de los teatros. Hay también una mesa cubierta de folletos que anuncian las próximas funciones y compañías, sin el lujo de los del teatro kabuki, generalmente impresos en color morado, y que se

y de butacas amontonadas más bien incómodas, dividida en dos secciones en declive, separadas por un pasillo, con cupo de unos quinientos espectadores. En invierno está bien calefaccionada y climatizada en verano, quizá las dos únicas concesiones a la modernidad que se permite este espacio único por el espectáculo que ofrece y por su público.

#### LA PROGRAMACIÓN

El espectáculo se divide en dos partes fácilmente reconocibles: la primera, dedicada a la representación dramática, y la segunda, un conjunto de canciones y bailes interpretados por la misma compañía, ambas con una duración similar, separadas por un intermedio en donde el "jefe" dialoga con el público y, si tiene la suerte de contar con alguno, con el espectador extranjero que haya recalado en esta insólita isla de cultura popular.

Una voz anuncia por altavoces estridentes que el espectáculo da inicio: la cortina se abre sobre un telón de fondo que representa algún rincón de la antigua Edo o del Tokio de Meiji o Taishô, y una utilería mínima que designa el de por sí de utilería interior de una vivienda o edificio tradicional japonés: unas puertas corredizas de papel, una plataforma de tatami, una ventana que se abre al río Sumida y la continuada hilera de casas de madera de la orilla opuesta, pintados en el telón. Los actores están vestidos a la usanza tradicional: kimono multicolor las mujeres, kimono gris recogido que muestra las piernas desnudas los hombres, ambos con pelucas que designan claramente su condición social y estado civil. Hay mucha animación en escena: todos hablan a un tiempo y exhiben su aliño para que el público los ubique inmediatamente en la acción. La pieza representada es del conocimiento del público, y antes que la originalidad, lo que se espera de los actores es la maestría con que resuelvan las escenas claves, que son las que arrancan los aplausos y vivas de los espectadores. Hace por fin su aparición el jefe de la compañía ante el entusiasmo de sus fieles seguidores. La ovación dura unos segundos y es a partir de ella cuando el drama realmente comienza.

Por lo general, se trata de refritos de piezas famosas del teatro kabuki, la insuperable creación de Edo, y del shimpa, literalmente, "nueva escuela", género teatral que floreció en los períodos Meiji y Taishô (1868-1925), caracterizado por llevar al paroxismo los preceptos morales pueden tomar libremente para felicidad de quienes celeccionan este fipe vistas Argentines éticos de vanasociedad a caballo entre el feudalismo y los conatos de de material. La sala, lejos del glamour de los teatros de Tokio, es modesta modernización. Teatro altamente melodramático, tanto el shimpa, como

las representaciones del Mokubakan, abundan en la pintura de la picardía popular, con todos sus estereotipos y la actitud de exaltado sacrificio de los personajes principales. La trama avanza a los tropiezos entre pasos de comedia grotesca, protagonizada por los actores de carácter, y los grandes pathos dramáticos de resignada renunciación que el destino tiene reservados a los protagonistas. Sin embargo, nunca la comedia tiene prevalencia sobre la tragedia, y viceversa. Para complicar todavía más la cosa, hay momentos de acción, a la manera del casi extinto "teatro del nuevo país" (shingoku gekijô), género de acción rebosante de duelos de espada que enardecía a las multitudes en los primeros años de Meiji, de manera que la del Mokubakan es una experiencia de "teatro total" tradicional.

En el plano del desarrollo dramático, la dupla moral giri-ninjô es la columna vertebral del espectáculo. Giri es establecido por la costumbre y la ley, ninjô son los sentimientos individuales; es decir, deber versus sentimientos. Su choque, como en la antigua Grecia, provoca la tragedia, tragedia del enamorado, por ejemplo, que por fidelidad a los códigos sociales debe rechazar a su amada, tragedia, en fin, del héroe o heroína románticos que se debaten entre la transgresión y el acato de la norma, contradicción moral que en el Mokubakan alcanza su más alta representación, porque es teatro sin pretensiones intelectuales dirigido a un público que se resiste al cinismo de las modas y el consumismo como formas de vida. La obra "Maquillaje" (Keshô), de Inoue Hisashi, pinta de manera magistral el universo del teatro popular japonés.

El repertorio de las doce compañías que comparten en el año la cartelera del Mokubakan, sin perder de vista los postulados dramáticos del giri-ninjô, se pasean por una variedad increíble de historias de la cultura popular, por ejemplo, la historia de la geisha que trabaja arduamente para pagar los estudios de un joven al que ama, con el sólo objetivo de que se haga un lugar en la sociedad establecida, sin esperar nada a cambio. En determinado momento, la geisha se ve obligada a asesinar a un cliente importante que ha abusado de su honor más íntimo, y es el joven amado, con el flamante título de abogado, pagado con el sacrificio de ella, quien tiene que actuar de fiscal en el juicio. Sus sentimientos le dicen que debe salvarla, pero su deber lo obliga a condenarla a morir. Desaparecida ella, el único camino que le queda al joven es el suicidio.

Otra historia muy popular es la de Oshichi, la hija del verdulero. La época es Edo y el escenario, los abigarrados barries populares el rito con la pintada de blanco del pecho, homal menor descuido, se desataban incendios que arrasaban manzanas

enteras de frágiles y amontonadas casas de madera. En una de estas conflagraciones, Oshichi debe refugiarse en un templo, el único espacio amplio que se salvaba de "las flores de Edo", como poética y resignadamente llamaban los habitantes de shitamachi a los incendios. En el templo, Oshichi conoce a un joven y gallardo bombero, epítome de la virilidad en la época y héroe de los rescates de víctimas, del cual se enamora y es correspondida. Cuando llega el momento inevitable del regreso a casa, Oshichi teme no volver a ver al joven, por lo cual decide prender fuego a su propia vivienda, con tal mala suerte que es descubierta y denunciada por un vecino. El delito es tan grave que en Edo se castiga con la muerte. Cuando el bombero se enterá de la suerte corrida por Oshichi, se suicida.

También algunas historias sensacionalistas engalanan de tanto en tanto la cartelera del Mokubakan, como la de Abe Sada, la heroína mundialmente famosa de la película "El imperio de los sentidos", de Nagisha Oshima, que no ha dejado de cautivar la imaginación popular japonesa desde que sucedió, hace más de sesenta años. Como se sabe, Abe es una prostituta de un burdel de ínfima categoría que vive una tórrida historia de pasión destructiva con uno de sus clientes, un próspero hombre de negocios casado. Comprometidos cada vez más en un juego sexual que va carcomiendo sus vidas, desafiando toda noción de mesura en la satisfacción de una pasión al margen de las normas, sabiendo que traspuestos los límites de la carne siempre insatisfecha sólo están la locura y la muerte, ella decide cortarle al hombre su pene y huir con él aferrado en la mano hasta que es descubierta tres días más tarde por la policía, ya totalmente perdida la razón. Es lo que sucede cuando ninjô prevalece sobre giri, es decir, cuando se quebrantan los mandamientos sociales.

En fin, la historia de la madre que debe dar en adopción a su hijo porque la pobreza y la marginación le impiden darle la educación que haría de él un hombre de bien, y que años más tarde se reencuentran, en circunstancias trágicas, no es rara en el Mokubakan. El final, como corresponde, no es feliz, pues las circunstancias del reencuentro, generalmente un crimen, enfrentan a la madre, autora involuntaria, y al hijo, resolviéndose el drama con la ejecución de ella y el suicidio de él.

En el transcurso de la obra no sólo es posible presenciar todas las convenciones propias de su trama, sino también algunas curiosidades como la transformación en mujer del jefe de la compañía frente al públibros, cuello y cara; continúa con el delineamiento de los ojos y carmín de la boca, y la coronación con la peluca enjoyada. Ya de pie el actor, el ayudante le va alcanzando kimonos que se van sujetando y superponiendo, hasta llegar al último, el más deslumbrante. Queda así transformado en un *onnagata* (actor que interpreta papeles femeninos) ante los pocos ojos azorados de quienes no están acostumbrados a estas faenas y los aplausos de la inmensa mayoría de los espectadores, que patentizan así su admiración incondicional por la estrella. El mismo actor ha representado a lo largo de la obra papeles masculinos de innegable virilidad.

Así vestido, en diálogo con el público, anuncia los programas de los días venideros y agradece la fidelidad y apoyo en tiempos tan difíciles para este tipo de teatro, etcétera, etcétera. A continuación, un intervalo de quince minutos precede a la segunda parte del show.

La segunda parte es lo que podría denominarse "revista japonesa", donde los mismos integrantes de la compañía, vestidos con trajes extravagantes, no tradicionales, interpretarán a lo largo de más de una hora todo tipo de canciones: desde el rock, por los más jóvenes, hasta el enka (balada urbana) por los veteranos. La escenografía es barata, los colores encendidos, la iluminación circense. El volumen de la música grabada tapa por momentos la voz de los cantantes inexpertos. Algunos desafinan, a otros se les olvida la letra, pero las estrellas se lucen, particularmente en la interpretación de las baladas urbanas que han sobrevivido a la masificación de las últimas décadas gracias al karaoke. Lo increíble de esta parte del show es el público femenino: mientras canta su figura favorita, la admiradora se acerca al escenario y, haciendo que se arrodille el intérprete, le coloca en el cinturón uno a varios billetes. Si se trata de alguien que quiere hacer pública su generosidad, desplegará el dinero en forma de abanico y lo colocará ostensiblemente para que todos lo vean: a veces se pueden contar hasta diez billetes de diez mil yenes (mil dólares), aunque lo común son dos o tres. Muchas mujeres de edad mediana y, especialmente, las ancianas del público vestidas de kimono se acercan humildemente al escenario donde depositan sus regalos para el intérprete de ese momento: cartones de cigarrillos, cajas de cerveza o sake, bufandas tejidas a mano, guantes, alimentos envasados, fotografías que ellas mismas le han tomado en actuaciones previas... Esta interacción hace que el público forme parte integral del espectáculo del Mokubakan.

EL PÚBLICO

Compuesto en su mayoría por mujeres mayores o ancianas, la variedad de tipos es mucho más notable que la del conjunto uniformado de señoras elegantes que visitan los lugares de moda de yamanote. En el Mokubakan es posible encontrarse con situaciones insólitas protagonizadas por los espectadores, como la mujer que paga la entrada para su mascota, un caniche diminuto y de pelo recortado, al que sienta a su lado durante toda la función. El perrito por lo general duerme, pero, en caso de despertarse, su dueña le tiene preparada su merienda y alguna bebida, que el can ingiere con fruición totalmente ajeno a la excitación del entorno. Otras mujeres llegan con las bolsas de las compras, a veces literalmente cubiertas por ellas, y ocultas en los asientos siguen las peripecias de lo que ocurre en escena. Algunas fuman habanos, otras muestran con orgullo su dentadura de oro, como las mujeres de Edo mostraban los dientes negros. No hay accesorios de calidad ni perlas finas entre sus adornos, sino más bien baratijas que no se pretenden de buen gusto. Las telas caras son reemplazadas por el terlenka, y la gamuza de los zapatos por los materiales sintéticos. Se dice que alguna de estas mujeres provienen de la vecina provincia de Ibaraki, región hasta hace poco dejada inexplicablemente de lado por la fiebre de progreso de Tokio, pero lo suficientemente cerca como para permitir el viaje de ida y vuelta en el día. Sin embargo, en su mayoría es gente de los barrios populares que rodean al Mokubakan y que mantienen viva la tradición cultural de shitamachi. Desaparecidos ellos, es muy dudoso que el teatro popular persista como hasta ahora.

Por eso, al terminar el espectáculo, los espectadores que abandonan la sala por la puerta de emergencia que da al callejón lateral, y se encuentran en la calle con todos los integrantes de la compañía para intercambiar un saludo personal de despedida, parecen reafirmar con este rito que se repite después de cada función, durante todo el año, su voluntad de que el Mokubakan no muera.

México, junio de 1997

# Introducción a Rrose Sélavy mise à nu par le Capitaine Nemo

ALFREDO PRIOR

Marcel Duchamp arriba a Buenos Aires en septiembre de 1918. Procura alejarse de la guerra. Permanecerá hasta junio de 1919.

Aquí realiza solamente tres obras: Stéréoscopie à le main, A regarder d'un oeil (estudio para la esquina derecha inferior del Gran Vidrio) y las Instrucciones para el Readymade malhereux, que envía a su hermana Suzanne. Acerca de la relación de Marcel con Suzanne escribe Arturo Schwarz<sup>1</sup>:

"Para obtener pistas sobre cuál de las tres hermanas de Duchamp fue objeto de su inconsciente amor incestuoso, debemos retornar al cuadro Muchacho y muchacha en primavera. Resulta obvio a quién le está dedicado. Para saberlo basta leer la línea en el reverso de la tela. Dice: A toi ma chère Suzanne. El cuadro fue el regalo de bodas a su hermana Suzanne. Hay un espacio insólitamente largo entre la palabra chère y Suzanne; si recordamos su gusto por los juegos de palabra podría sustituirse la palabra chère (querida) por su homófono chair (carne). Podríamos considerar esta dedicatoria como una reafirmación de la indivisible unidad física entre Marcel y Suzanne, quien en este juego se convierte literalmente en la carne misma de Marcel.

En este cuadro quedan en evidencia los sentimientos de Duchamp ante el primer matrimonio de Suzanne, que había sido su compañera de juegos y modelo favorita. Algunos años más tarde, cuando Suzanne contraiga segundas nupcias con el pintor Jean Crotti, amigo de Marcel que era vagamente parecido a él, habrá otra ocasión para manifestar su estado de ánimo ante esta segunda "traición" de Suzanne.

Duchamp le escribe desde Buenos Aires, dándole instrucciones para construir lo que podía ser considerado su regalo de bodas: Readymade malhereux (1919). Le transfiere así el poder que hasta entonces se había reservado para sí exclusivamente: crear ready-mades; pero el proceso de identificación no se limita al título, que declara la infelicidad de Marcel. El destino de este ready-made es análogo al de la Esposa del Gran Vidrio: ser destruido. El ready-made infeliz era un libro de geometría que debía quedar colgado del balcón de la casa de Suzanne, y destruirse por la acción de los agentes atmosféricos. El significado del regalo - un libro de geometría que recordaba los días de escuela, la adolescencia, cuando los dos jóvenes no estaban separados por la intrusión de una tercera persona - debe de haber sido evidente hasta para Suzanne, que lo copió en un cuadro (que es lo único que queda de este ready-made) para salvarlo de la destrucción material y del olvido. Lo que notamos es la tendencia expiatoria presente en este caso de incesto: por haber deseado a su hermana, el artista se castiga, mediante la destrucción de la obra con la que se identifica."

Otra de las obras que emprende Duchamp en Buenos Aires es la confección de un juego de ajedrez. Fabrica todas las piezas, pero no puede concluir el alfil, porque tallar la "ranura" que caracteriza a esta pieza le resulta extremadamente difícil.

Uno de los lugares a los que concurre asiduamente en sus noches porteñas es un cafetín del Bajo, situado en la calle 25 de Mayo, el Nautilus. Traba amistad con su dueño, John Ashbery, un ex marino irlandés a quienes los parroquianos conocen con el apodo de "Capitán Nemo". En un reservado juegan al ajedrez hasta altas horas de la noche.

La presente obra se inspira en la concepción teatral de Omote Akira<sup>2</sup>.

En las obras de este autor el piso del escenario cumple un papel protagónico. En mi caso opté por un suelo de vidrio, acorde con el tema tratado. Sobre él tracé con sal fina una reproducción a escala de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Los actores están calzados con coturnos de plomo, que al mismo tiempo que ralentan sus movimientos, astillan el vidrio a su paso. Cabe señalar que el vidrio debe cambiarse en cada representación.

ha caducado.

John Ashbery recita fragmentos de Autorretrato en un espejo convexo, de su homónimo, el poeta norteamericano. La voz del actor ha sido previamente grabada y el intérprete se limita a hacer fonomímica.

TOKONOMA 5

Un auspicio de Canon permitió representar la obra en el Festival de Barranquilla. La condición impuesta por el sponsor fue que alguno de sus productos aparecieran en escena, así que muní al Coro con cámaras fotográficas - emblema retiniano si los hay. Para obtener un subsidio mayor al estipulado, agregué nuevas líneas en las que figurara la palabra "Canon", la cual era pronunciada a viva voz por los actores. Para no dar cabida a dudas sobre el carácter comercial de la mención, cada vez que la marca era anunciada, los actores detonaban los flashes3.

# Rrose Sélavy mise à nu par le Capitaine Nemo

ALFREDO PRIOR

Personajes

Capitán Nemo Rrose Sélavy Suzanne Coro de los hermanos retinianos

El coro de los Hermanos Retinianos está compuesto por siete actores vestidos con los arquetípicos trajes de buzo. Colgadas del cuello llevan cámaras fotográficas cuyos flashes disparan hacia los espectadores en las partes indicadas. Al comenzar la acción están ubicados en una hilera al fondo del escenario, sentados sobre monitores de video que emiten documentales sobre el mundo submarino, y que tiñen la escena con una luz azulada.

El capitán Nemo está vestido de negro. Su mano derecha es una prótesis más grande que el tamaño de su cabeza. En la izquierda sostiene un libro diminuto al que simula leer cuando le corresponde un parlamento. Su voz está grabada y por lo tanto se limita a mover la boca.

La voz de la grabación fue transmitida vía telefonía móvil desde un sótano hasta el estudio de grabación. No han sido eliminadas las interferencias e impurezas de sonido.

El vestuario de Rrose Sélavy corresponde a la caracterización propuesta por Duchamp, según consta en varias fotografías.

Suzanne está vestida de novia.

A un costado del escenario, enmarcado por un halo de luz rectan-Para las siguientes representaciones sigue vigente esta actitud, aún cuando ya el auspicio empresarial gulo de agua nocturno").

NEMO: Como hizo el Parmigianino, la mano derecha más grande que la cabeza, adelantada hacia el espectador y replegándose suavemente, para proteger lo que anuncia.

CORO DE LOS HERMANOS RETINIANOS: Canon (Flashes) teje el tiempo- Nautilus dorado: Hilo.
Canon sin (Flashes) sangre, seda que borra: auscultado el ojo el enigma se desvía.

TOKONOMA 5

NEMO: La mano derecha más grande que la cabeza, adelantada hacia el espectador y replegándose suavemente para anunciar lo que oculta, en el momento en que nuestra atención se ahueca.

CORO: Unos cristales emplomados, flotantes vigas, pieles, muselina plisada

RROSE: Plegadas musarañas

SUZANNE: y un anillo de coral corren unidos en un movimiento sobre el que se apoya el rostro.

NEMO: Círculo que en nieve se abre,

RROSE: y se abría,

NEMO: que flota acercándose y retirándose como la mano, sólo que está en reposo. Es lo que está sustraído. Dice Vasari:

RROSE: Vasari dijo.

NEMO: Rastro absoluto, firmeza mentida del espejo.

RROSE: El espejo se olvida.

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

NEMO: Su puerta al cambiante pontífice entreabre.

SUZANNE: ¿Cambiante? ¿Pontífice? ¿Entreabre? Digo yo...

NEMO: Dice Vasari:
"Francesco se puso un día
a sacarse su retrato, y se miró con ese propósito
en un espejo convexo, como los que usan los barberos."

RROSE: El ojo no ve al ojo ni al pintor que lo celebra y desconfía de ese alumbrado hoy donde el reflejo habita.

CORO: Nublar el foco, el cristal, la obstructora bola de los propósitos. He aquí la familiar presencia de lo que se olvida: márgenes corroídos de las cosas que perfectas una vez nos parecieron.

NEMO: Franceso puesto a mirarse un día adelanta su mano

CORO: Propósito convexo

NEMO: dice Vasari, "hacia el espejo que le tiende su barbero".

RROSE: Cabelleras, barbas, desterradas del aire que las crea, del aire que les miente -pausas del fumary en cada parcela adentra su pocillo, y no pudiendo igualar o explicar la acción, por qué habría

SUZANNE: igualarse todo a una y sola sustancia, uniforme, no magma, de interiores.
inas | www.ahira.com.ar

RROSE: Francesco se puso un día a sacarse, y fue retrato.

NEMO: Mandó a un tornero que le hiciera una bola

SUZANNE: Dijo una.

NEMO: de madera, y tras partirla por la mitad tuvo dos bolas, de las cuales una a la mitad redujo -dice Vasari-"y con gran arte se puso a copiar cuanto veía en el espejo".

CORO: Nubla el foco, el cristal, la obstructora bola del canon (Flashes) y los propósitos.

NEMO: Así el espejo averiguó callado -principalmente su reflejo, cuyo el retrato es el reflejo una vez quitado.

RROSE: ¿No es la curva, oh Farnesios, traición confitada que el espejo reúne, ciego, o navega desterrado?

NEMO: Timbre ausente, redoble en sus extremos, taller, seso.

RROSE: La mano que por el aire líneas impulsa y ahora al caracol del Canon lleva. (Flashes)

CORO: Un caracol que entierra firme oído en la seda del estanque.

NEMO: El estanque, mi cerebro. Mi taller el cerebro donde el caracol su peso de Gran Pirámide suspende. Francesco puso un día a sacarse su retrato.

SUZANNE: Sacado el retrato y Francesco: autorretrato.

RROSE: Autorretrato, tema, rocio y sin embargo..." Sobre la piel del nenúfar del espejo el rocio es obra.

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

NEMO: Canon (Flashes) sin sangre -seda que borra la perfección y de rodillas muereacércate y retirate, flota en reposo.

RROSE: ¿Presuntuoso ápice de la sonrisa? ¿Mensurable destello? ¿Superficie?

NEMO: Adelantado y replegado anuncio, envuelto brillo. Lo que oculta el sueño perfección hermana.

CORO: La hermana es la ranura no tallada del inconcluso alfil, la viuda fresca que mira caer la lluvia sobre los restos de un desdichado euclides.

RROSE: ¿Delicadas mallas -Elle a chaudla mano arqueada?

CORO: Estatua de sal que se incorpora a los codos del hermano cuando duerme cada noche forma una indivisa rama de estatuas, la hermana.

RROSE: ¿Mensurable destello, enmascarado?

CORO: Brechas oscuras se abren, entonces, en el lecho. Brechas por las que pueden entreverse a los barrotes que cantan en la panza de las jaulas.

NEMO: Las gargantas se esmaltan al nombrar estos barrotes amasados con el limo de todos los nilos. El brasero donde se han fraguado aún no se ha encendido, pero

RROSE: esta bastilla de fósforo calcina nuestros bolsillos.

CORO: La hermana es la bastilla del inconcluso alfil: su ranura no tallada.

RROSE: Astillada troupe de solteros la persiguen mientras nuestra casa se desmorona e indolente ante los singulares engranajes que remachan los visillos de su puerta no se asombra -Ella

CORO: la Gran Máquina de salar chocolate avanza

RROSE: a través de los visillos,

SUZANNE: la luminosa ciénaga del pasillo

RROSE: y los pasillos

CORO: (de la escalera).

RROSE: Fanelas encendemos para hacer más claro aún el detenido ámbar de su huida.

SUZANNE: Pero indefinidamente se prolonga.

CORO: La escalera.

RROSE: A un almiar conduce donde el hermano vela.

CORO: Doblemente viudo,

RROSE: fresco,

SUZANNE: y soltero.

CORO: Fijeza de la luz. Pequeña nieve de la luz.

La hermana tiende en el cordel del oído una pregunta sin respuesta.

NEMO: Sordo es el espejo.

Archivo Histórico de Revistas Argentin Reservivo Mentina de Proposition de Revistas Argentin Reservivo de Revistas Argentin Reservica de Revistas Argentinas Ar RROSE: Mas... ¿el narrador de la historia estaba escrito? el violín prestado.

TOKONOMA 5

NEMO: Brilla hoy bastante esta envoltura para mantener suposición a certeza unida: "Hace mucho, ya mucho tiempo, que la memoria soñaba a su modelo y tan sólo lo que veía decidió reflejar en el espejo."

CORO: Adelantado y replegado anuncio, envuelto brillo.

NEMO: Lo que oculta el sueño perfección ahueca. Donde dormita el tiempo oscuridad reanuda

RROSE: araña,

NEMO: hermana

CORO: y suma.

RROSE: Cáscara y burbuja sin clima ni reloj, cristal mascado.

CORO: En su celo, desterrada entre pausas del fumar que la crean y le mienten, en la noche de su estanque anticipa la novia el reflejo que la hermana

NEMO: al humo coniforme, al hacia dentro en ceniza aísla.

CORO: Noh la parida roca partida y doble

NEMO: donde aceites resbalan y perfumes prestan rebrillo a lo robado.

SUZANNE: A su puerta tiene dos bolas, firme oído.

CORO: No habla del fuego donde riza el zorro su rabo suspirado.

RROSE: El mañana es fácil sin entrantes.

Simulador del tiempo el ojo proclama que todo es superficie.

Algunas vigas flotantes perpetúan
plateada mancha, accidente, placer, medida,
muselina, coral, plegados,
cambiantes estaciones, luz tras niebla,
hojas arrancadas de las ramas del recuerdo.

En esto veo no sólo el caos y el plateado aletear
donde dormita Canon. (Flashes) La presunción
de alumbrar que oscuridad reanuda
al desconfiado pintor -araña y suma
de cáscara, burbuja, habitación sin clima ni relojsale del sueño y se prolonga en desdichada burla.

NEMO: Mas
¿el narrador de la historia estaba escrito?
¿Escrita La Gloria y de qué manera
se la comió Francesco
entre las ocho y las nueve
adelantada la cabeza
partida por la mitad y reducida
al tamaño del espejo, su reflejo?

RROSE: Cuánta gente vino y explicar la acción de igualar no pudo, firme pero oblicua aceptaré como a mi propio espectro.

CORO: Francesco puesto un día a sacarse fue retrato.

Sacado el retrato y Francesco: doblemente Francesco.

Al Chivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

NEMO: Autorretrato, tema, rocío "y sin embargo..." sobre la piel del nenúfar obra el espejo del rocío. Francesco se puso y el espejo decidió reflejar tan sólo lo que el veía, que fue suficiente para su propósito: barniz embalsamado de la imagen, proyectado en un ángulo de 180 grados. Hora y densidad de la luz lo conservan, intacto en la fugaz ola de llegada. Rostro vivaz que el alma asienta, máscara y frío, grifo de los sueños. Pero ¿hasta dónde puede por los ojos flotando regresar su nido el cuerpo a salvo? El espejo es sordo al sonido, lo bastante al menos para oír que el alma es una cautiva, tratada humanitariamente, sí, en suspenso mantenida e incapaz de avanzar mucho más lejos que la mirada cuando intercepta el cuadro. Descompuesto en eco y remolino, sordo temporal, tiempo encarnado, de este combate un zumbido queda.

(Flashes) (Flashes) (Flashes)

Buenos Aires, mayo 1993.

Argent

# Cuatro poetas japonesas del siglo xx

INTRODUCCIÓN Y TRADUCCIÓN DE MERCEDES ROFFɹ

Yosano Akiko (1878-1942), Saitoo Fumi (1909- ), Nakajo Fumiko (1922-1954) y Tawara Machi (1962) son cuatro de las poetas japonesas más reconocidas del siglo xx. Las cuatro comparten, además del haber frecuentado otras formas y géneros, el interés por experimentar dentro de los límites de una de las estructuras de más larga tradición en la poesía japonesa: el tanka --o poema de 31 sílabas dispuestas en unidades de 5 y 7 sílabas, en el orden 5-7-5-7-7. Con el nombre que hoy lo conocemos, el tanka surge de la modernización del waka --cuyas primeras manifestaciones escritas datan del siglo viii-- que un grupo de jóvenes encabezados por Yosano Tekkan emprenden hacia fines del siglo xix.

Sería sin embargo una mujer, la poeta YOSANO AKIKO, la que más cabalmente llevaría a la práctica en sus poemas esa renovación estética. Alrededor de 1894, Akiko --entonces todavía Hoo Shoo-- escribe sus primeros tanka. En mayo de 1900 la revista Myoojoo (Estrella de la mañana) acepta publicar sus primeros poemas. En agosto de ese año, la poeta conocería al director de la revista, el ya mencionado Yosano Tekkan, con el que se casaría y viviría hasta la muerte de éste, en 1935. El número de tanka que Yosano Akiko escribió a lo largo de su vida se calcula que sobrepasa los 40.000. Su monumental obra incluye, además, una novela, cuentos para niños, unos 700 poemas en verso libre y 18 libros de ensayos --en los que se percibe una preocupación creciente a través de los años por los temas sociales, especialmente por la necesidad de mejorar la situación

de las mujeres. Tradujo al japonés moderno obras de la literatura clásica, entre ellas, la Historia de Genji. Interesada en promover la educación liberal fundó la Bunka Gakuin -- una institución que combinaba la estructura de una escuela privada para chicas con algo semejante al ciclo básico de una universidad mixta.

SAITOO FUMI es una de las mayores representantes del "modernismo" poético japonés. Como reacción ante la corriente de poetas de izquierda que se unieron en las diversas Ligas de Artistas Proletarios en la década de 1920, y a semejanza de su pares europeos, los modernistas japoneses defendían el arte "puro" y se negaban a representar en sus obras los aspectos más sórdidos de la vida. Su búsqueda de una verdad trascendental a través de imágenes novedosas y de un lenguaje articulado más allá de la lógica ordinaria dio de lleno en un mundo poético enigmático, oscuro y sugerente, a veces próximo a lo siniestro. La poesía de Saitoo Fumi representa claramente esta corriente. Su programa parece resumirse en el desdén con el que se refiere a un tipo de poesía que ella apenas frecuenta, y a la que muy marginalmente alude en el postfacio de una de sus colecciones de tanka: "Respecto a ese tipo de poemas que dicen que viajé a algún lado, que me encontré con alguien, o que caminé por una calle embarrada bajo la lluvia, de ésos también incluí algunos."

En la obra de Saitoo Fumi se destacan las colecciones Gyoca (Canciones de un pez), Hitakurenai (Todo carmesí) -- libro con el que obtuvo, en 1977, el Premio Shaku Chookuu--, y Watari ka yukamu (Cruzaré), de 1985, con el que obtuvo el Premio de Literatura Yomiuri. En 1993, Saitoo Fumi fue nombrada miembro de la Academia de Arte de Japón. Además de otros seis volúmenes de tanka, ha publicado una novela y un libro de ensayos.

NAKAJO FUMIKO nació en la isla de Hokkaido en noviembre de 1922. En 1942 se casó con el ingeniero Nakajo Hiroshi, uno de cuyos méritos fue haberse convertido, gracias a la mordacidad de la pluma de Fumiko, en uno de los personajes más deplorables de la poesía de todos los tiempos. Después de años de infidelidad, drogas y alcohol por parte de Hiroshi, Fumiko lo abandona, llevándose con ella dos de los tres hijos de la pareja. Tiene una serie de relaciones amorosas y sufre la muerte de uno de sus amantes. En 1952, se le diagnostica cáncer de mama y a fines de 1953 se le extirpa un pecho. La experiencia dio materia a quizás el primer diario poético sobre el tema que se conoce --casi 30 años antes de The Cancer Vournals de la norteamericana Audre Lorde. En julio de 1954, días antes de su muerte, salió de la imprenta su primer libro de tanka,

La traducción de los poemas al español se hizo a partir se las versiones de Makoto Ueda (Modern Japanese Tanka. An Anthology. New York:Columbia/University Press, 1996), excepto los tres primeros poet StaS mas de Yosano Akiko, que se basan en la versión de Kemieth Rexroth & Tkuko Alsum (Women Poets of Japan. New York: New Directions Books, 1977). (N. de la T.)

Chibusa sooshitsu (El pecho perdido), título acuñado a semejanza del de la obra de Milton, El paraíso perdido. Su segundo libro, Hana no genkei (El prototipo de las flores) se publicó póstumamente en abril de 1955.

TOKONOMA 5

Si Nakajo Fumiko es una de las representantes de la llamada "vanguardia" entre los autores de tanka, es materia de discusión. Lo que parece no discutirse es la radicalidad con la que esta poeta llevó el tanka hasta un extremo antes no conocido de posibilidades expresivas y temáticas.

El caso de TAWARA MACHI constituye un fenómeno que quizá sólo habría podido darse en nuestro tiempo. Y sin embargo, en ciertos aspectos, es tan antiguo... En Japón, el fenómeno ha tomado su nombre: "El fenómeno Tawara". ¿Tawara, el fenómeno? ¿como Sor Juana, el prodigio? ¿O el fenómeno Tawara como estrategia y resultado de una manipulación masiva, un fenómeno... de mercado? En todo caso, el fenómeno Tawara tal vez no sea sino la más reciente edición de una táctica muy vieja: la de ver no a la mujer que escribe sino a la joven que arrasa, la excepción cuyo reconocimiento e inclusión deja orgulloso de su propia amplitud al más recalcitrante chauvinista.

En 1987 Tawara Machi publica su primer volumen de tanka, Sarada kinenbi (El aniversario de la ensalada), "un delgado libro de tanka compuesto por una joven profesora de escuela secundaria". Ese libro se convertiría pronto en uno de los más grandes bestsellers de los últimos tiempos: se vendieron 2 millones de ejemplares en seis meses. En 1991 se publica la segunda colección de tanka de la autora, Kaze no tenohira (The Palm of the Wind).

Entre las declaraciones de Tawara Machi sobre su poesía, los medios suelen citar las siguientes líneas: "Hay algo así como un "tono" que caracteriza nuestras tareas cotidianas -- ir de compras, cocinar, lavar la ropa. Quisiera poder captarlo y transmitirlo intacto. Si además logro captar el espíritu de la época, tanto mejor."

Sin dejar de lado las tradicionales flores de cerezo y el no menos tradicional motivo del "mensaje", modernizado aquí como preocupación por la llegada del cartero y otros avatares postales, la inclusión de elementos del mundo contemporáneo --los lentes de contacto, la ya no tan moderna cámara fotográfica, el pronóstico televisivo-- y de fragmentos de conversaciones o restos de monólogos de corte ligeramente romántico, son

Yosano Akiko (1878-1942)

puedo entregarme a ella en sus sueños murmurándole sus propios poemas al oído mientras duerme a mi lado

> ¿será porque siempre anhelas, corazón, que siempre enciendo una lámpara en el naranja del ocaso?

dulce y triste como un amor sobrecogido por largos suspiros de lo profundo de un sauce poco a poco va saliendo la luna

> la tierra parece una magnifica flor de loto cuando el sol se alza sobre el paisaje nevado

las marcas más memorables --al menos hasta aquí-- de la poesía de Tawara Machi.

Tawara Machi.

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

Saitoo Fumi (1909)

cuando pienso qué será de este cuerpo cuando muera un arroyo empieza a murmurar en algún lugar, lejos, en la oscuridad

> me corre el agua por las grietas del cráneo a siglos ya del día en que me acosté a dormir en el fondo del lago

aun más profunda en mi mente estará la duda en que vivo desde que he sido testigo de una mancha en la blanca toga de un dios Nakajo Fumiko (1922-1954)

con cajas de somníferos apiladas a su lado día y noche duerme mi marido en su impenetrable miseria

> el autobús amarillo que va al suburbio donde vive mi marido lleva hoy un regalo de odio de mi parte

una vez vi una soga colgando de un árbol negro y desnudo; mi cuerpo colgado, en cambio, aún no se veía

cuando ya no se ve
ni un hombre ni un caballo pasando
por el puente

Aretro des écopieza a derficación istas Argentinas | www.ahira.com.ar
cómo es el puente, en verdad

#### Tawara Machi (1962)

la carta rebosa de amor el amor que es lo que fue el día que indica el matasellos

a partir del instante en que termino de escribir y pego la estampilla empieza a correr el tiempo en espera de la respuesta

> flores de cerezo flores de cerezo flores de cerezo empiezan a brotar dejan de brotar y el parque se ve como si no hubiese pasado nada

el día en que me olvido de escuchar el pronóstico matutino no me enojo así llueva o haga sol

> aun si no lo suficientemente denso como para llamarlo odio algo así como un líquido opaco se me acumula en el corazón

### Los Leviatanes

#### GUILLERMO PIRO

En el origen de todas las civilizaciones hallamos la creencia de que otorgar un nombre concede cierto poder a quien lo recibe, determinando su destino y posibilidades; tanto es así que en Oriente, por ejemplo, se recomienda cambiar de nombre a partir de cierto grado de evolución personal. Entre los hebreos todo cambio importante del destino debía ir acompañado de un cambio de nombre. En la Biblia, Dios cambia los nombres cuando mutan los destinos: Abram (Padre del pueblo) se transforma en Abraham (Padre de las multitudes), y lo mismo sucede con Saray, que para ser fecundada debe transformarse en Sarah, y con Jacob, que al vencer al ángel de Dios se convierte en Israel. Los ejemplos siguen hasta llegar a la actualidad, en el seno mismo del catolicismo, en donde al ser ordenado Papa el hombre debe abandonar su propio nombre para aceptar otro más acorde con sus nuevas funciones y prerrogativas.

Si personaliza hasta ese punto el nombre es también capaz de conseguir lo contrario; pensemos en los campos de concentración y en su remplazo por la cifra, la humillación que arrastra consigo y que anticipa el fácil ejercicio de la violencia física y psicológica; el uso de los alias y los apodos.

En el diccionario de nombres propios del español Emilio Salas encontramos aplicada esta importancia de una manera un tanto caótica pero, por eso mismo, divertida. En él descubrimos que:

Carmen posee una natural autoridad y una gran fuerza de persuasión; se muestra afectiva e idealista en el terreno sentimental y, si peca de algo, es de ser demasiado exclusiva y de no sentirse nunca plenamente satisfecha.

Manuel es independiente, seguro de sí mismo y original; busca el placer Archivo Histórico de Revistas Argentinasiversión, per sión, per con la companio de sí mismo y original; busca el placer antes que los sentimientos.1

Lo disparatado de estas teorías nos hace reflexionar acerca del nombre asignado a una obra artística y la particular repercusión que ese nombre puede tener en los efectos de apreciación, o, si se quiere, en plantearnos cuál es el papel concedido al título de la obra artística en tanto éste participa activamente ejerciendo su propia presión sobre el corpus de la obra que, en apariencia, sólo debería anteceder nombrando. El nombre es, según lo demuestra la existencia de un diccionario como el de Salas, un indicador social de aquello que gira en torno suyo; la corta serie de rasgos comprobables o no, confirmables en la práctica o no, e, inclusive, descartables, de cualquier forma indican que no es algo puramente de orden identificatorio sino de orden constitutivo. El nombre, estemos o no de acuerdo con Salas y sus resultados numerológicos -a partir de los cuales detecta funciones y características de lo más variadas-, el nombre puede llegar a conformar una personalidad, conseguir un efecto, plasmar un resultado y anticipar un destino.2

El presente ensayo se origina a partir de la extraña confirmación de la existencia de varios Leviatanes en la literatura de ficción escritos por autores que, damos por descontado, no desconocen las menciones bíblicas ni el papel que el Leviatán juega en la obra capital de Hobbes. Ese extrañamiento, al mismo tiempo, se confirma como tal -se toma en serioal descubrir que, casualmente, no existen cinco Hermanos Karamasov o cinco Madame Bovary con los que se puedan comparar los resultados o las razones que llevaron a titularlos así. El Leviatán, en tanto mito, mito grandioso, irreductible misterioso, descripto, transformado, plasmado infinidad de veces, aparece un buen día como título de un libro, y es de suponer entonces que algo debe haber sucedido. Probablemente sus autores se desconozcan entre sí; tal vez otros hayan sido escritos como contrapartida de uno de ellos; no hay pruebas, ni testimonios; no podemos confirmarlo. Lo cierto es que están, se llaman. La intención consiste en encontrar y plantear las coincidencias y los desaciertos de ciertos títulos de obras literarias que se llaman igual -casi igual- y estimular la reflexión -hay miles de testimonios al respecto. La idea de este ensayo es plantear una serie de interrogantes acerca de un descubrimiento falar que parecetas Argentinas Www. www. Encorno mío no había nadie. brillar por su autonomía. La obra literaria en si, la opera, no tiene tanta

importancia como la relación existente entre ésta y su título, ésta y su nombre, el nombre que el autor le ha asignado, el nombre por el cual, en lo sucesivo, será llamada. Las consideraciones, entonces, que haremos acerca de las obras, tratarán de llenar el vacío existente entre el que sabe -ya que ha leído- acerca de qué está hablando y el que no y nada más. No deberían por esta razón tomarse al pie de la letra sino, solamente, a título informativo, como quien señalando un objeto dice "esto".

Hay novelas que no deberían tener el nombre que tienen, como, según Salas, hay un José que debería en realidad llamarse Pedro; lo cierto es que con la lectura descubrimos que ese nombre que el autor eligió para ellas las ha transformado en otra cosa. Descubrimos que aquella famosa sentencia shakespeariana -"¿Qué hay en un nombre? Lo que llamamos rosa, con otro nombre olería igualmente bien"- no cuenta para este otro objeto, pueril y maligno, que llamamos libro. La historia de la literatura está llena de ejemplos. Por ahora sólo mencionaremos dos, para ejemplificar: El secreto de Wilhelm Storitz de Julio Verne, y La llave de cristal de Dashiell Hammet.

El efecto de El secreto de Wilhelm Storitz es muy llamativo por el hecho de que el resultado, el efecto definitivo en nosotros, hispanohablantes, no dependió tanto del propio Verne sino más bien de su editor español. La novela fue terminada por Verne en 1904, pero vio la luz en Francia póstumamente, recién en 1910, cinco años después de la muerte del escritor. El caso es atractivo ya que denota una cierta inocencia a la que ya estamos habituados, porque pareciera que el título es tratado como si no extendiera sus tentáculos hasta la médula misma de la trama, disfrazado como está, siempre, de esa aura de mero nominalismo intrascendente. En la novela, el narrador se ve obligado a efectuar un viaje en barco a Hungría remontando el Danubio para asistir al casamiento de su hermano. En un momento, mientras se halla en la popa del barco, de pie, acodado sobre la borda, dejando errar su mirada sobre el río sin pensar en nada, solo, seguro de estar absolutamente solo, experimenta la sensación de que alguien se encuentra detrás de él:

Cualquiera conoce, por haberla sentido, esa impresión vaga que experimentamos cuando somos mirados fijamente por alguien cuya presencia ignoramos. Este es un fenómeno mal o no explicado en absoluto y, en resumidas cuentas, bastante misterioso. Pues bien, en ese momento sentí una impresión de esa

La impresión que experimenta el narrador es muy precisa y lo lleva a permanecer durante varios minutos boquiabierto al comprobar su soledad. Finalmente se rinde a la evidencia y reconoce que más de veinte metros lo separan de los pasajeros más próximos.

Más adelante vuelve a experimentar algo semejante. De pie otra vez, contempla la línea de los muelles de Ragz en tanto que la mayor parte de los pasajeros se acercan a la rampa de salida. Entonces oye claramente una amenaza ("Si Marc Vidal se casa con Myra Roderich, idesdichada ella y desdichado él!") y se vuelve rápidamente...

Estaba solo en aquel lugar. ¡Y no obstante alguien acababa de hablarme! ¡Sí, se me había hablado, y, aún iría más lejos, la voz no me era desconocida!

Sin embargo, ¡nadie, lo repito, nadie...! Evidentemente, me equivoqué al creer oir aquella frase amenazadora... Una especie de alucinación, nada más. Necesariamente mis nervios me estaban jugando una mala pasada esos días...! Estupefacto miré de nuevo a mi alrededor... No, no había nadie...

La escena vuelve a repetirse de manera similar otras veces, pero ya es suficiente. Llegado a un punto -casi la mitad de la novela- el narrador y nosotros descubrimos algo de suma importancia no sólo para el devenir de la trama sino también para la comprensión final del título de la obra, que hasta ahora se mantenía envuelto en los velos del enigma: Wilhelm Storitz, cuando lo desea, se hace invisible; le basta con ingerir una pócima cuya fórmula ha confeccionado su padre, un conocido alquimista. La idea es interesante, aunque hoy pueda parecernos un tanto trillada, y aparece como una especie de contrapartida, una estocada a la novela de H.G. Wells, que se había publicado en Francia por aquellos años, en donde su protagonista, Griffin, se volvía invisible gracias a la protección o al efecto de su ropa. Verne se opone a Wells haciendo que su personaje sea invisible totalmente, y siempre. Ahora bien, volviendo al título de la obra, en el momento que el lector toma conocimiento de esa noticia, la trama sufre una súbita "descompresión", explota, para graficarlo de alguna manera, expandiéndose, atravesando con sus hilos de verdad lo que hasta ahora era inexplicable y misterioso. El lector -al igual que el narrador- se ve obligado a "corregir" su lectura -los recuerdos de las vivencias misteriosas del narrador- revisando otra vez lo ya leído: aquel 

gracias al título, pero sí para el narrador: nadie que conserva un secreto es inofensivo-, no lo era. Ese juego, ese truco maldito, en la edición española queda absolutamente oculto, o mejor, desperdiciado, gracias a que el editor ha tenido la idea de titular al libro de Verne con la sencilla frase El hombre invisible3, como si un editor re-titulara a la obra de Poe La carta robada que está sobre la mesa o El Dr. Jekyll alias Mr. Hyde a la obra de Stevenson. Recordemos la primera lectura y el efecto conseguido por los títulos originales en la lectura de esas obras e imaginemos el resultado o el posible alcance de estos otros: todo se pierde y nada se transforma.

El caso de La llave de cristal entra en aquello que podríamos llamar «del título como incógnita permanente». El argumento es típicamente detectivesco: la investigación de un homicidio en el ambiente pre-electoral de una ciudad norteamericana dominada por dos bandas de gángsters rivales. El protagonista, Ned Beaumont, guardaespaldas del gánsgter Paul Madving, se ve forzado a esclarecer un crimen a pesar de las repercusiones que su investigación tiene en la lucha electoral. Fuera de la intriga novelesca en sí, fuera de la trama, hay algo que perdura a todo lo largo de la novela, y esto es esa llave cuyo sentido, a medida que la lectura avanza, no se explica. Sin que el propio lector lo advierta, él busca, página a página, ese sentido, esa explicación que justifique el título. Al final de la novela una mujer tiene un sueño; y en ese sueño aparece una llave; y esa llave es de cristal. Nada más. La presencia de esa llave actúa entonces como la resolución de una broma -aunque Jean-Luc Godard ve allí el pleno ejercicio de una libertad que, según él, el cine no ejerce ni ejercerá jamás-; el lector descubre entonces lo que Hammet se proponía, esto es, simplemente, habernos llevado a todo lo largo de la obra pensando en ella, tratando de encontrarla.

El Leviatán como símbolo de unidad política no es una imagen que debamos a Hobbes, quien, en la conciencia común, aparece como "el profeta", el erróneo iniciador. El corpus, el símbolo mítico, el animal marino, aparece en la Biblia, en el Antiguo Testamento, más exactamente en los

Antes que a él se describe con lujo de detalles un animal terrestre: el Behemoth. Naturalmente hay un origen histórico-mítico de estas imágenes bíblicas. Se ha querido ver al Leviatán como una divinidad de la leyenda babilónica sobre el diluvio universal, el "Tiamat". Lo cierto es que, a pesar de la extraordinaria confusión reinante, el Leviatán aparece siempre en esa representación mítica como un animal marino, cocodrilo, ballena, serpiente, dragón o pez gigantesco, mientras que el Behemoth aparece siempre como un animal terrestre, gran toro, hipopótamo o elefante.

El monstruo del Libro de Job suele mezclarse a menudo con otras figuras del Antiguo Testamento, de tal forma que se confunden entre sí distintas representaciones de animales. Leviatán se llamaba en la "Vulgata", así como en la traducción de la Biblia de Lutero, a las dos serpientes que Dios, según Isaías (27, 1) un día visitará. En los Salmos (74, 14) aparece representado como la serpiente marina de muchas cabezas que sirvió de alimento al pueblo hebreo.

Incluso los mitos de la lucha contra el dragón -Sigfrido, San Miguel, San Jorge- pueden referirse al Leviatán. Hay incluso quien ve en el poema anglosajón "Beowulf" una representación del Leviatán en Grendel, aquel "espantoso y perverso proscrito", la "fiera maligna", la "torva criatura", el "condenado y feroz espíritu", el "desalmado y voraz" que "lleva con él la ira de Dios", o en su madre, "la hembra monstruosa, voraz y siniestra" que "habitaba las heladas y cenagosas aguas después de que Caín hubiese asesinado, con su espada, a su único hermano". Si bien fue masculinizado por los escritores medievales, convirtiéndose en el rey de todos los hijos del orgullo, su representación en el Talmud es una mujer cuyas aletas irradian una luz tan refulgente que eclipsa los rayos del sol.

En el Leviatán hay una enorme riqueza de interpretaciones teológicas e históricas. En medio de la confusa fantasía de los mitos hay una cosa importante: el Leviatán pertenece al mar irremediable; sin salir de allí se traga el cosmos y a todos ellos que se han separado del mundo; sin salir de allí escupe los muertos el día del Juicio Final. Todo lo devora, incluso el mismo mar que le sirve de casa. Como si no bastara, de entre la caótica multiplicidad de imágenes y visiones surgen en el curso de la Edad Media dos grandes líneas de interpretación del mito: la simbolización cristiana de los Padres de la Iglesia en la temprana Edad Media y el mito judaico y rabino de la Cábala.

Desde el siglo XII, más o menos la entrada al infierno se repressoras Argen sentó como las fauces abiertas del monstruoso Leviatán, en cuyo interior había a veces una caldera. Pero esto fue suprimiéndose durante el

Renacimiento y en sustitución se utilizó la entrada de una cueva como la que, junto al lago Averno, atravesó Eneas guiado por la Sibila de Cumas en su descenso al mundo de los muertos. En otras ocasiones se representó como la puerta de un edificio custodiado por el perro de tres cabezas de la mitología griega que el cristianismo tomó prestado.

En el Apocalipsis, al soltar los cuatro primeros sellos, aparecen los cuatro jinetes: el conquistador, la guerra, el hambre y la muerte, que cabalga un jamelgo amarillo y es seguido de cerca por Hades, el rey del mundo de los muertos. Los jinetes se han interpretado de diversas formas, pero con mayor frecuencia se ha considerado a los cuatro como ángeles de la cólera divina. En el conocido grabado de Durero pisotean a los hombres con los cascos de sus caballos. Allí Hades, en el margen inferior izquierdo, no es otro que un Leviatán con las fauces abiertas que se traga a un obispo.

Entre los años 1500 y 1600 su fuerza demoníaca se pierde. La imagen del Leviatán sufre en la literatura del siglo XVI el mismo destino que sufrió la representación pictórica del diablo o de los demonios en la época que va de El Bosco a Brueghel: los espíritus malos se transforman en fantasmagoría grotesca y llena de humor. En los dramas de Shakespeare el Leviatán aparece citado tres veces.<sup>5</sup>, pero siempre "objetivamente", como el monstruo marino poderoso y desmesuradamente veloz que sale a deleitarse a la playa. Milton lo cita en "El Paraíso Perdido", pero sin simbolización alguna.<sup>6</sup>

Y obviamente Melville, que en *Moby Dick* menciona al Leviatán muchas veces, pero siempre en minúscula<sup>7</sup>, como sinónimo de "cetáceo". Melville, quizá movido por un imperativo de buen gusto, no se atrevió a conjurar una imagen como la del Leviatán en el título de su obra. Y hasta Eduarda Mansilla de García, en 1884, cuando describe las cataratas del Niágara, se refiere a cómo el vapor en que viajaba, al salvar los torbellinos de los rápidos, "se levantaba como si un brioso Leviatán lo suspendiera sobre sus gigantescas espaldas".<sup>8</sup>

Hebbes tenía muy desarrollado el sentido del misterio. En cierta ocasión dijo de sí mismo que el no develaba nunca sus verdaderos pensamientos sino a medias, "como esa gente que abre las ventanas un momento para

volverlas a cerrar rápidamente por temor a la tempestad". En su texto el Leviatán aparece citado sólo tres veces, como tres ventanas que abiertas por un instante volvieran inmediatamente a cerrarse -pero que, como veremos más adelante, dejarían la tempestad no afuera sino adentro.

Hablando de la generación de un Estado, nos dice que el único camino existente para defender a una sociedad, de la invasión extranjera y contra las injurias ajenas, es otorgando todo su poder y fortaleza a un sólo hombre o a una asamblea "todos los cuales, por pluralidad de votos, puedan reducir sus voluntades a una voluntad". Esto es algo más que consentimiento o concordia; "es una unidad real de todo ello en una y la misma persona, instituida por pacto de cada hombre con los demás". Hecho esto, la multitud así unida en una persona se denomina Estado, en latín, Civitas. Y agrega: "Esta es la generación de aquel gran Leviatán, o más bien (hablando con más reverencia), de aquel dios mortal, al cual debemos, bajo el Dios inmortal, nuestra paz y nuestra defensa".10 El Estado posee entonces y utiliza poder y fortaleza; inspira terror y así es capaz de conformar las voluntades de todos para la paz y la mutua ayuda contra sus enemigos. En esto consiste la esencia del estado, que Hobbes define así: "una persona de cuyos actos una gran multitud, por pactos mutuos, realizados entre sí, ha sido sustituida por cada uno como autor, al objeto de que pueda utilizar la fortaleza y medios de todos, como lo juzgue oportuno, para asegurar la paz y defensa común"." El titular de esta persona se denomina Soberano, y se dice que tiene poder soberano; cada uno de los que lo rodean es su súbdito.

La segunda y tercera mención en el libro de Hobbes se encuentra al final del capítulo XXXVIII, en donde se dedica a hablar de las penas y las recompensas:

De este modo he determinado la naturaleza del hombre (cuyo orgullo y otras pasiones le compelen a someterse a sí mismo al gobierno) y, a la vez, el gran poder de su gobernante, a quien he comparado con el Leviatán, tomando esta comparación de los últimos versículos del Cap. 41 de Job, cuando Dios, habiendo establecido el gran poder de Leviatán, le denomina rey de la arrogancia.

Nada existe -dice- sobre la tierra, que pueda compararse con él. Está hecho para no sentir miedo, menosprecia todas las cosas altas y es rey de todas las criaturas soberbias. Ahora bien, como es mortal y está sujeto a perecer, lo mismo que todas las demás criaturas de la tierra, y como es en el cielo (aunque no sobre la tierra) donde se encuentra el motivo de su temor y las leyes que debe obedecer, en los capítulos siguientes hablaré de sus enfermedades ode la Scansa Capital de mortalidad, istas y de qué leyes de la naturaleza está obligado a obedecer". 12

Esa es toda la explicación que Hobbes nos da acerca del carácter con que aparece éste en su libro al que él mismo denominó Leviatán. La portada de la primera edición inglesa de 1651 iba acompañada de un grabado que llevaba el lema tomado del Libro de Job, 41, 24: Non est potestas super terram quae comparetur ei. Podemos creer que, desde la primera ojeada, la obra de Hobbes produjera una impresión excepcional: un hombre gigantesco, compuesto por innumerables hombrecitos pequeños, protege una ciudad pacífica; tiene en el brazo derecho una espada y en el izquierdo un báculo episcopal. Debajo de cada brazo, del temporal y del episcopal, figuran dos bandas de dibujos: debajo de la espada, un castillo, una corona, un cañón; luego fusiles, lanzas, banderas y, por último, una batalla; paralelamente, debajo del brazo episcopal, un templo, una mitra, los rayos de la excomunión, distinciones, silogismos y dilemas sutiles, y, por último, un concilio. "Estos dibujos representan los instrumentos de poder y de combate propios de la contienda entre los brazos temporal y espiritual. La lucha política, con el inevitable e incesante batallar de amigos y enemigos, que abarca todos los campos de la productividad humana, crea en cada uno de los bandos armas específicas. A las fortificaciones y cañones corresponden en la otra banda instituciones y métodos intelectuales, cuyo valor combativo no es menor. Aparte del mismo título, Leviatán, que, como sucede a todo título expresivo, se hizo más conocido y famoso que su contenido, este dibujo contribuyó en gran parte a dar más eficacia al libro de Hobbes. La importante adquisición de que tanto los conceptos como las distinciones son armas políticas y, más propiamente, armas de poderes indirectos, aparece ya bien perfilada desde la primera página".13

El lector del siglo XVII que intentaba desentrañar entonces la significación de la imagen del Leviatán partiendo del contenido y de las formulaciones del libro por medio de la lectura del texto, quedaba totalmente desilusionado. Tal como lo plantea Carl Schmitt, la impresión mítica que producía el dibujo y la portada del libro no se confirmaba luego expresamente a través de las citas que en el libro aparecían sobre el Leviatán. En el dibujo de la portada lo que aparecía, de hecho, no era un Leviatán, esto es, un monstruo marino, o un dragón, o cualquier otro animal semejante a un cocodrilo o a una ballena a la que podría llamarse Leviatán en el sentido con que es descrito en el Libro de Job, sino un hombre, un gran hombre mayestático.

Argentinas En Man Wequento associato de 1656 Hobbes (que moriría en 1679) observa que el título más adecuado para su libro hubiera debido ser

"Behemoth against Leviathan". Hay un error que Hobbes llegó a reconocer, una equivocación en el titulado de esta obra, que la condenaba a ser, como dijo Hegel, "de mala reputación". El nombre de la obra contribuyó a esa fama. La teoría del Estado de Hobbes fue considerada como una anormalidad contra natura y la imagen del Leviatán como el símbolo de algo monstruoso. Lo que hubiera podido ser un símbolo magnifico de restauración y de unidad política se convirtió en una espantosa imagen grotesca.

5.

En su relato Leviatán<sup>14</sup>, y a diferencia de casi todos sus colegas alemanes, Arno Schmidt no sólo parece estar sinceramente de acuerdo con la decadencia de Occidente sino que también parece desear ardientemente la desaparición de la humanidad en un futuro próximo. Un soldado (el autor: Arno Schmidt narra siempre en primera persona), una prostituta, un viejo frágil, una madre con dos niños, uno de las cuales está gravemente enfermo, un pastor protestante con su familia, todos ellos ocupan un tren abandonado a su suerte en una ciudad bombardeada corriendo sobre los rieles bajo el fuego enemigo. Huyen, pero ¿adónde? No lo saben, conscientes de haber caído en una trampa. Entre ellos están también dos jóvenes de la Hitlerjugend munidos de sendos lanzallamas. El viaje dura un día y una noche: el frío, la falta de víveres, el paisaje nevado, la primitiva promiscuidad y las necesidades fisiológicas, el llanto de los niños y del viejo casi moribundo, están intercalados con los continuos comentarios y discursos del narrador. Las largas secuencias especulativas y eruditas se suceden entre los juegos belicosos de los jóvenes nazis. Alcanzado por una bomba uno de los niños muere. Luego muere el otro también. Entretanto el tren -la trampa del universo- se detiene sobre un puente que por la fuerza del río termina por derrumbarse. A la luz del alba el soldado y la prostituta Hanne (de pocas palabras pero de hechos muy explícitos durante la noche) se preparan para saltar juntos al río: liberados.15

Arno Schmidt implantó una especie de "realismo iluminista" que parecía provenir del expresionismo (August Stramm, el poeta muerto en la primera guerra mundial, figuraba entre sus autores preferidos, junto con Stephen Crane y Karl May) y también de la teoría sobre la "descomposición" de Gotfried Benn. Anticipó a su Mezel experimentalismo de Color Arger años '50 (Enzenberger, Heissenbüttel, Rühmkorf) con su escritura frag-

mentaria (sus "originales" consistían en cajas - "zettelkästen" - especialmente diseñadas a ese efecto por él mismo y repletas de fichas cargadas a su vez de citas, reescrituras, menciones eruditas de otros autores hábilmente ocultas o deformadas). La aventura de Schmidt no parece fundarse tanto en las ideas sino más bien en el lenguaje: la narración esta continuamente "atravesada" por observaciones y neologismos. 16 Schmidt tiene el tono impertinente del desesperado moderno que vio y probó la guerra y todas las perversidades del mundo actual, es decir, con justificado pesimismo y comprensible agresividad. "Aquí un verdadero poeta nos lanza a la cara todo su asco" escribe Hermann Hesse a la aparición del libro, en 1949, "y ya el título «Leviatán», saturado de asociaciones de Job e Isaías, promete ser mucho más que un folletín existencialista". 17 Esta frase de Hesse hace estremecernos a los que, como nosotros, otorgamos al título un papel tan importante en el desenvolvimiento de la tarea lectora. Nótese que Hesse de alguna manera "prejuzga", se anticipa a lo que vendrá, lanzando aquello que podría denominarse "su deseo" a partir de la simple lectura del título. Parece una frase pueril como tantas pero, a nuestro entender, encierra toda una serie de significaciones que intentaremos desarrollar más adelante.

En El Leviatán el autor se presentaba como el prototipo del nihilista, mezclando al animal que habita los mares con el monstruo hobbesiano emblema del estado totalizador y devorador, y completando el plato con la nietzcheana "voluntad del poderío", la naturaleza y Dios. En un momento Schmidt presta atención a los muchachos de la Hitlerjugend que examinan sus lanzallamas y juegan con ellos: "verdaderos hijos del Leviatán; hierro maligno y fuego mortal".18 Y más adelante: "Nada nos autoriza a suponer que nuestro Leviatán sea el único en su especie. Podrían existir muchos seres igualmente grandiosos, y, entre éstos, incluso de los buenos, cándidos, angelicales. Lamentablemente a nosotros nos ha tocado un demonio."19 A continuación el narrador, a partir de una frase oída en boca del pastor, avanza frenéticamente en una línea de pensamiento que lo lleva de Dante a Nietzsche. Esta línea nace en una máxima que Schmidt considera "la más bella, aunque no la más original": Amáos los unos a los otros. Según Schmidt ahí esta el precepto que en tanto praxis viva y operante siempre ha tenido la aprobación incondicionada y el apoyo de los espíritus honestos -y lo tendrá siempre. Jamás, sin embargo, la ha tenido de parte de las "vacías ambiciones gnoseológicas del catecismo cristiano; jamas la ha tenido de parte del aparato de fuerza que la Iglesia se ha construido de manera absolutamente arbi-

traria, ni de su plurisecular terrorismo ideológico, tremendo como ningún otro. "Porque ni con Stalin, ni con Hitler, ni durante la guerra de los Bóers se inventaron los campos de concentración, y sí en cambio en el regazo de la Santa Inquisición. ¿No tenemos en occidente, acaso, la primera exacta descripción de un bien dotado campo de concentración en la fantasía cristianamente pervertida de Dante? Fíjense, no falta nada: los pozos negros, la tortura del agua helada, los latigazos a muerte." En su discusión con el pastor el narrador se ve obligado a reunir con ese propósito todo lo que se encontraba diseminado en su memoria: el paseo empieza con imágenes de Piranesi (ruinas romanas en la clara luz de la tarde; frescura y serenidad) y sigue con la Naturaleza (o sea el Leviatán) que no nos muestra nunca nada perfecto y que siempre necesita ser corregida por la obra de los espíritus buenos; Poe y su definición acerca de la esencia de la poesía; los gnősticos y los cabalistas; Giordano Bruno, Spinoza, Goethe, Schelling; matemáticos y astrónomos varios; Nietzsche y su Leviatán-Potencia limitado y, por lo tanto, mortal; las distintas religiones; el "venerable Budismo"; el politeísmo de los antiguos ("jellos sabían bien que su Pan no era inmortal!"); hasta llegar a la pregunta ("¡¿Pero cómo?! ¡¿También el Leviatán muere?!").

Al final de la novela, el narrador habla al viejo moribundo, su interlocutor en disquisiciones metafísicas, y el Leviatán aparece por última vez en el libro:

Me miró con firmeza; su boca gris se torció, apenas un poco, fatigosamente, las cejas se torcieron: "¿El Leviatán..." dijo roncamente, levantó (con un gesto divertido) un ángulo de la boca: "... no es eterno...?" Hanne estaba a mi lado; mi abrigo advirtió la manga del suyo. Me sentí macilento, vacío, viejo de siglos (como Harry Haller), respondí a aquel valiente: "Su fuerza es enorme, pero limitada. Por lo tanto también la duración de su existencia". Esperé. Sus ojos se cerraron un momento, cansados, con gratitud: había comprendido. Le hablaba de prisa: "Buda. Enseña un método para evadir. Shopenhauer: negación de la voluntad. Ambos coinciden en la posibilidad de oponer la voluntad individual a la monstruosa voluntad totalitaria del Leviatán, cosa que, considerada la diferencia entre las dos grandezas, parece por el momento del todo imposible, al menos hasta que los seres espirituales se encuentren a 'nivel humano'. Pero puede darse que la Bestia se disuelva en tantos 'diadocos' (presentimiento cristiano en la revuelta de Lucifer; por converso, Jane Leade quisiera unirse con todos los Buenos en una fuerza mágica operante y renovar así la Naturaleza, volverla otra vez paraíso... Es una meta: la rebelión de los Buenos), y éstos al mismo tiempo en unidades cada vez más pequeñas, hasta que el Budismo se vuelva un hecho verdaderamente iStaS posible, y con él todo el conjunto de estas fuerzas se anulen entre sí.- Pero probablemente existen otras vías..." Me miró primero angustiado, se estaba irritando; sus ojos se volvieron de búho, esfumados... oh: una chispa. Susurró: "Bien". La cabeza, alta, se le cayó hacia adelante. Totalmente tranquilo, soltando los sonidos, oímos que decía: "Bien..."- Entonces volví a ponerme de pie»."

Schmidt se niega desde el vamos a aceptar cualquier consuelo o justificación metafísica. Más pesimista aún que Mefistófeles considera que la especie humana está intelectualmente dotada demasiado pobremente para emprender cualquier especulación metafísica. Schmidt encarna al pesimista rabioso y al ateo que siente, sin embargo, simpatía por la especie humana. Lo que Heinrich Böll, que debía saber de esas cosas, llamaba en él "bondad de corazón". Schmidt se niega a aceptar un dios cuyas cualidades -demasiado humanas- deduce de la miserable condición de la creación, a la que considera más bien como obra de ese poder pandiabólico llamado Leviatán. Muchas de sus obras parten de la premisa de un cataclismo que es evidente que se producirá -aun cuando el capricho del Leviatán lo haya retrasado un poco- o que ya se ha producido. Schmidt, entonces, consciente del problema, agrega al título un subtítulo (Hegel decía que los subtítulos son los verdaderos títulos de las obras) y así da ese toque mágico que consigue el mismo efecto que un demonio presente en un cuadro de Brueghel. Con ese agregado demuestra que no tiene intenciones de competir con el mito, sino, por el contrario, evidencia que sabe de esa irregularidad, que no tiene las manos limpias, que si está ahí es porque quiere jugar con él (como Dios, que en la Biblia juega con el Leviatán tres horas por día). Lo nombra, pareciera, sabiendo lo que ello trae consigo. Se defiende del ataque del mito con ése el mejor de los mundos que lo particulariza todo, que todo lo acota y todo lo define.

El otro es Joseph Roth, cuyo breve *Leviatán* se parece mucho a un cuento de hadas diabólico. Un pequeño comerciante de corales de la pequeña ciudad de Progrody ama los corales auténticos, criaturas que pertenecen al Leviatán, pero no puede resistir el engaño de los corales falsos: cuando tiene la oportunidad, los compra y los mezcla con los suyos; y entonces el destino le vuelve la espalda:

A veces soñaba que el gran mar -no sabía cuál, nunca había visto un mapa y todos los mares del mundo eran para él sencillamente: el gran mar-inundaría un día Rusia, y precisamente la mitad en donde él vivía. Entonces el mar, Argental pesnunca pesperaba ir pendra all el mar poderoso y desconocido con su desmesurado Leviatán en el fondo y todos sus secretos dulces y acres y salados".21

En esta novela breve el Leviatán vuelve a ser el pez original que vigila bajo los mares el crecimiento y la conducta de los corales.

44

Verdad era que el viejo Dios Jehová lo había creado todo, la tierra y sus animales, los mares y todas sus criaturas. Sin embargo, al Leviatán, que se enroscaba en el fondo primitivo de las aguas, el propio Dios había confiado por cierto tiempo, es decir hasta la llegada del Mesías, las administración de los animales y plantas del océano, y especialmente de los corales<sup>22</sup>

Los corales agujereados daban muestra de aquello "en lo que no había tenido cuidado el cuidadoso Leviatán"<sup>23</sup>, sin comprender cómo un Dios tan poderoso como Jehová había confiado a un pez tan descuidado la custodia de los corales. El *Leviatán* de Roth se publicó inicialmente en forma fragmentaria en 1934 con el título *Der Korallhändler (El recolector de corales)*. El *Leviatán* fue publicado en forma de libro, con ese título, recién en 1940. Su relato está más comprometido con el género popular: Nissen Piczenik, el comerciante de corales, fue el mismo que pescó el ro-daballo parlante en aquel relato que inmortalizaron los Hermanos Grimm ("Díxole el rodaballo...Llegóse el rodaballo nadando y díxole..."). El tono aleccionador, prolijo del relato, concluye con estas palabras que, siguiendo el camino edificante de un relato infantil, deja en la boca el mismo sabor ácido que sólo puede dejar aquella literatura que, sentimos, hubiera podido complacernos:

"Más de doscientos pasajeros se hundieron con el Fénix. Y, naturalmente, se ahogaron. Sin embargo, por lo que a Nissen Piczenik se refiere, que se hundió entonces también, no se puede decir que se ahogara sencillamente como los otros. Más bien -puede decirse con la conciencia tranquila- volvió a casa con sus corales, en el fondo del océano, donde se retuerce el poderoso Leviatán"<sup>24</sup>

La representación que Roth hace del Leviatán dista mucho de la mucho más compleja, que tenemos de él en la Biblia, a la que se remite instantáneamente el animal marino que custodia los corales del relato, en donde aparece des-satanizado, más parecido a un ángel custodio, un "espíritu bueno" que sólo se ocupara, como un ángel, de cumplir designios y no obrar malignamente por su cuenta. El Leviatán-ángel-sirena-custodio no encaja del todo con la imagen del mito. Lo minimaliza, al mismo tiempo que parece tomarlo en serio, considerarlo. Le hace frente a una versión empequeñecida del Leviatán, amaestrada. En su relato el Leviatán posee la misma fuerza que una mascota, despreocupada y torpe, que no sabe lo que hace.

6.

Hay una imagen del Leviatán que no consigue encajar dentro de algunos sistemas narrativos: su efecto disociativo es evidente. Ningún pensamiento, por claro que sea, es capaz de hacer frente a la fuerza de las imágenes míticas. Al leer una obra de ficción titulada "Leviatán", indefectiblemente hay una serie de significaciones sueltas que una a una van muriendo. Se degeneran, como el entusiasmo de Alicia en su encuentro con el Caballero blanco.

Se trata del párrafo más comentado y citado por matemáticos y lógicos, especialmente en relación a la lógica simbólica, y representa un admirable anticipo de las distinciones entre lenguaje y metalenguaje, o, si se quiere, entre uso y mención. Alicia está triste, y el caballero blanco se dispone a cantar una canción que la alegre. La canción se llama «Ojos de bacalao», dice el caballero, y a la pregunta de Alicia -que intenta dar la impresión de que está interesada por un asunto que no le interesa en absoluto- de si ése es el nombre de la canción, el caballero responde: "No comprendes. Así es como la llaman, pero su nombre en realidad es «Un anciano viejo viejo»". Alicia pregunta entonces si es así como se llama la canción, a lo que el caballero responde que no, y que la canción se llama «De esto y aquello». "Bueno, pues entonces, ¿cuál es esa canción?", pregunta Alicia, que para entonces está ya completamente desconcertada. "En realidad la canción no es otra que «Sentado sobre una cerca», y la música es de mi invención", concluye al fin el caballero.<sup>26.</sup>

Para Lewis Carroll todas estas distinciones formaban parte de su participación en el debate de nominalistas e idealistas que existían en Oxford en su época. Carroll distingue, siguiendo aquellas polémicas, las siguientes categorías: el nombre de la canción, el nombre de la que en realidad es, el nombre con que la llaman y el nombre con que se llama. Todos estos son estadios diferentes de expresión que pasan de una objetividad lógica a niveles subjetivos cada vez mayores.

Julien Green había publicado su Leviatán en 1929. En ella, un hombre (Guéret) sigue a una joven (Angele) que trabaja en una lavandería; y la muy hipócrita juega con él. Ella lo rechaza, él la golpea. Dándola por muerta, huye. Y en su huida causa la muerte de un anciano que por casualidad le sale al paso. La suya se parece más a una pesadilla de amor que al sueño sobre la liquidación de la humanidad de Arno Schmidt. Pero Leviatán es también el título de una narración corta que Julien Green publicó en 1927. Un personaje en quien, en un principio, Argenticien al Guére del Leviatán de 1929, se embarca rumbo a

Norteamérica en un buque de carga. Su silencio hace que el capitán emprenda una serie de tácticas destinadas a conseguir, de parte del viajero, una confesión. El relato trata en realidad de describir cómo nace, no ya de parte de un aparato de estado, sino incluso en la mente del hombre más bondadoso y honesto, un método de tortura implacable. La descripción de los efectos que consigue la navegación en un pasajero parece extractado de algún escrito que Melville hubiera omitido de Moby Dick o Michelet de El mar. En su primera edición este relato llevaba un subtítulo que inexplicablemente Julien Green omitió en las ediciones posteriores: La travesía inútil. Nuevamente, este subtítulo confiere al relato un sentido, asciende al nivel de título verdadero. Pero tal vez, también, el Leviatán se encuentre simbolizado no tanto en ese animal marino que "los guía y los acompaña en silencio" como en el capitán Suger, que presiona e insiste hasta oir aquello que quería oir.

En Paul Auster el Leviatán es el misterio irreductible -no lo irreductible misterioso-: el manuscrito perdido, un nombre solamente mencionado -como se llama la cosa- en homenaje a un amigo muerto y nada más. "Para conmemorar lo que nunca existirá, le he dado a mi libro el mismo título que Sachs planeaba usar para el suyo: Leviatán".28 Leviatán de Paul Auster es, entonces, el nombre con que se llama aquel libro. Hace falta algo más que la presencia del mal para que la presencia del Leviatán quede justificada -de no ser así todas las obras narrativas podrían llamarse Leviatán. Aquí, como en la novela de Julien Green, la decepción es suprema.

Cuando un autor emplea una imagen como la del Leviatán para titular una obra se interna en un campo en el que la lengua no es "moneda simple cuyo curso y capacidad adquisitiva pueda calcularse fácilmente".29 Es una esfera en la que los "simples valores" no cuentan. Lo que operan en ella son energías y fuerzas indominables, que circulan con libertad propia, que no pueden controlarse. Lo que un autor hace entonces es invocar las fuerzas invisibles de un equívoco mito antiguo. Y lleva al lector al desconcierto, como a Alicia. Todas las construcciones, todas las argumentaciones, quedan ensombrecidas por ese Leviatán, caen en lo que Carl Schmitt inteligentemente llama "las fuerzas del símbolo conjurado"30. Ningún pensamiento, ninguna trama, ningún destino, por claro, por extraordinario que sea, es capaz de sobreponerse a la fuerza de las imágenes míticas. No importa determinar el rumbo dentro del curso del destino político o literario; si fue para bien e para bie to verdadero o falso. Lo que importa es que el que usa tales símbolos

recuerda al aprendiz de hechicero que invoca poderes con los cuales ni su ojo, ni su brazo, ni su fuerza pueden hacer nada. La imagen mítica, para adquirir relevancia, para ser plena, debe indefectiblemente exponerse en un relato mítico, solamente ocupado en alimentar ese mito y retroalimentarse de él. La literatura, la ficción, no puede llegar al mito, no puede alcanzarlo: en las narraciones míticas los dioses hablan y forman parte de la verdad de los hombres; son su realidad. Existe una competencia, hay una batalla que la ficción pierde de antemano al llamar, pedir socorro al mito. Es uno, el escritor, el que debe correr en su socorro.

Volviendo a Julio Verne quedaría por tratar la sutil metáfora de la invisibilidad como proyecto novelesco de la ausencia -la boda maravillosa entre un Marc presente y una Myra invisible, la vida entre un amante condenado a ver diariamente a su amada en un cuadro que él pintó. La ausencia del Leviatán en las novelas de Green y Auster, su invisibilidad, nos hace coincidir con esa teoría nominalista de la que se hablaba al principio de este trabajo, en lo relativo a la determinación de destinos y posibilidades otorgados por el título. Extrañamente esa teoría parece disparatada aplicada a los seres humanos, pero cobra cierto aspecto "creíble" al aplicarlo a las obras literarias. Esta relación interfiere en la lectura, pero no anula la obra literaria en sí: el lector no está obligado a dirigir la vista a otro lado, a mirar otro cuadro, como el Marc de El secreto de Wilhelm Storitz.

Sobre el espacio de esta construcción provisoria, de este "ensayo de un ensayo", se eleva el fantasma imperativo de la múltiple respuesta posterior a ese interrogante, una seria extensión que consiga sepultar para siempre lo que nunca debió haber emergido, las reflexiones en voz alta que debieron callarse. Tiempo al tiempo. La crítica se parece a veces a ese lúbrico Leviatán que abre las fauces y se traga a un obispo en el grabado de Durero. Escribimos palabras que parecen tener un sentido unívoco e indiscutible, y las leemos con la misma pasión con que un cristiano debe llevarse a la boca una ostia consagrada. Alguien dijo alguna vez que las palabras son como los actos, que como los actos a veces se nos escapan. "Leviátan" también es una palabra, está en todos los diccionarios. Sabemos demasiado poco acerca de su significado y es naturalmente por eso que, con toda naturalidad, la usamos. Cuando el Leviatán aparezca nuevamente en un título venidero deberá ir acompañado de ese subtítulo que lo desplace y lo particularice; en otras palabras, que lo acote la realización de sí mismos, que limitan, escogen y atestiguan una posible

falla, un error, una pretensión, un descuido, o sea, lo que hizo Arno Schmidt en su novela y Julien Green en su relato: especificar que a esa novela o a ese relato se le llama "Leviatán". Perdimos la tradición del "título secundario", nos olvidamos de él. Revivirlo equivaldría a volver a otorgarle al título ese valor ya no tanto nominativo sino introductorio, asignarle las propiedades que son propias del prólogo y hacer de ellos un elemento más de ese diálogo mudo que el lector emprende con la obra. En el mismo ámbito se mueven otros elementos que hace falta analizar, las contratapas y las solapas, por ejemplo.

El tema excede el ámbito editorial, la conveniencia, la aceptación o el rechazo. La pregunta estaría dirigida a resolver qué sucede entonces, cómo se inserta ese nuevo título en su relación con la trama, qué se pierde y qué se gana en ese juego donde uno hace trampas y el otro se calla, como el condenado que alisa la mortaja. Hablando en otros términos hay que establecer leyes que no sólo rijan para el ámbito de la literatura. Pero no pueden existir leyes que regulen aquello que no está legislado, aquello que se ignora, aquello que no importa. Si nos jactamos de velar por la existencia de alguna ley es porque no podemos hacer otra cosa que compartir los sentimientos afligiéndonos con lo que nos aflige y alegrándonos con lo que nos alegra. Cuando las tengamos, si es preciso, las pisaremos, nos reiremos de ellas. Tratamos de dilucidar la adición, la diferencia que existe entre lo que Julien Green llama "el pensamiento que vuela y las palabras que andan a pie". Somos de los que pensamos que el título de una obra se mueve con la velocidad del sonido, no tan rápido como el pensamiento pero sí más que la escritura. El título se inscribe dentro de otro proceso que no es ni uno ni otro y que tampoco está en el medio. Los títulos se meditan, las palabras se escriben. Entre esa meditación y esa escritura media un abismo que es necesario sortear: tender un puente.

Una última mención al Leviatán nos recuerda ahora la enorme distancia que es patrón en los mares, el intervalo interminable que separa lo que se ve de lo que se alcanza, y lo comparamos con este absorbente género literario que es la crítica. Por favor, que nadie imagine esta figura del conocimiento ni como la única ni como la más elevada.

son sospechosos, ruines, arrebatados, malhumorados, de buena memoria, atrevidos, crueles, amenazadores, viciosos, sujetos a la lujuria, envidiosos y falaces."

Pensemos en el personaje de la novela de Donald Westlake, ¡Ayúdame, estoy prisionero!, (Ediciones B, Barcelona, 1987) cuyo personaje central, Künt (que, sin diéresis, es en inglés fonéticamente igual a cunt, concha), y el papel que el personaje cree que ese nombre ha tenido en la conformación de su personalidad: es un bromista y no puede evitarlo. Esté donde esté tiene que preparar cigarrillos explosivos, o pegar chicles en los lugares mas insospechados. Él atribuye su comportamiento a la forma que tienen algunos de pronunciar su nombre. Y su tendencia a las bromas pesadas lo lleva a la cárcel.

Jules Verne, El hombre invisible, trad. J. Garcimuñoz, Laertes, Barcelona, 1981.

\* Beowulf, trad. Angel Cañete Alvarez-Torrijos, Universidad de Málaga, Málaga, 1991.

s "Tan inútilmente podríamos prodigar nuestros vanos mandatos a los soldados enloquecidos en el pillaje, como enviar a Leviatán la orden de venir a la tierra" (La vida del Rey Enrique V, acto tercero, escena III, p. 538); "Tráeme esa flor y vuelve aquí antes que el Leviatán nade una legua" (Sueño de una noche de verano, 2, I, p. 917); "Olvidaban los tigres su ferocidad, y abandonando los leviatanes sus insondables abismos, salían a deleitarse a la playa" (Los dos hidalgos de Verona, 3, II). William Shakespeare, Obras completas. Aguilar, Madrid, 1951, trad. Luis Astrana Marin.

El Leviatán, el animal marino
Que, de su obra toda, Dios creó
El más inmenso que surca los mares;
A quien, quizás dormido en noruega
Espuma, el piloto de algún buque,
Sorprendido por la noche, toma
Por una isla, y como a menudo
Cuentan los marinos, clava el ancla
En su piel escamosa, y amarra
A su costado, a sotavento, mientras
La noche el mar domina y la deseada
Mañana se retrasa.

John Milton, El Paraíso Perdido, trad. Esteban Pujals, Cátedra, Madrid 1986, p.78.

<sup>1</sup> En el capítulo XXXII se refiere al "casco cubierto de algas del Pequod [deslizándose] junto al casco cubierto de algas del leviatán"; en el XVI: "Aún en nuestros días el prestigio original del cachalote, en tanto que monstruo distinto de toda otra especie de leviatán, no se ha desvanecido en las mentes de los balleneros"; CV: "Puesto que el leviatán se precipita sobre nosotros, debatiéndose, desde las fuentes de la Eternidad..." y luego "¿podrá el leviatán soportar mucho tiempo una caza tan enorme y una matanza tan despiadada?". Herman Melville, Moby Dick, Wordsworth, Londres, 1994.

\* Eduarda Mansilla de García, Recuerdos de viaje, Imprenta de Juan A. Alsina, Buenos Aires, 1882, p. 152.

<sup>3</sup> Carl Schmitt, El Leviathan en la Teoría del Estado de Tomás Hobbes, trad. Javier Conde, Editorial Struhart & Cia., Buenos Aires, 1990, p. 27.

Argent Thomas Hobbes Deviatar o la Materia, Forma y Poder de una República, Eclesiástica y Civil, trad. Manuel Sánchez Sarto, Fondo de Cultura Éconómica, México, 1940, pp.140-141.

Emilio Salas, Los Nombres. Su significado e influencia secreta sobre el carácter y el destino, Robinbook, Madrid, 1995. Esta retórica recuerda un poco la de Alejandro el Grande, uno de los primeros cultores de la fisiognomía, que creía poder conocer la naturaleza e inclinaciones de las personas estudiando las diferentes partes del cuerpo: "Los ojos grandes significan de ordinario un hombre perezoso, osado, envidioso, que ni tiene vergüenza ni guarda secretos, que está dispuesto a todo, es avaro, soberbio, embustero, fácil de apesadumbrarse, de mala menoria de retalidade de la fisiografia de la fisiografia de menos sabio que lo que él se imagina. Los que tienen los ojos hundidos y la vista extendida y penetrante,

```
" Ibid., p. 141.
```

- " Se ha utilizado la edición italiana a falta de una traducción española: Arno Schmidt, **El Leviatano o** il migliore dei mondi, trad. Rosanna Berardi Paumgartner y Emilio Picco, Linea d'ombra, Milán, 1991.
- \*\*Bien, ahora tiro el cuaderno: ¡vuela! Jirones» Ibid., p. 50. El final recuerda a un relato que Boris Vian había publicado en 1947, Las hormigas: "No guardé más que mi libreta y mi lápiz. Voy a lanzarlos antes de cambiar de pierna, y es absolutamente necesario que lo haga porque ya estoy cansado de la guerra y porque siento un hormigueo". Boris Vian, Las Hormigas, trad. Victor Golstein, Fausto, Buenos Aires, 1976, p.41.
- En Alemania el mercado de interpretación y dilucidación de su obra así como la identificación de las alusiones y citas ocultas en Zettels Traum (El sueño de la ficha) fue monopolizado por una publicación, esotéricamente limitada y fortuita, llamada Bargfelder Bote. Concebida a la manera del Wake Newslitter, destinado a los exégetas de Joyce, se convirtió en el vehículo público de un grupúsculo erudito que, como era de esperar, no consiguió lo que se había propuesto, esto es, desterrar todos los misterios que la obra encerraba.
- <sup>17</sup> Hermann Hesse, Escritos sobre literatura, 2, trad. Genoveva y Antón Dietrich, Alianza, Madrid, 1984, pp.655.

18 Arno Schmidt, Ibid., p. 37.

21 Joseph Roth, El Leviatán, Trad. Miguel Sáenz, Siruela, Madrid, 1992, p. 17.

- 25 Lewis Carroll, Alicia a través del espejo, trad. Jaime de Ojeda, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- 26 Julien Green, Leviatán, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1992.
- 27 Julien Green, Le voyageur sur la terre, Librarie Plon, Paris, 1962, pp. 225-242.
- 28 Paul Auster, Leviatán, trad. Maribel De Juan, Anagrama, Barcelona, 1993.
- 28 Carl Schmitt, Ibid., p. 80

# Las Preguntas

#### LILIANA LUKIN

3.

sin fantasía es mucho el dolor Macedonio Fernández

¿ y esa sujeción a lo que escurre a lo ardiente escamoteado que se ampara en la dificultad ?

¿ lo que declama y enuncia fervor o unión indestructible y solo calla o huye es de lo real ?

¿ o está en el mapa de un sufrimiento que nutre para el que no hay negación y da placer porque se niega?

¿ y esta pasión por sostener un sueño o alucinación "el lugar donde todo sucede"

la prolijidad o empeñosa alegría en alimentar y dar abrigo a palabras que concentran como campos restos de lo que será después la vida es de lo real?

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

<sup>12</sup> Ibid., p. 262.

<sup>15</sup> Carl Schmitt, Ibid., p. 17.

<sup>19</sup> Ibid., p. 40

<sup>20</sup> Ibid, pp. 48-49.

<sup>22</sup> Ibid. p. 14.

<sup>20</sup> Ibid., p. 15.

<sup>24</sup> Ibid., p. 64.

<sup>30</sup> Ibid., p. 81.

yo he sido ese objeto yo he dicho amado construido eso mismo yo he callado y huido?

¿ y esta paciencia en el trabajo de esperar otra forma de la dulzura para otra forma de los cuerpos

de crear un centro de luz cuyo calor emita fuerza y luz y niegue de él lo oscuro o ciego es de lo real?

¿ o así es la devoción: no soporta la felicidad de la carne no pueden su peso y su medida con la alegría que provocan?

23.

¿ ahora que nada es sagrado soy para ti el paradigma de una vida poética ?

¿ es que alguna cosa he perdido sin querer mientras andaba distraída algo se me ha caído de la cabeza una cinta una corona de florcitas una idea ganó gravedad y se deshizo de mí?

¿ tal vez no he sabido decir ni hacer?

¿ hijos en la materia continua no han sido suficiente ? ¿ qué pasó conmigo ? ¿ cuándo mis piernas maravillosas y mi preciosa vulva dejaron de ser una muchacha y se convirtieron ?

¿ una figura lingüística es mi erotismo ?

ámame tómame vuélveme del revés que ahí tal vez el secreto me sea develado.

Lo sagrado no existe ya ¿ paradigma de una vida poética ? ¿ ética del amor, estética del dolor ?

Sintagmas somos.

La filosofía es una sábana sobre la que me gustaría poseerte.

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

30.

¿ cuánta felicidad cabe en la idea de ser "la fiesta de otro"?

parto en dos mi vida para ser y no ser la que ha partido

¿ romper una palabra es lo semejante a esa distancia o sólo se parece - ella a otra palabra que no pronunciarás ?

¿ romper una palabra para tener escombros para tener las trizas de lo imposible sembrando el suelo que pisas ?

¿ hacer escombros donde levantar otra cadena de aire otra levedad de cuerpos en su propia quemazón ?

¿ cuánto dolor hace la combustión de un sobreviviente y cuánto dolor hace el amor de un ahogado ?

la profundidad del amante no es la del fondo que ha tocado sino la del aire que le queda para llegar a la superficie

¿ cuánta felicidad hace la idea de armonía donde reina el caos y la fiesta es una idea que ha partido ?

# Una arquitectura del Barroco

HAROLDO DE CAMPOS

EXCURSO

Este recorrido por el barroco es una pérgola dibujada a lo largo de la historia, y que la recoge, no como una sucesión lineal de eventos, sino como un tropismo de formas que se espejan recíprocamente.

Comienza en Alejandría, con Lícofron, poeta del siglo III a.C, autor de obras perdidas y de Alexandra, "to skoteinón póiema", el poema oscuro, cuya protagonista es Casandra, la vidente que profetiza la caída de Troya. Considerado por los estudiosos modernos como un precursor de Góngora y de Mallarmé, por su hermetismo, y de Joyce, por su sintaxis bizarra, por el uso de palabras raras, dialectales o tomadas de otros idiomas (cf. por ejemplo, R.Brasillach, Anthologie de la Poésie Grecque), el hecho es que Lícofron, en su poema, se sirve de un verdadero proceso metalingüístico de construcción del texto. El monólogo de Alejandra (Casandra) es enigmático en varios niveles: primero, por ser el habla oracular de una pitonisa considerada loca; segundo, por el hecho de que es informado por un intermediario, el guardia de la prisión donde ella se encuentra encerrada, y que transmite al rey, de memoria, lo que dice la prisionera; tercero, por ser la transposición fragmentaria de un discurso ya por naturaleza interrumpido y astillado. Es, pues, una intratextualidad exasperada, donde el enigma interroga al enigma. Presento tres fragmentos del poema ("Prólogo", "Habla de Alejandra", "Rapto de Helena"). Nótese que, en el primero de ellos (el prólogo del guardia dirigido al rey), el discurso autodescribe su propio curso oblicuo. En el segundo, surge una

Archivo Histórico de Revistas Argentielas típicas y complejas metáforas de Lícofron: los navíos, con sus remos que golpean el mar, son comparados a alacranes o escorpiones (ioulóped-

zos, os, on: con patas de alacrán, es decir, remos). En el tercero, el proceso metafórico-alusivo se adensa más: la antorcha alada, por ejemplo, es Paris, pues la madre de éste, Hécuba, había soñado que engendraría una antorcha que prendería fuego en el mundo. Helena es evocada por medio de un juego de epítetos contrastantes que producen el efecto de un oxímoron: "paloma tímida" y "perra de Pefnos digna de castigo". En la traducción, traté de mantener el clima de extrañeza y el ambiente lexical raro y solemne. Así, traduje como "paloma tímida" el término griego tréron onos, que significa "medroso", "tímido" y, al mismo tiempo, por extensión, "paloma". Pefnaias kinós puede verterse directamente como "perra de Pefnos", valiendo este último término como topónimo. Pero esta palabra significa también, en Lícofron, según Bailly, "que merece la muerte", de allí el "digna de castigo" de la traducción, que recubre la capa connotativa del original¹.

Li Shang-Yin (? 812-858) es un poeta de la Dinastía T'ang tardía. James Y. Liu, en The Art of Chinese Poetry, lo compara con Mallarmé, por su lenguaje oblicuo y alusivo (para James Liu, que es un "scholar" de gusto académico, Mallarmé es un "poeta menor", cuya poesía lidia con palabras y no con la vida ...) El poema que traduzco, visto como "notoriamente oscuro", es objeto de un comentario minucioso de parte de J.Y.Liu, que dilucida sus varios niveles, en los planos ideográmico y sonoro (éste, en la composición, se revela particularmente importante). En el primer verso, el adjetivo "difícil" se usa en dos sentidos: expresa la dificultad material de los dos enamorados para encontrarse y aquella otra, todavía mayor, para separarse, una vez logrado el encuentro. En el segundo verso, hay una alusión al período del año e, incluso, una imagen por la cual el poeta expresa su incapacidad para detener el curso de los acontecimientos. A continuación, el bellísimo tercer verso, que saca partido de las homofonías existentes, en el original, entre la palabra "muerte" y la palabra "hilo de seda", ambas pronunciadas como ssu (si en chino antiguo), si bien con tonalidades diferentes. En la traducción, intenté captar el efecto con el juego paronomástico entre "seda" y "obseden". "Hilo" es el producto de "gusano de seda" y también el propio "hilo" de la vida; en la convención poética china (regida por el "artificio de la alusión textual, de la

citación velada", cf. D. Lattimore), tanto la idea de "amor imperecedero" como la de "infinita tristeza" se asocian en ese verso. En la cuarta línea, hay un efecto en torno a "cenizas" (huei): este mismo ideograma, asociado con el de "corazón", se lee huei-hsin, con el sentido acumulativo de "desesperación". Esto explica la yuxtaposición directa de "corazón y cenizas", en la traducción, prolongando con una imagen concreta la comparación entre la lámpara (vela) que se extingue y las lágrimas que corren. Los dos últimos versos, antes del dístico final, tienen el cuño de carpe diem: el poeta imagina a la amada en soledad, temiendo por la fugacidad de su estéril belleza ante el espejo y a la luz de la luna. Hay aquí una alusión a otro poema de Li Shang-Yin, escrito para una religiosa taoísta, en el cual el poeta se refiere a la leyenda de la reina Chang O, que había robado el elixir de la inmortalidad y había huido a la luna, donde vivía en perpetua soledad, castigada por su propio delito. En el dístico o "envoi", menciones al monte P'eng, morada de los inmortales, y al pájaro azul, mensajero celeste en la simbología taoísta. Reproduzco el original chino, seguido de una transcripción fónica y de una traducción literal (interlinear) de J. Y.Liu.

Wu T'i No Title

Hsiang chien shih nan pieh yi nan
Mutual see time hard part also hard
Tung feng wu li pai hua Is'an
East wind no power hundred flowers wither
Ch'un Is'an Iao ssū ssū fang chin
Spring silkworm reach death silk only end
La chii ch'eng huei lei shih kan
Wax torch become ashes tears only dry
Hsiao ching Ian ch'ou yun pin kai
Morning mirror but grieve cloudy hair change
Yeh yin ying chiich yuch kuang han
Night recite should feel moon light cold
Pleng shan Iz'u ch'ii wu to lu
Pleng Mountain here from not much way

Ch'ing-niao yin-ch'in wei t'an k'an

Blue Bird diligently for enquire see

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.

'(N. del autor): Debo consignar que, en la versión de los textos de Licofron, conté con la valiosa colaboración de Francisco Áchcar **TOKONOMA 5** 

De Góngora - Don Luis de Góngora y Argote (1561-1627) -, el más moderno, tal vez, de todos los poetas de lengua española, elijo un famoso fragmento de "Polifemo y Galatea", de especial predilección para Ungaretti, que lo vertió al italiano. La salamandra, según la creencia antigua, podía atravesar el fuego sin quemarse. El "Can del cielo" es la constelación del Can, vestida con sus estrellas (o mejor, "vestido estrellas", pues el poeta usa un acusativo griego de cosa vestida, cultismo sintáctico típico). Como la salamandra, el "Can Celeste" resiste al abrasamiento solar en los días caniculares. Acis, amado por Galatea, es el joven pastor que Polifemo, celoso, termina aplastando bajo una roca. La escena de este fragmento, descripta con recargamiento de tropos, presenta a Acis que está muerto de sed a la orilla del arroyo (el "sonoro cristal"), mientras espía el cuerpo luminosamente blanco de la ninfa adormecida (el"cristal mudo"). Es el característico proceso gongorino de metaforización de lo real y lo banal, tan bien estudiado por Dámaso Alonso.

Mallarmé. El célebre soneto en "ix", no hace mucho objeto de un penetrante análisis estructural de Octavio Paz². Es una de las piezas fundamentales del poeta, indispensable para la comprensión de su poema final, el "Golpe de dados". El "septenario de centellas", que cierra el soneto, es una constelación de la Osa Mayor, que refulge también, "fría de olvido y de desacostumbramientos", en la última página de aquella epopeya cosmológica de los nuevos tiempos. Augusto de Campos, que recreó el soneto en portugués, lo enfrentó palmo a palmo en sus dificultades, sin cederle terreno3.

Sousândrade. Dos fragmentos de Novo Eden (1893), poemita laberíntico, rozado por vestigios barroquistas. Heleura, la musa del Nuevo Edén (República paradisíaca de la utopía sousandradina), es vista en un delirio de fiebre. Notar la aclimatación a lo vernáculo de la "metáfora fija" de Homero para la Aurora (rododáctila: de dedos color rosa, o dedirrósea, como quería Odorico Mendes, el "padre rococó", a quien Sousândrade rinde tributo). También aquí aparece una constelación, la de los Cisnes (Cygni).

De Lezama Lima (1910), patriarca habanero, autor de Paradiso (1966), traduje un poema que apareció por primera vez en la antología Orbita de Lezama Lima, también de 1966 Parodiso estáno de los mones VISTAS Arge salvados parte de la concreta e a realidade nacional". Tendencia, tos más altos de la prosa latinoamericana actual, cuya línea de ataque en

la invención aún debe ser descubierta por nosotros (y sólo lo será después de bajarles los humos a los Gabriel García Márquez de consumo). La "Prueba del Jade" parece extraída de la materia prima de Paradiso: una divagación lírico-metafísica de José Cemi o una parábola misteriosa de Opiano Licario, que se cierra en sí misma, imprevista, súbita, como una estatuita china en un oratorio criollo.

Finalmente, el poema de Décio Pignatari, fase verso, 19524. Eni, entre el castillo y el cactus. Uno de los más espectaculares lances de competencia logopaica (logopéia: la danza del intelecto entre las palabras -Ezra Pound) de la moderna poesía de lengua portuguesa.

(Traducción del original portugués: Amalia Sato)

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>Cf. OCTAVIO PAZ, Signos em rotação, São Paulo, Perspectiva, 1972

AUGUSTO DE CAMPOS, Mallarmargen, R. de Janeiro, Editora Noa Noa, 1970 (primorosa edición manual de Cleber Texerra). Ahora en Mallarmé-Poemas, São Paulo, Pespectiva 1974.

<sup>·</sup> Para la consideración de ciertos aspectos de la propia poesía concreta brasileña desde el ángulo de un 4. Belo Horizonte, 1962

#### Currículo

Licofron: Fragmentos de "Alexandra"

#### Do Prólogo

Contarei sem torcer tudo o que me perguntas, tudo, desde o cume do começo. Perdoa-me, porém, se o discurso delonga. Não tranquila como antes, a moça desta vez deslindava a boca fluida dos oráculos, lançando da garganta laurívora um confuso clamor desmesurado; flameava os vaticínios repetindo fiel a voz da Esfinge escura. Aquilo que eu retenho na alma e na memória escuta, ó Rei, e repassando-o no íntimo, sábio, persegue os lances difíceis de dizer de seu novelo de enigmas. Discerne a trilha clara por onde, reta rota, chegar às coisas trevosas. Agora eu, rompendo o nastro, linde extremo, alço-me ao giro das palavras oblíquas, alado corredor que abala o marco da partida.

#### Da Fala de Alexandra

Aurora sobre as pontas escarpadas do Fégio pairava apenas, alas rápidas de Pégaso, deixando teu irmão, Titono, meio-sangue, no leito junto a Cerne. E os marinheiros desprendiam dos calhaus cavados as plácidas amarras e soltavam as âncoras da terra. Escolopendras de cambiante cor cegonha as filhas de Falacra, bela-vista, batiam com seus remos de espátula o mar, assassino de virgens, mostrando para além das Calidnas plumas brancas, popas, e as velas — braços tonsos sopradas do fogoso vento norte. Báquica, abrindo a boca insuflada pelos deuses,

ali, no extremo pincaro do Ates, repouso da erradia novilha-fundadora, Alexandra começou pelas palavras do princípio:

Rapto de Helena

Vejo a tocha de plumas acorrendo, alada, ao rapto da pomba — columba tímida, punível cadela de Pefnos. (O cisne singrador, falcão das águas, engendrou-a na recâmara curva de uma concha).

Li Shang-Yin: sem título

Vê-la é difícil. Não vê-la, mais difícil.

Que pode o vento este contra as flores cadentes?

Bichos-da-seda se obsedam até a morte com seu fio.

A lâmpada se extingue em lágrimas: coração e cinzas.

No espelho, seu temor: o toucado de nuvem.

A noite, seu tremor: os friúmes da lua.

Não é longe, daqui ao Monte P'eng:

a pelos deuses,
Aveazul, olho-azougue, fala-lhe de mim.
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TOKONOMA 5

Gôngora: Da Fábula de Polifemo e Galatéia

Salamandra do Sol, vestido estrelas, latindo o Cão celeste estava, quando - poeira o cabelo, úmidas centelhas, se não ardentes pérolas sunndo chegou Acis, e de ambas luzes belas doce ocidente vendo ao sonho brando, sua boca deu, e os olhos, deu-os, tudo ao sonoro cristal, ao cristal mudo.

#### Mallarmé: O Soneto em 1x

Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix, A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária, Tais sonhos vesperais queimados pela Fênix Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária

Sobre aras, no salão vazio: nenhum ptyx, Falido bibelô de inanição sonora (Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx Com esse único ser de que o Nada se honora).

Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um ouro Agoniza talvez segundo o adorno, faísca De licornes, coices de fogo ante o tesouro,

Ela, defunta nua num espelho embora, Que no olvido cabal do retângulo fixa De outras cintilações o séptuor sem demora.

Sousândrade: Fragmentos de "Heleura" (Do Novo Eden)

#### ... Heleura

Mirou-se toda: uma áspide a mordera,

Alcatifado de cravina e de ouro E onde sonhos levianos não entravam, Cheiro sentindo de jacintos, vendo Lábios-luz, verdejantes laranjeiras Flores-noivas grinaldas agitando Sobre um abismo venturoso, em vagas Como espelhos levando-a, combanidas, À cristalina limpidez, reférvida A epiderme num fósfor' luminoso -Triângulos! triângulos! Semíramis! A alvura e o sentimento! anéis da trança, Quando as faces beijavam-lhe, incendiam.

... Porém, já prontinha Co'as alvoradas estava Heleura, vendo: Alta amarela estrela brilhantíssima; Cadentes sul-meteoros luminosos Do mais divino pó de luz; véus ópalos Abrindo ao oriente a homérea rododáctila Aurora! e ao cristalino firmamento Cygni — esse par de sóis unidos sempre, Invisíveis; e que ela via claros Dadas mãos, em suas órbitas eternas Qual num lago ideal as belas asas Por essa imensidade...

#### Lezama Lima: A Prova do Jade

Quando cheguei à subdividida casa onde tanto poderia encontrar o falso relógio de Potsdam os dias de visita do enxadrista Von Palem, ou o periquito de porcelana da Saxônia, favorito de Maria Antonieta. Estava ali também, em sua caixa de pelúcia negra e de algodão envolto em tafetá branco, a pequena deusa de jade, com um grande ramo que passava de uma para a outra mão mais fria. Ascendi-a até a luz, era o antigo raio de lua cristalizado, o gracioso bastão Ela o sentiu; fugiu para o aposento Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.anira.com.ar

e dividiam o bastão em duas partes e a sucessão milenária seguia subdividindo e sempre ficava o jade para jurar, para dividir em duas partes, para o ying e para o yang.

Mas o provador, ocioso de metais e de jarras, me disse com sua cara rápida de coelho cor caramelo: apóie-a na face, o jade sempre frio.

Senti que o jade era o interruptor, o interposto entre o pascaliano entre-deux, o que suspende a afluência claroescura, a espada para a luminosidade espelhante, a sílaba detida entre o rio que impulsa e o espelho que detém.

Dá prova de sua validez pelo frio, isca para o coelho úmido.

Todas as jóias na lâmina do escudo:
matinal o coelho oscilando
seus bigodes sobre uma espiga de milho.
Que começos, que ouros, que trifólios,
o coelho, a rainha do jade, o frio que interrompe.
Mas o jade é também um carbúnculo entre o rio e o
[espelho,

uma prisão de água onde se espreguiça o pássaro fogueira, desfazendo o fogo em gotas. As gotas como peras, imensas máscaras às quais o fogo ditou as escamas de sua soberania. As máscaras feitas realezas pelas entranhas que lhes ensinaram como o caracol a extrair a cor da terra. E a frieza do jade sobre as faces, para proclamar sua realeza, seu peso verdadeiro, seu rastro congelado entre o rio e o espelho. Provar sua realidade pelo frio, a graça de sua janela pela ausência, e a rainha verdadeira, a prova do jade, pela fuga da geada em um breve trenó que traça letras sobre o ninho das faces. Fechamos os olhos, a neve voa.

#### Décio Pignatari: Eni

Move-se a brisa ao sol final, e no jardim confronta a púrpura com luz e a turva bifrenária — um gesto de azinhavre. Eni abre o portão, manchas solares confabulam (esvai-se o verão). Seus olhos suspeitam, temem o susto das mudanças incríveis, repelem o jardim bifronte ao sopro do crepúsculo. De verde amargo e quinas de ferrugem, um cáctus castelar, optando contra a sombra rasa, num escrutínio de esgares, soergue entre os cílios de Eni, por um instante, um rútilo solar, em marcha com suas nuvens noivas! E ela depõe, aos pés de ocre do castelo, as pálpebras, aos poucos liquefeitas ouro — um malentendimento de ternura na tarde decadente, cáctus.

## ¿Traducir?

El haiku \*

YVES BONNEFOY (1978)

"El haiku" pertenece a una serie de textos sobre la poesía, los poetas, la naturaleza y el origen del sentido, que Bonnefoy nos ha regalado y nos seguirá regalando. Al menos es lo que parecía suceder cuando empezamos a traducir esas divagaciones, recordando a Mallarmé, tan precisas y tan paradójicamente llamadas así, estas intervenciones o conversaciones, tituladas con la misma modestia por Bonnefoy, con Arturo en Pringles... Textos que lo habían llamado a él mucho antes que a mí, que desciframos, que yo aprendí a dilucidar en medio de una sintaxis enmarañada, abstraída de toda oralidad, que desfonda el típico cartesianismo de la lengua francesa.

Como cada uno de esos escritos, "El haiku" no habla de algo; es justamente una intervención, una escansión que detiene las habituales lecturas ingenuas de una "poesía de la naturaleza" para tratar de pensar la unidad, el fondo único que nos hace posible leer poemas donde todo debería ser para nosotros oscuridad.

Para Bonnefoy, y desde su intervención para cualquiera que escriba poesía en una lengua occidental, para quienes vagamos por las sombras esparcidas entre la gélida tierra del concepto y las islas bienaventuradas del ornamento, el haiku es una exploración que hace temblar todos los suelos: nos indica algo que la lectura de poesía tiende a olvidar, aunque no la mejor poesía, nos recuerda que además del lenguaje está la atención, la percepción. "Toda sensación va acompañada de dolor", decían los griegos. "Todo lenguaje va acompañado de vacío", oigo decir en el haiku. ¿Y por qué no?: "toda sensación es el vacío de la palabra 'sensación'". Traduzco así a Bonnefoy, porque no puedo traducir el haiku, a una fórmula presocrática.

Ahora, leo un poema nuevo de Arturo, buscando lo que quisimos traducir allá, y anhelo en el plagio aquel sentido unánime de los sentidos a través de los idiomas, las edades, los ideogramas que para nosotros estarán siempre cerrados, esperando otros ojos cuando los nuestros se apaguen.

Una primera impresión, haiku: cuando los poetas occidentales se consagran tan voluntariamente a objetos de pensamiento que imaginan fuera del alcance del habla ordinaria - la cima de las montañas en el horizonte, o la profundidad de los bosques, o esas pasiones que les parecen más abisales que toda la psicología - se someten de golpe, con felicidad y como para siempre, a la autoridad de una lengua que habría reconocido todo, reglamentado todo y que no podría entonces transformarse, ni lo pretendería.

Ya se trate de la luna, o de la pequeña rana que salta en la luz, o del crisantemo, o aun del "nabo largo" que tiene una forma muy incierta, muy difícil para esperar designarla con un solo trazo de tinta: evocados como están en esos breves poemas, de manera tan precisa como intensa, aunque rápida, esos elementos sugeridos como diferentes de un universo al que creemos completamente dibujable, no parecen salir de lo que nosotros los occidentales llamaríamos la naturaleza, dicho de otro modo, de un acrecentamiento, de una profundidad que sentimos que aún será necesario cuestionar y reformular constantemente con el progreso del conocimiento. No; más bien parecerían las páginas de un herbario constituido hace ya mucho tiempo, o piezas de un juego complejo preciosamente trabajadas. Y lo mismo para los sentimientos, los deseos, las emociones, los pensamientos que vemos reflejados también en el espejo de las diecisiete sílabas.

En los haiku, la lengua habría decidido todo, una lengua bien establecida en su derecho, dichosa. Y cuando allí oímos resonar apenas un rumor bajo las palabras - de hecho, sucede a cada instante, es como un suelo que tiembla - esos indicios mínimos de quién sabe qué otra cosa sino ella nos hacen admirar tanto más a esos obreros diligentes, los poetas,

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

<sup>\*</sup> de "Entretiens sur la poésie" Yves Bonnefoy, Mercure de France, 1990, París.

los pintores de caracteres, que retoman sin cansarse esta gran tarea con miles de aspectos muy útiles: cuidar ese hermoso universo de madera leve y de cristal entre los pinos y el agua del torrente, espumosa, conservarlo nuevo como el primer día. Aquí se entra la ropa. Aquí se parte la leña. Y allá se lavan los vidrios, allá alguien arrimó otra vez las brasas al hogar, la joven mujer silenciosa acaba de disponer en el centro del mundo las ramas y las flores cuyo arreglo atento será su imagen en abismo.

Esta impresión, y en seguida una ensoñación, me hace imaginar entre los lugares, los climas y el habla ciertas relaciones cuya variedad explicaría aquélla propia de las poéticas. Pienso así en el nómade, que va de uno a otro punto de agua sobre las colinas de piedra. La vida no se ofrece a sus ojos sino como reducida a un poco de hierba gris, atravesada de barro y de arena. ¿Qué sobreabundancia de palabras podría hacerle olvidar la precariedad que ese signo simple da a entender? Sobre las huellas de sus desiertos, nada lo incita pues a preferir el lenguaje a lo Uno que está más allá, apenas escondido en el fulgor del gran cielo y de las placas de sal entre las dunas.

No hay desierto en Japón, salvo en cimas donde no saltan más que los fantasmas y los ascetas, no hay agujeros en los pliegues de la red, las esencias se comprimen en la estrechez del mundo - "tormenta de verano", dice un haiku, "la lluvia golpea la cabeza de las truchas" - y mezcladas con esas vidas que suben de todos los reinos - el vegetal, el animal, pero también las piedras veteadas, las bellas telas, los cuerpos - hay regueros de bruma que atenúan los contornos pero para avivar los colores, confiriéndoles a las palabras que nombran la cualidad modesta pero radiante de un olor de hoja mojada. En esta inmanencia repleta, todas las cosas se conocen bien, se frecuentan. "Lluvia de primavera", escribe un poeta, "un paraguas y una capa de paja pasan juntos, charlan". Pero debido a eso, se las ha aprendido, se las sabe decir; y las palabras también tienen sus intercambios fáciles, que son innumerables. La tierra japonesa sería la sugestión de que las palabras y las relaciones entre palabras tienen la amplitud y la densidad de la variedad de las cosas, del otro lado - o ni siquiera del espejo. Y aislada como lo estuvo durante largo tiempo de las proposiciones de las otras culturas, le resultó simple - puedo seguir soñando darse una poesía que no se parece a ninguna otra.

Mallarmé pedía con sus votos una práctica de la escritura en el seno de la cual "el hombre, luego su auténtica morada terrestre" intercambiarían palabra por palabra "una reciprocidad de pruebas"; ¿no es lo Stas Argel que asegura el haiku? Y además apreciaba mucho algunos objetos,

algunos signos que le llegaban de un Extremo Oriente todavía poco diferenciado para él. Cuando se propone "imitar al chino de corazón límpido y fino" - el chino, pero es ese sabio que pinta sobre una taza tres cañas y la luna, estamos muy cerca del haiku -, es porque ve nacer bajo ese pincel un lago, una media luna como nunca muestra tan al desnudo nuestra literatura, pero es también porque comprende que una forma simple, un vocablo, han bastado allá para decirlos: para el artista oriental la denominación, sueña él, es transparencia, es éxtasis. Las palabras en su suficiencia. Y nosotros, en la casa que ellos son, como huéspedes de un solo día pero colmados, teniendo esos tés quemantes, esos alcoholes tibios para beber, esos cielos para mirar dónde sube la luna - la luna y no nuestros soles de teologías de la trascendencia, porque ella es un reflejo, por lo tanto una palabra - y esos instrumentos para tocar cuyas cuerdas tirantes podrán vibrar hasta el final de los sonidos.

II

Sin embargo, un haiku evoca:

Todos los nombres, todos los nombres arduos, imposibles de las hierbas locas de la primavera

y he aquí sugerida otra realidad distinta de la que ese bello lenguaje controla, aunque de manera muy discreta, en esa poesía que yo suponía en la devoción de la lengua. Porque en la primavera las especies de la hierba se multiplican más allá de toda captación, e imponen entonces a quien quisiera conocerlas un trabajo de denominaciones que no tiene fin, y puede cansar o sobre todo perturbar. Lo que se nota, en efecto, en esta sobreabundancia es la fuerza que la produjo, y esa fuerza no tiene un nombre que se pueda poner en el herbario en la misma lista que todos los otros, aunque uno pueda ahora dudar del interés que había por enumerar las hierbas y otras plantas o criaturas. ¿Hay que dar vuelta las páginas del gran álbum, vivir de manera tan refinada como sea posible en el espacio de esas figuras, o abrirse a la idea de ese más allá que no tiene forma ni lugar? No debemos percibir en los vocablos mismos - demasiado numerosos en algunos puntos, demasiado apretados en torno a algo

oscuro - el enmarañamiento que indica que el camino que seguíamos limita con lugares inaccesibles?

Existe esta cuestión en el haiku: no se puede dudar mucho tiempo, el mismo temblor es allí de golpe perceptible, y hay que subrayar también que hace un empleo de la analogía que no concuerda con una preferencia por el lenguaje. Las comparaciones no están ausentes en estos poemas, y así Buson nota que "el rumor del agua es sombrío", lo que no sorprenderá al lector de Correspondencias. Pero en Baudelaire la analogía es comprendida como el afloramiento de una verdad no percibida hasta entonces, es un acto de conocimiento que prueba la capacidad de las pa-labras para alcanzar el ser de las cosas: los tropos nacen de ellas como un segundo grado de la potencia del habla. Lo que enuncia Buson, por el contrario, está primero o es incluso sólo una certidumbre de la conciencia inmediata, sin segunda intención especulativa; y esta percepción, en su evidencia incluso hablada, es tan silenciosa como el reguero de color que deja un pincel sobre la hoja blanca. No se trata de aprovechar significaciones que ya están en el habla para revelar otras, menos evidentes, en la estructura del mundo: sólo queremos oír el murmullo del agua, como antes, pero de una manera más aguda y sutil puesto que ahora todos los sentidos concurren allí. El acercamiento no revela nada, al contrario, retiene - en lo absoluto del instante - lo que muchos de nosotros tomarían por un velo.

Por otra parte, si dos aspectos del mundo o dos seres son acercados en el haiku, es menos porque son comparables que porque uno ha participado, en ese instante y por simpatía, de la existencia del otro. Onitsura escribe:

> Mi alma se tira al agua y resurge con el cormorán,

lo que revela, sea cual fuere la experiencia que oculta nuestra palabra alma, demasiado grande, demasiado ajena a la felicidad de los sentidos, que el haiku no formula, sino que rápidamente se vuelve deseo hacia la cosa, fusión con ella, silencio en el seno de sus palabras. "Con" ocupa allí el lugar de "como". "Como" se borró con un grito de cormorán en la bruma. Lejos de reforzar el lenguaje en su aptitud sin embargo innata para significar mediante la diferencia, la comparación ha disuadido de comprender, ha apagado el deseo de analizar, ha desmovilizado idente de la comparación la red de significaciones se volviera más tenue, más lejana, y por eso

más transparente, más abierta a las brechas de luz: de donde surge, por todas partes, la inminencia en la figura de las cosas de una cualidad de absoluto que sigue siendo distinta a todos los aspectos que poseen: tal un empuje desde el interior que aprovecharía mallas súbitamente más amplias. "Cara del caracol, cara del Buda", anota Issa. Lo indecible, lo indisociable distendieron la red.

Además, los poetas del haiku quieren hacer ver menos cosas, menos seres que temblores, arrugas pronto desaparecidas de la superficie sensible, huellas del todo o de la nada que el pensamiento conceptual no puede ni querría retener. Cuando leemos:

> Saltando sobre la lenteja de agua, derivando con ella, la rana,

no debemos buscar en esas palabras lo que un Francis Ponge recogería, una idea de la rana como totalidad de sus aspectos o maneras: porque ese salto sobre la hoja mojada no es objeto de la atención del poeta sino como el más allá de una forma, tan rápida fue su entrevisión antes de la deriva que apaga la memoria. En el mismo sentido:

Tocada por el hilo de la caña de pescar: la luna del verano,

donde se trata menos de ver, por analogía, una linterna en el extremo de un palo, o un pez brillante en el río-mundo, que de romper toda organización, todo arriba y abajo del espacio, para darle lugar simplemente a un resplandor, a un reflejo.

Y también tiene el mismo sentido esta anotación que podría pasar a primera vista por nada más que la palabra que analiza, recurriendo a nociones, a cosas sabidas. Un poeta escribió:

Cambio de sirvienta:
Argentinas la www.ahira.com.ar

está colgada en otra parte,

y estamos tentados de creer, compatriotas de Poe, de Conan Doyle, de Freud, que tenemos allí una breve Carta robada donde lo que importa es el acontecimiento que indica la posición de la escoba en la cocina o el vestíbulo, y no su "cara de Buda", como diría Issa. Como generalmente en nuestra literatura, la cosa no sería más que un indicio, la mirada debería ser una lectura del indicio. Pero comprendemos en cambio que esa casa donde recientemente no había cambiado nada se había convertido en lo invisible; y que la escoba desplazada es la percepción súbitamente distinta que descompone de golpe la visión distraída de los días y de las estaciones precedentes, y hace surgir debajo de ella una extrañeza, un sinsentido de todo, tanto más violentos cuanto que aparecieron por sorpresa. Es como si al volver a casa descubriéramos que un extraño la habita, que nuestro tiempo ya no está en ese lugar que creíamos nuestro. Que volvemos a salir, en ese momento, y el árbol en el jardín, y la nube arriba, y todas las cosas "presentes" tuvieran entonces para nosotros esa misma irrealidad - y la escoba o los muebles nuevos habrán desempeñado el papel de una revelación, una iluminación, pero a cien leguas de lo que busca la reflexión conceptual, de allí el sentido de este haiku. Así como un hueco en el mar es borrado en seguida por un nuevo clímax de la ola, y rápidamente comprendemos entonces que en todo y por todas partes lo lleno y lo vacío son la misma cosa, así fue llenado por su evidencia renovada de cosa plenamente cosa el hueco que hiciera la escoba en la conciencia profunda en ese breve instante en que había designado, desempeñado el papel de indicio: y entonces sabremos que designar no es nada, que lenguaje y no-lenguaje también son nada en la nada del mundo. Tales haiku consumen la significación en el mismo punto en que se forma, denuncian así todo lo que en las palabras no tiende a silenciarla.

Por lo tanto, las emplean a pesar de todo de forma muy distinta a la que en primer lugar yo hubiera creído o querido pensar. Mi primera impresión, mi fantasía había sido que en esa poesía una lengua era amada por sí misma, que era celebrada allí, no haciendo la obra más que limpiar las palabras en una fuente después del uso de cada día. Pero luego tuve que comprender que si las palabras en verdad brillan en los haiku y con ellas todo el cuerpo de las relaciones significantes, uno no encuentra en las frases que forman, en las ideas que enunciarían, más necesidad, más razón de ser que en esos dibujos siempre y nunca idénticos, sobreabundantes de vida acre y pura, pero ciertamente vacios de sentido Ruevistas Argentuemás que la flores que amamos pero sin que les prestemos sendeja tras de sí, juego de espuma, la ola que se retira. Como en los momentido a los contornos de su corola. Es esa doble intuición que me parece que tido a los contornos de su corola. Es esa doble intuición que me parece que tos en que somos sorprendidos, cuando tenemos miedo, sabemos las sig-

nificaciones pero a lo lejos, ya no nos adherimos a ellas, y los significados no son más que una sombra entre el ideograma que excede por otro lado la palabra, tan libre es el pincel, y esa luna, ese árbol que crecieron frente a nosotros, referentes de ahora en más desnudos.

En resumen, el haiku procura recuperar lo inmediato en el seno mismo del habla que por naturaleza ha abolido, desde su aparición, lo inmediato. Y lo logra sin por eso desgarrar la red de las mediaciones, el lenguaje, como en Occidente creyera Rimbaud que debía hacerlo, con tanta violencia y sin embargo en vano. Lo inmediato está aquí; las nociones, sus sistemas de diferencias, están en este punto en el hogar donde el menor golpe del atizador haría que se derrumbara el leño, pero esa brasa tiene todavía su forma y además su luz. - Y si digo lo inmediato, y no lo Uno, como estoy tentado de hacer, es porque esta otra noción sigue manchada de filosofía occidental y teñiría de metafísica lo que tiene lugar sin especulación en el haiku. Escuchemos a Riota, que nos dice:

> Volví enojado, ofendido: el sauce en el jardín.

Aprendimos de Platón que lo Uno es la transgresión del plano de lo múltiple, es pues tanto un objeto de pensamiento como un contenido de experiencia. Lo Uno, dice Riota, es cuando se está "enojado, ofendido", es decir olvidado de las exigencias del intelecto: pero cuando ocurre que el sauce está allí ante nosotros, lo que hace es que de golpe se apacigüe el estrépito interior. Lo inmediato en el haiku es en verdad lo que llamaríamos también lo Uno, el todo: aunque percibidos sin conciencia de que los percibimos. Allí respiramos. Allí somos respirados. Allí nos acercamos, en el seno mismo del habla, a un estado de no-habla, el último bien. En la Visita al templo de Kashino, Bashô escribió, e imagino que sin nada que recuerde este pretérito indefinido al que he recurrido, demasiado inscripto en el tiempo, demasiado dramático, diría él: "Permanecimos sentados un largo rato en el más extremo silencio".

La lengua, pero también ese "extremo silencio" que la penetra con su luz. El lenguaje, pues por qué negarse a la forma que organiza el lugar, que ayuda a que la vida sobreviva: aunque no obstante esa forma no expresa uno de los haiku más difíciles y precisamente porque se acerca a

El haiku

75

lo que tiene de indecible. Bashô también escribió:

Después del crisantemo, excepto el nabo largo no hay nada,

¿y esto no significa que esa forma, que ha realizado su posible y se ha vuelto así la bella estructura que capta nuestra atención, no accede sin embargo a lo que Occidente induce de allí tan frecuentemente: una especie de ser, incluso a veces estimada como realidad superior? Podemos apreciar plenamente el suntuoso crisantemo, del mismo modo, jardineros atentos de las palabras, podemos ayudar a que se abra la otra flor, la lengua con mil matices que parecen también agitarse en torno a un centro invisible; pero en el umbral del invierno y de sus necesidades y tareas más humildes, el bulto abollado, casi fuera del lenguaje, del "nabo largo", va a recordarnos que lo que desalienta la verbalización tiene tanto ser, si ésta es la palabra, como lo que la favorece; y que lo uno y lo otro son también nada.

III

Sin embargo, debo plantear una cuestión, aunque sea trabajosamente, porque me trastorna y me hace dudar ahora incluso de lo que leo en el haiku.

Una cuestión, porque no puedo olvidar que el lenguaje, que ha terminado siendo tan rico en palabras que dicen el cormorán, la rana o incluso el nabo largo, no fue en sus rudos comienzos ese espejo donde sólo se reflejarían los aspectos o especies de la naturaleza. Las primeras palabras no fueron para recorrer los catálogos sin fin, sino para localizar el refugio, el camino posible, y el animal pero como caza o el vallecito aunque para la cosecha de bayas: dibujaba la forma de un ser-en-el-mundo y no la de un universo. Y en esto formaban una estructura - lo que puede llamarse una tierra - en torno a un sujeto que no podía hallar en su testimonio la menor razón para ponerse en duda. Esa lengua del lugar vivido era para él la realidad, cuya sustancia era su relación con los demás seres, el proyecto que compartía con ellos, A sentido que la tablo juntos Rewistas Argentias ese nombre propio cos en depósito de una realidad misteriosa conmomento de supervivencia - y cuyo ser último, cuyo fundamento era en suma la esperanza. El habla era esperanza. Fue gracias a esa espera que

las pulsiones anteriores al lenguaje se volvieron solidaridad, compasión, amor, fue en su campo donde se producían esas grandes reflexiones sobre la condición humana que fueron desde el principio las obras de arte. Y a veces se advertía que eso no era más que ilusión, cuando el hecho natural refluía demasiado sobre el lugar terrestre, ¿pero qué importaba? Podemos descubrir que soñamos. Pero si soñamos, no podemos más que seguir amando el sueño del otro, y el proyecto, la búsqueda del sentido, siguen entonces, aun cuando no deban ensancharse e iluminarse sino como una especie de burbuja, destinada a explotar un día sin dejar huella en la indiferencia de la materia.

De esto guardo memoria, esto es lo que escucho en las grandes palabras fundamentales de nuestras lenguas y es lo que me hace pensar que acaso no comprendo del todo el haiku. Porque lo que dije de él es que allí vemos la invasión de las palabras de lo que llamo la tierra - ese conjunto de significados que expresan el proyecto y anhelan el sentido - por esas otras que no denominan más que a la naturaleza: un poco como árboles que hubieran crecido en un valle antaño cultivado, mezclándose con las otras especies, sofocando sus vidas más precarias, borrando el plano que había abierto el suelo, desplegando de nuevo por todas partes la enigmática belleza del origen. La forma antropomórfica de la tierra es sustituida en el haiku por aquella privada de centro, vacía de sentido, de lo que la precedió y la sucederá en el mundo. ¿Pero hay que pensar que esta poesía va verdaderamente hasta el fin de ese pensamiento, o sea que no pide sino la lucidez y nada más, el desacondicionamiento hasta el punto en que se vuelve soledad - y por lo tanto que ya no le adjudica un valor irreductible, esencial, al acto por el cual la humanidad mediante el uso de la palabra se habría diferenciado de la naturaleza?

Y veo en verdad que ésta es la pregunta que me cuesta trabajo responder, aceptar responder. Hace algunos años, intentando ya comprender a Bashô, tan evidentemente un poeta tan grande, había creído que podía decidirme, pero de la otra manera, porque escuchamos en su obra, que ritman sus grandes viajes, toda un habla que sigue a la tierra esas voces en los caminos, esos seres de cada día ingenuamente ocupados en sí mismos - y porque me parecía que Bashô se sentía uno de ellos a pesar de todo, y en todo caso les tenía simpatía. Cuando la pequeña Kasané, por ejemplo, corre riéndose detrás de su caballo, ¿no le hace notar a su discípulo Sora, observante más rígido del pensamiento del no-ser, que

tra la cual no prevalece la experiencia de la nada que se puede lograr en

los poemas?

Pero el mismo Bashô, en una de sus grandes partidas, encuentra en su ruta a un niño abandonado, en peligro de muerte, y que llora, tras lo cual él se apiada, por supuesto, sinceramente, pero no obstante decide pasar de largo, como si profundizar un alejamiento, proseguir en la vía de la liberación, fuera la única verdadera tarea. Es una decisión que no deja de combinar demasiado bien con lo que decía del haiku hace un momento, pero vuelvo a ello, ¿acaso es la experiencia última? ¿Tengo derecho a sacar esa conclusión? ¿Tengo siquiera las palabras, las categorías de pensamiento que me permitirían hacerlo? Leo, releo

El viento en el techo del templo, toda la noche lo escucho

pero ya no puedo decidir sobre el estatuto de ese "Yo" que allí se afirma, ni comprender lo que significa "toda la noche". ¿Es el tiempo propio de la existencia, cuyo centro sigue siendo la persona, incluso con su sueño?

¿Hay que pensar verdaderamente que no es más que ese no-acontecimiento, sin otra duración que la aparente, sin adentro ni afuera, sin arriba ni abajo, que pasa como un trazado más de la espuma sobre la playa desierta del habla?

Por otra parte, para leer estos poemas o incluso sus comentarios no tengo otro recurso que las traducciones, lo que me parece muy poco. Es cierto que a menudo se subraya que su palabra se ha desprendido de los hechos culturales o de las situaciones históricas, que no sería más que el salto de la rana en el agua, con su ruidito sin límite, o la hoja seca que cae, de donde se deduce que mientras más difícil pudo serle acceder a lo pleno de esas experiencias, tanto más simple nos resultaría reconstituir su huella verbal: bastaría con sustituir los nombres japoneses de las cosas de la naturaleza por las palabras francesas o inglesas que les corresponden, y ciertamente con precisión. Hay un pero: no sólo hay palabras en el haiku, sino caracteres que son ideogramas, pictogramas. Ya que esta especie de notación es la consecuencia de una elección que está profundamente en contra de las que se hicieron en Europa.

¿Qué son nuestras letras, en efecto, que son esas formas que no se parecen a nada del mundo y se cierran por lo tanto en el orden que ellas instauran, si no un redoblamiento esta vez libremente buscado de la primera arbitrariedad del significante fonetico; y debido a esto, una VISTAS

adquisición del espíritu para el proyecto de un lugar específicamente humano, en ruptura con la necesidad natural - a salvo de su lección de noser? Y tal abstracción es evidentemente peligrosa, las palabras ayudan a olvidar lo que ya la noción de la cosa había desatendido, por ejemplo y sobre todo ese trasfondo de unidad que en nosotros se llama la finitud. El alfabeto nos consagra al enigma, al sueño, y a armarnos contra el prójimo que no puede sino soñar de manera distinta que nosotros. Pero como contrapartida la notación abstracta acentúa en lo humano lo que marcó su diferencia, comprende sus valores e incluso sostiene sus maduraciones espirituales, como lo prueba el hecho de que el dios de la Encarnación sea representado mediante un signo tan antinatural como los del álgebra, esa cruz que se agrega a las alfas y a las omegas porque las trasciende. Ya el escriba babilónico se resistía con la majestad de sus grafos al tirano, simple depredador, que le pedía que eternizara sus victorias.

Y por contraste podemos medir qué amplitud de miras tuvo desde sus comienzos la escritura china que se formó por imitación de las cosas nombradas, lo que la mantiene junto a esa naturaleza de la que el lengua-je tiende a separarse, y le permite no reparar sino denunciar a pesar de todo lo arbitrario propio de éste. Los caracteres asumen el partido de la realidad exterior, y más aún cuando la ocasión poética les permite desplegarse sobre sus hojas blancas como el abismo. Y el pensamiento de la nada está también activo en ese plano, que nuestras traducciones no pueden sino desconocer.

Me temo que sería muy difícil franquear entre nuestros escritos y ese no-escribir, ese no-lugar, la "misteriosa frontera". Y muy arriesgados los esfuerzos que podríamos hacer para atenuar en nosotros los efectos de nuestra decisión de escritura, recordándonos por ejemplo que hemos tenido también, después de todo, nuestra manera de luchar contra su clausura. Es cierto, cuando Leonardo da Vinci o Poussin o Friedrich o algunos aún hoy representan el río, las montañas, la nube moviéndose en el cielo, allí están los elementos de un discurso completamente impregnados con el pensamiento de nuestros signos, pero también y sobre todo el encuentro a través suyo de una evidencia que viene del mundo. ¿Y quién sabe si al menos algunas obras de nuestra pintura de paisaje no equivalen a ese pensamiento de la Nada, aunque tal vez enriquecido por un recuerdo del existir personal como en la Senda estrecha del fin del mundo? Para traducir bien a Bashô y en primer lugar para comprenderlo, para decidir qué sitio le da al "Yo" y al "tú" en la noche de viento en el templo, ¿no debemos volvernos hacia pintores de Occidente que tuvieron la misma intención, un Elsheimer por ejemplo, en sus dibujos, o un Ruysdaël o un Constable.

¡Pero en ellos la luz sigue siendo tan diferente a la del haiku! Este no tiene esas sombras manifiestas que subrayan el ser en las figuras y le piden por lo tanto al desgarramiento de las nubes que deje pasar el rayo de una presencia divina. Nada sabe de soles epifánicos, de tormentas que rugen después de que se apaciguan, de arco iris que son signos de alianza, su luz no tiene lugar ni fuente, todas las cosas brillan allí de la misma manera, tanto las nocturnas como las diurnas. Y por contraste nuestra pintura parece, ¿cómo decirlo?, coloreada con una especie de tono cálido de marfil o de ámbar, donde resplandecería un sol que no sería de este mundo. Es como si hubiera entre nosotros y las cosas pintadas una ligera veladura cuyo papel fuese mantener a distancia la evidencia cruel de la naturaleza a fin de que podamos convertirla en imágenes y desplegar allí nuestro sueño. Y entonces, tampoco por este lado hallaré auxilio para terminar de comprender lo que Bashô, lo sé demasiado bien, me pide, con toda la dureza del maestro zen. Intenté sugerir en estas páginas la luz meclada con la lluvia del estanque donde saltan las truchas, la luna de verano más abajo en el agua que la caña de pescar, pero de hecho estaba, y en este mismo instante aún estoy mentalmente en uno de nuestros pueblos en las montañas, con pesadas casas de zafre, uno de esos lugares que no tiene ni quisiera tener el Japón, hechos para retener el absoluto en nuestra existencia como se preserva un fuego entre las piedras del hogar. Y salgo de una de esas casas, medio en ruinas, aunque contiene una vida, y yo que quería mostrar la gran luz brillante, la nube blanca donde todo es capturado y se disipa, busco con los ojos la nube roja que abraza el cielo, allá lejos, por el lado del poniente que significa casi tanto como su opuesto para nuestra irreductible esperanza. Todavía me sigo preguntando si podemos a la vez esperar y no esperar. ¿De qué sirve la lucidez cuando la fe la abandona?

(Traducción de Arturo Carrera y Silvio Mattoni)

# La forma

### SOFIA GONZALEZ BONORINO

Aquella mañana, a punto de afeitarse, Marcos Bixio vio en el espejo algo raro sobre su mejilla izquierda. No era un lunar. No. Acercó su cara y pasó el dedo índice por la pequeña protuberancia rosada. Cáncer, pensó. La palma de su mano derecha, llena de espuma de afeitar, quedó paralizada en el aire. El corazón aceleró sus latidos y se le subió a los ojos. Vio los objetos que lo rodeaban como si fueran de humo. Por un momento, Marcos sintió que flotaba en una nube, víctima del éxtasis doloroso de un condenado a muerte. Le pareció que habían pasado siglos hasta que sus ideas volvieron a ponerse en movimiento. Tomando una súbita determinación, salió del baño, se vistió de cualquier modo y, sin desayunar, como era su costumbre, bajó corriendo las escaleras, demasiado impaciente para esperar el ascensor.

En el taxi, consultó su agenda. A Riobamba y Córdoba, ordenó. Tocó el timbre. Una secretaria le abrió la puerta. El doctor Suárez miró el bulto con una lupa y no dijo nada. Luego, le sacó una radiografía. Cada vez más alarmado, Marcos esperó sentado en la camilla. El doctor estudió la lámina poniéndola a través de un foco.

- Estoy desconcertado- habló por fin- esto en realidad es...nada. Balbuceó unas palabras y se quedó en suspenso. Ante el silencio de Marcos aclaró:
- Piel por fuera, es cierto, pero por dentro...ejem...

Y luego, como si estuviera blasfemando, dijo con rapidez:

- Por dentro hueco...¿me entiende?...como un globo.
- Y ¿qué se puede hacer? la voz se le quebró como si fuera a llorar- Es que, doctor, hay otro problema, algo muy grave que tengo que decirle... icrece!

Suárez puso cara de no entender.

Archivo Histórico de Revistas Argendrees repitió Warros l'Esta ma apenas sobresalía y ahora... usted mismo puede verlo.

Dejó caer la cabeza entre las manos.

El doctor lo palmeó en la espalda.

-Vamos...no se desanime. Usemos el sentido común. Si esto es como un globo, tal vez, si lo pinchamos...

La cara de Marcos se iluminó:

-Sí, sí, pinchémoslo!

El médico apretó con sus dedos una jeringa con una aguja muy larga. Marcos cerró los ojos.

- ¿Duele?

- No- murmuró apenas.

- Probemos nuevamente: uno...dos...jya!

-¿Explotó?- preguntó Marcos esperanzado.

Tardó en responder:

- Se resiste.

Y luego, con resolución:

-Mire, si esto apareció, por algo será.

Mientras hablaba, había acercado la lupa a su objeto de estudio.

-No está en su naturaleza desaparecer - sentenció - De apariencia anormal tiene su propia lógica interna.

-¿De veras?- preguntó Marcos haciendo un esfuerzo por olvidar su angustia y tener una mirada un poco más analítica sobre el asunto.

- Yo le diría ...

Marcos vio que dejaba la lupa sobre el escritorio y se sacaba los guantes quirúrgicos. Asunto concluido, alcanzó a pensar con pánico.

- Yo le diría que vaya a su casa, se tome un tranquilizante, y comience a pensar que será necesario aprender a convivir con esto. Posiblemente crecerá más aún. Pero a usted ¿qué le importa? ¡Déjelo, déjelo que haga lo que quiera! - exclamó cobrando nuevas energías- Porque de todos modos, nunca va a crecer lo suficiente como para anular sus verdaderos rasgos. Usted seguirá siendo quien es...jeso se lo aseguro!

Y lo miró de un modo tan penetrante que Marcos sintió oscuramente que debía darle las gracias por la buena noticia. Esbozó una sonrisa de compromiso. Pero le temblaban los labios y dejó escapar unos débiles quejidos.

-Sobre todo- Suárez impartía las consignas- le recomiendo que no ande lamentándose por ahí. Esto no existe. Clínicamente es una ilusión óptica. No debería estar donde está, ni ser lo que es. ¿Me comprende? De hechoconcluyó - lo que estoy viendo no les más que apasitaciaco de Revistas Argentidas no monte presentar a concluyó - lo que estoy viendo no les más que apasitaciaco de Revistas Argentidas no monte presentar a concluyó - lo que estoy viendo no les más que apasitación de Revistas Argentidas no monte presentar a concluyó - lo que estoy viendo no les más que apasitación de Revistas Argentidas no monte presentar a concluyó - lo que estoy viendo no les más que apasitación de Revistas Argentidas no monte presentar a concluyó - lo que estoy viendo no les más que apasitación de Revistas Argentidas no monte presentar a concluyó - lo que estoy viendo no les más que apasitación de Revistas Argentidas no monte presentar a concluyó - lo que estoy viendo no les más que apasitación de Revistas Argentidas no monte presentar a concluyó - lo que estoy viendo no les más que apasitación de Revistas Argentidas no monte presentar a concluyó de la c -¿Le parece? - Marcos se sintió culpable.

- ¡Claro, hombre! - dijo el otro con jovialidad acompañándolo hasta la puerta.

Cuando regresó a su casa, su mujer todavía dormía.

- Sonia - la sacudió- Sonia.

Ella se incorporó sobresaltada.

Qué pasa.

- Sonia, me voy, te dejo.

Marcos abrió las cortinas y sacó una valija de abajo de la cama. Sonia lo miraba como atontada, sin pronunciar palabra.

-Y no quiero que me digas nada - decía Marcos exaltado - no intentes disuadirme porque mi decisión es inquebrantable.

- Pero ¿por qué?

Ella saltó fuera de la cama y prendió un cigarrillo.

- No es por vos- dejó caer unas camisas al suelo - Sabés que te amo de verdad.

La abrazó. La empujó de repente. Levantó las camisas y las acomodó con torpeza dentro de la valija.

- Marcos, qué pasa - gritó Sonia con pánico

- ¡Esto, esto pasa!

Se palmeó furioso la mejilla. Qué, qué pasa, repetía su mujer como una autómata. El la arrastró a la ventana y de cara a la luz le dijo:

Aquí, mirá con atención.

Ella miró hacia el lugar que Marcos le indicaba y luego lo miró a los ojos.

Marcos, ¿te volviste loco?

Parecía enojada.

- Pero ¿es que no lo ves?

Corrió hasta el espejo del baño. Sí, ahí estaba. Sonia, la llamó. Ella apareció en el marco de la puerta. El le tomó el dedo y se lo pasó por la mejilla. La mujer puso cara de curiosidad.

- Sí... un lunar

- No. No es exactamente un lunar

Sonia pareció perder interés.

- Bueno, una especie de lunar - dijo poniendo énfasis en la palabra especie. Y luego, con ironía:

- ¿De veras te vas?

si fuera algo serio.

- Pero Sonia...¿no te doy asco? ¿Acaso creés que voy a someterte a la tortura de tener que contemplar cada día esta cosa inmunda en mi cara?

- Si es por eso, quedáte tranquila. Acabo de venir del médico.

"No te importa", pensó con rencor, "total .... el que tiene la cosa soy yo". De golpe se sintió muy cansado y fue a sentarse en el borde de la cama.

- Esto es el fin, Sonia. Ya no soy el mismo. Y tengo la sensación de que nunca volveré a ser el de antes.
- Qué absurdo.
- Si seguimos juntos, dentro de muy poco, sin que te des cuenta, la conciencia que tengas de este engendro en mi cara, se va interponer entre tu mirada y yo. Quedaré afuera- dijo en tono melancólico- o lo que es peor, reducido a un punto. Al punto preciso que ocupa esta cosa en el espacio.
- Estás loco Sonia se echó a reír.

Estuvieron callados largo rato.

- Así que creés que el amor que siento por vos depende de un estúpido grano en tu mejilla.
- No es un grano dijo él, un poco resentido por el comentario.

Típico de ella, pensó. Esquivar, hábilmente, el simple hecho de que él sufría para transformar este sufrimiento en una cuestión mental. Marcos pensaba que este tipo de artimañas verbales tenía por único fin excluirlo. Sin embargo, cuando Sonia le dijo que no existía mujer en el mundo que lo pudiera amar como ella, él supo que no tendría fuerzas para abandonarla. Fue tiempo después cuando comprendió, con algo de vergüenza, que sólo deseaba un poco de compasión. ¿O acaso no se había vuelto de un día para el otro un hombre marcado? "En unas semanas cumpliré 40", se decía. "Supe ser uno más en la marea humana, dejando muchas veces mi cuerpo a la deriva, desentendiéndome de la adormecida conciencia de mis miembros, de actos tan rutinarios como abrir una puerta, entrar en un bar, sentarme a la mesa, llamar al mozo y pedir un café. Como si mi cuerpo, amarrado a lo cotidiano, realizara para mí las tareas más enojosas y me diera tiempo para descansar de la costumbre". Ahora, todo era diferente. Ya no sería posible para él quedarse rezagado, bien al fondo de los pensamientos, confiado al cuerpo, como esos borrachos que después de la orgía se trepan al caballo y se abandonan al sueño, seguros de que el animal los va a saber llevar de regreso a casa.

Sí, ahora su cuerpo le era ajeno, de pronto desconocido y como fuera de su control. Las caras de asco de los otros, porque, ya lo había comprobado, la cosa cambiaba constantemente, yendo desde el azul violáceo a través de toda una gama de colores basta la tonalidad exacta de su piel. También variaba de tamaño. Días en que pareca de pareca de como si se encogiera. Días funestos en los que, lleno de vitalidad, crecía

hasta ocuparle la mejilla entera. Momentos de verdadera agonía en que se inflamaba hasta el punto de parecer explotar. En fin, ahora para Marcos el simple hecho de abrir una puerta era como prepararse para la batalla, y el mundo se pobló de enemigos a los que enfrentaba a veces con verdadera temeridad pero en general, reconocía con desaliento, prefería andar entre ellos camuflado. Así, al ver que la barba no servía a sus propósitos, durante los primeros tiempos se envolvía con gorra y con bufanda mientras se dejaba crecer el pelo, y cuando llegó el verano, tenía una melena considerable que le resultaba muy eficaz, sobre todo si ponía en ejecución ciertos movimientos de cabeza que ya tenía estudiados después de horas y más horas frente al espejo.

Muchas veces había intentado hacer a Sonia partícipe de sus angustias. Pero ella lo miraba como si nada hubiera ocurrido. Y al sentir esa mirada ausente sobre él, Marcos veía morir todos sus impulsos de confidencia casi en el mismo instante en que se generaban. Cuando, a pesar de todo, él no podía evitar comenzar a hablar de su pena, al percibir ella en el tono de su voz cierta queja, preludio de una confesión desesperada, salía huyendo hacia zonas más seguras, zonas en las que sería importante pintar las paredes de la casa o pasar las vacaciones en el norte.

Marcos se enroscaba sobre sí mismo lleno de un dolor que, se había dado cuenta, era preferible disimular tras parloteos convencionales. Porque, lo supo bien pronto, en caso de seguir insistiendo y obligar a Sonia a escucharlo, ella se lo haría pagar con comentarios hirientes sobre su persona, "qué espanto ese pelo" o "estás hecho un monstruo". Sin embargo, había ocasiones, contadísimas veces, en que ella se distendía y parecía dispuesta a escucharlo. Y cuando él- sintiéndose un criminal, un asesino de la felicidad de ella, que seguramente ponía esa cara plácida de escucha por puro sometimiento- cada vez que comenzaba: "Ya no lo soporto, no puedo trabajar, no puedo pensar en otra cosa que en esta deformidad, pero por otro lado mi amor esto de estar obligándote a escucharme", ella, luchando por mantener los ojos abiertos y conteniendo un bostezo, le contestaba con suavidad: "no te preocupes por mí querido, vos quejáte, quejáte todo lo que quieras, te juro que no me importa".

Mientras tanto, su vida se había convertido para él en una gigantesca bolsa de residuos. La cargaba sobre sus hombros asqueado por el hedor de una existencia que se le antojaba en vías de descomposición. Tal vez por eso, le espantaba la compañía de los otros. Abandonó su trabajo en el estudio de arquitectura y comenzó a importar materiales de construcción, tarea muy afín con su nuevo estado, ya que para realizarla no

había necesidad de salir de su casa. Montó su oficina en el cuarto de huéspedes. Al fin libre, decía para darse ánimos. Esto es mucho mejor que soportar a un jefe.

Frente a su escritorio, un espejo oval estaba ubicado en el lugar exacto en que Marcos, al levantar los ojos, veía su cara reflejada. Y a pesar de que el teléfono no paraba de sonar, él siempre tenía tiempo para encontrarlo, allá, a unos pocos metros, sorprendiéndolo con sus variaciones de color o de tamaño. Y el asombro lo hacía exclamar en voz alta: Ese soy yo. Observaba con pena su cara manchada, porque así, de lejos, aquello parecía plano, y sólo al acercarse al espejo comenzaba a tomar volumen.

Una mañana, no habiéndole quedado más remedio que salir a la calle, vio en la vidriera de una joyería el reloj con el que su mujer soñaba desde hacía meses. Cuando se encontraba pensando cosas así, Marcos se reprochaba su debilidad. Estaba harto de pagar tributo para ser escuchado.

La vendedora envolvió el reloj en papel de seda. Levantó la cara del paquete y le sonrió con amabilidad. Marcos sintió como un golpe en el pecho. Se tambaleó. Lo que veía no podía ser real. Ese bulto repugnante en la cara de la mujer...esa cosa no debería estar ahí, pensó con desesperación. Como en cámara lenta, levantó la mano izquierda hacia su mejilla. Le pareció una eternidad el tiempo transcurrido hasta que sus dedos constataron que, efectivamente, allí no había nada. Nada.

- Señor, se siente bien? - preguntó intranquila la vendedora.

Marcos le dio la espalda y salió a los transgenes del persois

Marcos le dio la espalda y salió a los tropezones del negocio.

Una vez en la calle, comenzó a correr. Cada tanto, volvía a tocarse la mejilla y al encontrar que sus dedos se deslizaban suaves, en una superficie sin obstáculos, sentía una alegría tan inmensa que detenía su carrera. Estaba eufórico. Gritaba, se reía solo, daba grandes saltos en el aire. Luego, como si un peligro lo amenazara, volvía la cabeza para asegurarse de que nadie lo seguía, y continuaba corriendo.

Ya en su casa, se encerró en el estudio. Estuvo en suspenso durante el resto de la tarde. Se sentía como un hombre que ha perdido la memoria y que no sabe nada, sólo que espera. Trataba de evitar el espejo. Habló largo rato por teléfono. Al final, se dio por vencido. Descolgó el tubo y acercó su silla a la pared. Sin poder dejar de fijar sus ojos en la imagen que tenía frente a él, fue dejando pasar el tiempo, inmerso en la conciencia de que eso ya no estaba más. Estoy limpio, se repetía, estoy limpio. Pero un sentimiento vago comenzaba a tomar forma dentro de el Acaso, la terrible modificación que había transformado su vida era una ilusión,

tal como dijo el médico? Supo confusamente que se sentía estafado. Ojalá Sonia no se dé cuenta, se sorprendió pensando. Imaginó su cara burlona y el brillo de triunfo en sus ojos al decirle: "¿Te convenciste ahora? Tu problema es creer que tenés el monopolio del dolor. Pero ya ves...no era nada" Trató de borrar estos pensamientos. Y para despejar su mente:

"Asquerosa prolongación de carne de textura parecida al buche de una gallina".

"Protuberancia brillante como el ojo de un ciego".

"Hinchazón de contornos caprichosos y suavidad artificial".

Y así, frente al espejo, continuaba con sus definiciones, que nunca alcanzaban la imagen perfecta del ausente. Y por más que intentaba lo contrario, cada una de sus ideas convergía en aquello que había salido volando de su mejilla para posarse, como una mariposa, en la mejilla distraída de otra persona. De pronto, en medio de una súbita alegría, pensaba que ahora sí podría volver a su antigua vida de colegas y de viajes, pero esto, inevitablemente, le recordaba el doloroso pasado de renuncia, de encierro, y como sin querer entabló un diálogo apasionado con el culpable de todo. Hablaba en voz alta levantando un dedo acusador hacia el espejo, la mirada detenida en el páramo gris de su mejilla.

Esa noche, Sonia le preguntó qué le pasaba, por qué estaba tan silencioso.

- No me ves diferente - dijo él con timidez.

Ella lo miró a los ojos y contestó que no, que tal vez sí, que hoy estaba más buen mozo.

Al día siguiente, después de hacer una última llamada antes de almorzar, guiado por la costumbre, Marcos se miró mecánicamente en el espejo. Y vio que la cosa estaba de nuevo en su cara, más grande aún de lo que recordaba y de un color más brillante que el que guardaba su memoria. Entonces Marcos lloró como un chico, con la cara entre las manos. Y supo con horror que, más allá de su desesperación, volvía a ser un hombre de certezas.

Lo de la vendedora fue el comienzo de una serie de pérdidas y, para desgracia de Marcos, de reencuentros cada vez más melancólicos con su Forma-Deforme, como se acostumbró a llamar a esa masa compacta, porque "de hueca no tiene nada", decía a quien quisiera escucharlo. "Nadie conoce como yo a esta flor de artificio".

ciencia de que eso ya no estaba más. Estoy limpio, se repetía, estoy limpio.

Pero un sentimiento vago comenzaba a tomar forma dentro de ELA caso/ISTAS A TOMAR dentro de que la parada del colectivo cuando se dio cuenta de que la parada del colectivo cuando se dio cuenta de que la terrible modificación que había transformado su vida era una ilusión.

- ¿No cree usted que se está pareciendo a una gran flor?- le preguntó una transformado se dio cuenta de que la parada del colectivo cuando se dio cuenta de que la parada del colectivo cuando se dio cuenta de que la no le sacaba los ojos de encima. A Marcos le pareció muy atractiva ella no le sacaba los ojos de encima. A Marcos le pareció muy atractiva

con esa ropa que usaba: minifalda, plataformas de corcho y pesadas cadenas alrededor de su cuello. En seguida se sintió cercano a ella, tal vez por el colorido tatuaje que ostentaba con orgullo en medio de su frente. La chica acercó su cara a la mejilla de Marcos y sin disimulo se puso a observar la forma de su deformidad.

- Sí- dijo con entusiasmo- Se parece a una flor.

Y se miraron los dos. Ella con expresión fascinada. El adorándola mientras pensaba en medio de su confusión que tal vez esa mujer le daría una pista... sí, ella sabía...a ella le gustaba su Forma. ¿Podría él a través de sus ojos aceptarla también, aceptar incluso la posibilidad de un abandono definitivo? Porque lo cierto era que últimamente la cosa se iba con una frecuencia alarmante. Solía regresar pronto, pero ese lapso a Marcos se le hacía eterno. Su vida, tal como era, ¡dependía tanto de esa presencia en su cara! Porque si desaparecía- él solía imaginarlo en noches de insomniovolvería a vivir como antes, a disfrutar de la vida, a...

- Adoro ese brillo como de otro mundo- decía la chica pasándole el dedo con suavidad - Ese brillo sólo lo otorga la naturaleza. Sería inútil tratar de imitar...

No debo ilusionarme. Tendré que soportar esta carga por el resto... -¿Le parece que será posible la invención de tatuajes con relieve? - le preguntaba ella con gran interés.

No tomaron el colectivo. Tenían tanto para decirse que decidieron ir a un café. Dijo que se llamaba Irene. Le habló de su terrible miedo a la muerte, él, que no soportaba el tema, ella toda compungida, él: "no, no me malinterpretes, viniendo de vos...", a ella que se le ilumina la cara, él emocionado de haber revelado tan impulsivamente ese amor loco, como si la conociera desde siempre, pensó, qué linda es y cuánta pasión pone en lo que dice, sobre todo cuando se refiere a mi Forma- Deforme. Marcos sentía que ya no podrían separarse. Ella sentía lo mismo. Dijo:

- Esta noche voy a hablar con mi novio.

Y él:

- Hoy tendré una charla con Sonia.

Sonia escuchó impasible cuando Marcos le anunció que la dejaba. Su expresión no se alteró frente a los desbordes de amor de su marido por la desconocida. Lo único que pareció afectarla fue la edad de la chica.

- ¿Tan joven es? - preguntó dando un gemido.

Marcos se entregó entonces a un idilio desenfrenado. "Como en las novelas", decía Irene. En el pequeño departamento que a quilaban el Istas Arger

amanecer los sorprendía después de una larga noche de conversación, de tomar ginebra, hacer el amor, y comer queso fresco.

Y de tanto hablar de lo mismo, él empezó a olvidarse poco a poco del asunto que le preocupaba, como si al intentar nombrar de tantas y diversas maneras a esa cosa sin nombre, el objeto real perdiera consistencia. Ahora sí, cada vez más, pertenecía al campo del ensueño.

Hasta que cierta tarde, cuando iba a esperar a Irene a la salida de la facultad, un pordiosero se interpuso en su camino y le dijo en tono amenazante:

- ¡Esos zapatos son míos! - y apuntó con el dedo los pies de Marcos.

Marcos hizo como que no había escuchado y trató de esquivarlo, pero el hombre se le puso enfrente, tan cerca que pudo sentir el olor a alcohol que despedía su boca.

- ¡Son míos, míos! - gritaba como un demente al ver la resistencia de Marcos a sacarse los zapatos.

Marcos miró a su alrededor. Ningún policía. Algunos curiosos se habían detenido y miraban con diversión el forcejeo de los dos hombres.

- ¡Que alguien me ayude a sacarme este loco de encima !- gritó Marcos, a quien la idea de golpear a un linyera le repugnaba.

El pordiosero lo mordió en un hombro.

Loco serás vos- le dijo llenándolo de saliva.

Un taxista se bajó del auto y logró separar al harapiento que se había prendido con los dientes a los cordones de los zapatos de Marcos.

Cuando llegó a la facultad, Irene corrió a su encuentro y al lanzarse a sus brazos, dio un alarido. El no necesito preguntarle qué pasaba. Supo al instante que el pordiosero se había llevado su Forma.

Después, comenzaron los días de angustiosa incertidumbre. "En cualquier momento vuelve", se decía Marcos entre la felicidad y el pánico.

Irene, por su parte, se hundía sin remedio en el silencio.

Las noches se hicieron cortas. Apenas se metían en la cama, en el momento mismo en que Marcos estiraba la mano para la primera caricia, ella se daba vuelta y entre bostezos murmuraba hasta mañana. El veía la curva de su espalda y sentía el cuerpo de ella tibio contra su costado. Era época de lluvias. En medio de la oscuridad, boca arriba, Marcos, inmóvil, con los ojos abiertos miraba el techo, en donde como en una pantalla, las luces de algunos departamentos, allá afuera, proyectaban la sombra de la santa rita que crecía enroscada a las rejas de la ventana del cuarto. Y en la negrura chata, ese cuadrado luminoso en el que se plasmaba la imagen

retereida de los tallos y la funebre quietud de las hojas y los pétalos.

De tanto en tanto, el trueno, y la respiración de ella que no se alteraba, se oía apenas, mezclada con el ruido fresco de la lluvia. Después, ese instante en que Marcos se encontraba pensando de nuevo en el ausente. Y aunque quería pensar en Irene, "qué le pasará", se preguntaba, "ya ni siquiera me mira", el recuerdo del pordiosero lo atormentaba de tal manera, que él, que nunca pensaba en la muerte, se encontró en esas noches solitarias poseído por terrores que creía venidos del más allá, mensajes de algún demonio cuya clave estaría en el mendigo. Porque Marcos intuía que esta vez era diferente. Su Forma no había regresado aún a casa. El enigma es el pordiosero, sostenía en esos diálogos interminables consigo mismo. A veces, un escalofrío lo sacudía. Y es que había creído ver, dibujados en el techo, los rasgos tenebrosos del linyera sin zapatos. ¿Quién era? ¿Cuál sería su nombre? Lo había buscado sin descanso por la ciudad. Marcos supo que iba perdiendo las fuerzas en esas arduas caminatas que comenzaban al amanecer, cuando, muerto de frío, se acercaba a cada una de las sombrías figuras agazapadas bajo los portales de las iglesias. Como la de esos hombres, su piel también se pegó a los huesos y en su cara, fue tomando un tinte amarillento, para terminar hundiéndose después bajo los pómulos.

 Qué pena que no lo hayas visto vos también - le decía a Irene cuando se encontraban al terminar el día - Ya no sé bien a quién estoy buscando.
 Y ante la indiferencia de ella, se reía nervioso.

-Hoy anduve por el sur...

- ¿No trabajaste?

- ¡Pero cómo querés que trabaje! Todo lo que me interesa es saber qué fue lo que pasó. Hace ya siete meses que...

Y se le quebraba la voz.

Parezco un cadáver, pensaba con tristeza mientras sumergía los pies llagados en una palangana de agua tibia.

A ella también le daba pena. Eso creía Marcos cuando la veía fijar sus ojos en la cara de él. Y al sentir esa mirada marchita, se abría como un abismo en la nada de su mejilla izquierda. Entonces, él se prometía encontrar al pordiosero, para después vivir. Vivir en serio.

- Creo que ya no tenemos de qué hablar- le dijo Irene una mañana. Y esa noche no volvió a dormir al departamento. Al día siguiente, cuando Marcos regresó de la calle agotado de tanto caminar, encontró una nota: "Te quise mucho, pero ahora, no sé por qué, ya no te quiero". Al poco rato, el dolor de Marcos se había transformado; en inquietad; y momentos

el dolor de Marcos se había transformado en inquietnd y momentos vistas Argentinas | www.ahira.com.ar después, en una resignada nostalgia. Como sonambulo, desplegó el mapa

de la ciudad sobre la mesa y con un lápiz comenzó a dibujar el itinerario para el día siguiente, y para el otro, por las dudas, y el próximo también, quién sabe.

Lo importante era no claudicar. Mañana interrogaría a los vecinos de los barrios céntricos, describiendo la apariencia del prófugo, apariencia que, a esta altura - y esto lo mortificaba- tenía muy poco que ver con el modelo original, adornada como estaba, con todos los atributos del miedo.

# ¿Cómo y por qué Raymond Roussel en Japón?

KENJI KITAYAMA

Raymond Roussel, ese escritor misterioso y encerrado en su propia lengua, es muy leído en Japón. La cantidad de lectores japoneses da prueba de ello; por ejemplo, el número especial de la revista YASO (la Revista Nocturna) dedicado a Roussel alcanzó los cinco mil ejemplares vendidos. ¿Por qué Raymond Roussel en Japón? ¿Por qué hay tantos rousselianos o fenómenos rousselianos en Japón? Hasta en Japón, Roussel ejerció una gran influencia, en especial sobre varios directores teatrales o artistas duchampnianos. Por otra parte, muchos rousselianos o fenómenos rousselianos se ecuentran en las tendencias literarias de los años 20 y 30 en Japón, e incluso en muchas de las manifestaciones culturales actuales. ¿Rousselianos? ¿Fenómenos rousselianos? Es lo que representan los modos rousselianos: mecanomanía fantasmal, perversión racionalizada, yuxtaposición de escenas muy diferentes, escenas paródicas antes que idiológicas...

Una de las influencias directas de Roussel se confirma especialmente en el mundo del teatro: en el de Shuji Terayama (1935-1983), el Tenjosajiki (compañía del Paraíso del Teatro, 1967), que introdujo en el teatro japonés elementos rousselianos: la presentación de tipos monstruosos o anormales como en las ferias o en ciertas películas de Fellini; el pasaje instantáneo del calembour entre un espacio y otro, entre una palabra y un hombre o una cosa o una máquina; el rechazo de la frontera entre el pasado y el presente, la vida y la muerte, lo lejano y lo cercano, la ficción y lo real... Al Tenjosajiki le siguió el Molecular Theater (1983) cuyo director, Shigeyuki Toshima, psiquiatra y psicoanalísta, gran amante de los calembours rousselianos o derridarianos, montó la obra Locus Parasolus adaptada de obras y cartas de Roussel y Kafka (1990). Allí intentó crear un nuevo espacio escenido/como un texto a reescribir a/ ISTAS fragmentar o a doblar según el procédé pseudo-rousseliano de dividir la

escena en dos, primero una escena común, después una escena instalada en los lugares vacíos entre el público. En 1991, Toshima declara la afirmación absoluta o el rechazo de la interpretación, más o menos rousseliana, de cada escena como tal, y funda una escuela de Teatro Absoluto con dos directores, Hiromi Unakami (de Hamlet-Máquina-Parataxis) y Tadashi Shimizu (de Paramaterial-Paramáquina). Todo era cuestión de Roussel, Duchamp, Beckett, Müller. Obviamente, Toshima no comprende perfectamente el francés de los textos de Roussel, pero logra reproducir el sistema del procédé rousseliano en un espacio teatral. ¿No tiene derecho acaso a ser reconocido como uno de los herederos de Roussel?

Otra influencia directa de Roussel se encuentra también en la inspiración de una de las arquitecturas posibles de Yutaka Hikosaka; su arquitectura compuesta de "fábricas" y de jardines en los que todas las máquinas y todos los dispositivos delirantes irreales están colocados separados unos de otros. Este arquitecto diseñó "El Teatro para Locus Solus", que -para exponer todos sus objetos- refleja un paisaje natural (y hasta una pequeña Tierra) en un ojo incrustado bajo la misma Tierra.

Pero Roussel estaba en relación con su tiempo. En obras como Locus Solus o Impresiones de Africa, se pueden encontrar sin dificultad ciertas correspondencias más o menos paródicas con las características de su época, donde el capitalismo y la urbanización extremadamente rápida e irregular, generaban la coexistencia de viajes exóticos, costumbres decadentes, máquinas utilitarias y lúdicas. En los años 20 y 30, Tokyo ya era -como las ciudades occidentales más modernas- un gran receptáculo cultural donde todo parecía posible. En efecto, los rousselianos se sorprenderían si leyesen muchas de las grandes obras japonesas de esa época. Por ejemplo el "Poema a través de una cámara de fotos" de Tai Kanbara (1929), no puede dejar de hacernos pensar en las Impresiones de Africa. La preferencia de Kanbara por el paisaje artificial o moderno de la vida urbana era similar a la de los escritores de "Shinkankaku-ha" (la escuela literaria de la nueva sensación), 1924-27. El escritor más notorio de dicha escuela, Riichi Yokomitsu, definía al paisaje como un sincretismo literario compuesto de futurismo, cubismo, expresionismo, dadaísmo, simbolismo, constructivismo, suprematismo... sincretismo que creía ideal para ser moderno. Los escritores de esta escuela, como Tai Kanbara, elegían sus temas entre lo que proponía la vida urbana, con sus placeres efímeros simbolizados por las luces de neón, los cafés, los cines, las grandes tiendas, los autos... y elegian como procédé de escritura un procédé ilógico y cinematográfico y un poco neo-psicológico. De tal forma, no tenían un sistema

de oposición sujeto-objeto, sino uno plural como Roussel. Por otra parte, para los amantes de las máquinas, los años 20 y 30 fueron los de la fascinación y los sueños frente a las máquinas, los robots, las ruedas, los aparatos de todo tipo... Enumeremos varias obras de esa época: La alcaldía de la noche (1930) de Juza Unno, donde hay una cámara de televisión para la vigilancia nocturna; El juego del rescate (1926) de Kunio Kishida, donde un hombre está fascinado por la invención de un juguete mecánico que se vuelve loco; El tiempo del Androide (1929) de Nihou Mizushima, sátira humorística de un robot; Robot bailando en el aire y su caída (1930) de Reiji Hirano, donde hay un sorprendente avión-robot teledirigido, conectado a un piano y a su música; El misterio de un avión (1933) de Komatsu Kitamura, historia de un nuevo avión silencioso donde se encuentra una especie de desdoblamiento de la descripción de las Impresiones de Africa o de Locus Solus (descripción de un fenómeno misterioso y descripción pseudo-científica); Un buen plan (1931) de Ryochi Seki, que retrata a una bella jovencita como al decorado de un auto sport; La bella (1930) de Takao Saeki, que bajo la lente de un microscopio descubre una figura femenina, lo que evoca a La Vue (en las dos últimas novelas hay una erotización de la máquina).

Puede decirse que algunos fenómenos rousselianos como los de los años 20 y 30, reaparecen hoy de un modo más acentuado y modernizado. El lenguaje rousseliano fundado en los calembours se expande hacia ciertos programas populares de televisión como "Soramini-Hour" o "Tamorino-Vocabula-Tengoku". El primero forma parte de un programa de variedades, un cuarto de hora para creer comprender algo completamente diferente: una frase japonesa de la vida cotidiana en un texto de rock no japonés. El segundo (El paraíso del vocabulario para el jugador de Tamori) es un programa exclusivamente para jugar a creer escuchar también algo diferente, una media hora para intentar encontrar en algún texto otro texto completamente distinto, que exprese una escena cotidiana. Por supuesto, hay otros juegos televisivos similares. La mayoría de los japoneses de hoy adoran los calembours o los juegos de palabras más bien para dejar de pensar, que para criticar o quejarse. Otros ejemplos: las publicidades de tv multiplican las imágenes narrativas, muy interesantes, sin relación directa con los nombres de las mercancías, pero anudando relaciones vía la parodia o el calembour con el nombre; los títulos y los nombres de las vedettes de las películas eróticas o pornográficas están llenos de juegos de palabras Apriliavios deportóvos prefieren es istas Argentinas | www.ahira.com.ar títulos en calembour a los realistas. ¿Más fenómenos rousselianos? Una

perversión se presenta, sin disimulo, en la comunicación de masas, en la tv, las revistas, los comics... Nos gustan las narraciones donde las perversiones se muestran racionalizadas. La mecanomanía japonesa, se sabe, se intensifica en todos los campos; de la máquina-computadora para la experiencia de una realidad virtual como el aparato de proyecciones eléctricas de Darriand para hacer ver las proyecciones figuradas de Seil-Kor en Impresiones de Africa; a la delgada calculadora que es, a la vez, un reloj digital y un teclado musical como el aparato de Félicité que emite música en Locus Solus. En efecto, a muchos japoneses les gusta pasear por parques de atracciones donde encuentran gran cantidad de máquinas o dispositivos experimentales o lúdicos, en pabellones alejados como el jardín de Cantarel. Y les gusta comprar para tener la mayor cantidad posible en sus casas. Finalmente, hay que agregar a los fenómenos rousselianos una tendencia literaria popular. Muchos escritores prefieren el calembour o el juego de palabra como motivo literario: Yasutaka Tsutsui, surrealista un poco satírico, Yosinori Schiizu, siempre paródico, Anna Oguino entregada a los juegos de palabras fáciles.

Si es así, ¿por qué encerrar a Roussel en un nombre propio limitado al género literario? ¿No sería mejor discutir sobre los fenómenos rousselianos, para comprender mejor su presencia actual en Japón y en Francia? ¿No habrá querido Roussel dejar muchos herederos sin limitarlos a un género literario? ¿Y no sería posible, entonces, que a partir de ahora aparezcan también herederos literarios?

Traducido de: Diagraphe, número 67, febrero de 1994, París. Número especial dedicado a Raymond Roussel.

(Traducción: Damián Tabarovsky)

# Joseph Cornell y Charles Simic: El arte del ladrón

MARÍA NEGRONI

"Todo coleccionista es potencialmente (si no de hecho) un ladrón." SUSAN SONTAG

Sin duda desde Baudelaire (que le rezaba todas las noches a Poe), la ciudad es un topos literario, un sitio de privilegio donde se puede, al abrigo del anonimato y la noche, ejercer la observación y el saqueo o, lo que es igual, abrirse a infinitas representaciones del mundo y, sobre todo, de uno mismo.

Si París fue esta avidez para Baudelaire, Joseph Cornell (1903-1972) graba otro centro. Para el mapa de sus fantasías, todo lo que vale la pena buscar se circunscribe a un radio que comienza y termina en Times Square. Manhattan es la máquina de imágenes que su obsesión, concisa, rastrea: el universo que se le ofrece en miniatura, con la generosidad de un laberinto, y cuyas innumerables puertas, visibles y ocultas a la vez, hacen pensar en el hermoso palacio de la divinidad de los cabalistas y en la catastrophe féerique que imaginó Le Corbusier.

Manhattan, quiero decir, fue la patria de su imaginación. ("Mi trabajo --dijo en 1967-- es consecuencia natural de mi amor por la ciudad"). Una antecámara lúcida donde armaba sus cajas de sombra, las concebía como juguetes para adultos, como teatros poéticos donde quedarse a vivir. Allí vagaba sin rumbo, dejándose llevar, extraviándose en las librerías de viejo, los revoltijos de la calle 14, los infinitos abismos que conviven con la riqueza a la vuelta de cualquier esquina, a la caza de mariposas, flores muertas, muñecas de cera, aviarios, mapas antiguos, joyas de fantasía, pájaros embalsamados, folletos de hoteles, estampillas Ante semejante istas Argentinas Bastavev estafoto de Cornell, esas cajas con rótulos avalancha, ante esa confabulación del tiempo consigo mismo, pensó que tal vez lo mejor era rendirse como quien confía en los súbitas sorpresas

del espíritu. Después de todo, las imágenes bien pudieran preceder (como sugirió Mark Strand) a los objetos y el mundo ser una creación del mito.

Se diría que hay aquí la celebración de un funeral. O mejor, un idilio permanente con la muerte cuyo fin, paradójicamente, es evitar a toda costa el luto. Recoger cachivaches en la calle constituye, en esencia, una forma de la curiosidad pero es también una forma de inducir, a partir de huellas o indicios, una suerte de profecía retrospectiva, como la que formularía un detective especializado en lo insoluble. Joseph Cornell amaba, se me ocurre, estas pesquisas. Al menos, así lo imagino: como un rufián melancólico, sediento de la repetición ritual de lo mismo, atento a ese instante de fijación de la pérdida que coincide con la calcificación kitsch de lo que muere para vivir, en la colección del artificio, como una pena cualquiera.

Dicen que Hans Christian Andersen, el cuentista, vivió toda su vida de huérfano, de hotel en hotel, en Copenhague. Las cajas de Cornell le rinden homenaje. Hôtel d'Angleterre, Hôtel du Nord, Hôtel des Voyageurs: mitologías de un pasajero en tránsito. También Cornell fue un exiliado de la infancia. Caminaba, como un nuevo Andersen, por la ciudad bailarina, sin más finalidad que robar sus propios recuerdos, sacarlos de circulación, y después reacomodarlos en cajas-féretros para un requiem luminoso. La tristeza, quiero decir, fue su escudo y también su astucia más rica: la cuidaba como a un mago eximio, capaz de trasmutar las fantasías de abolición en pequeños instantes festivos.

Mallarmé pensó este mismo mecanismo para la lírica. Intuyó en ella algo del orden del crimen (hacia afuera, hacia adentro) y postuló a la poesía como cadáver. Visto así, no habría diferencias entre un coleccionista de residuos y otro de fragmentos de lenguaje. Ambos saben que su pasión es el más peligroso de los bienes, que, para poseerlo todo, hay que ansiar también perderlo todo. Atletas de la desposesión, se empecinan en recomponer las piezas de un museo imaginario, el único posible. Allí, cuando lo humano se revela como un pacto que no alcanza para resarcir, queda aún la posibilidad de tramar, con los dioramas de la vida, la propia herencia-inventario para disfrutarla como quien exhibe pasiones. Dicho de otro modo: a la fatiga del deseo, oponen el entusiasmo de lo infantil. A un duelo que llevaría a aceptar la pérdida, el orgullo de no ser comprendido. A lo fugaz, la impresión duradera de lo que nunca existió. El resultado suele ser un cementerio hermoso.

que hacen pensar, a la vez, en un laboratorio y una verdadera orgía del

hallazgo. Apurada por ceder a la encantación del souvenir, el memento mori o el kitsch americano, la nostalgia en manos de Cornell deslumbra. Más precisamente: siendo una calamidad, es también una calidad fabulosa. El país de lo fantasmático se enciende a partir de ella y empuja a las yuxtaposiciones inesperadas, los acertijos del inconsciente, maravillas. A la luz un poco siniestra de las vanity tables, brillan como nunca algunos dones espléndidos.

Cornell, contra lo que suele pensarse, no fue un surrealista sino más bien un excéntrico. Alguien que, aturdido por los dolores de cabeza y el insomnio, salía cada mañana de su casa en la avenida Utopia (en Queens) para catalogar lo anacrónico. Su imaginario, completamente enraizado en el siglo XIX, hizo de Nerval, Novalis, Schumann y Berlioz sus héroes. Todos seres desubicados y vulnerables, devotos de lo inalcanzable, marcados por un destino malhadado y una muerte temprana. A ellos agregaría después a Rimbaud, arquetipo del artista alquimista; a Mallarmé, urdidor del Libro-Santuario; a Poe, fabuloso archivero de lo inhóspito.

Con Nerval, Mallarmé y el Fantasma de la Opera compartía, además, su amor por las divas, las ballerinas y las actrices de teatro. Jenny Colon o el Triunvirato del ballet romántico: Taglioni, Elssler y Carlotta Grisi. Fanny Cerrito, también, imaginada en la temporada lírica de Nápoles, donde tal vez la escuchó cantar Goethe y sobre la que escribió Théophile Gautier. Cornell amaba el teatro, sobre todo, por las apariciones súbitas y lo desaparecido hace tiempo. Todo su trabajo es una pugna entre esos dos misterios. De ahí la tensión que instaura entre lo poético y lo plástico, lo visual y las palabras, utilizadas como talismanes, como pruebas irrefutables de una Atlantis perdida. De ahí, también, sus incursiones en el cine (Monsieur Phot y Rose Hobart), esos montajes que utilizan la técnica de la ilusión y el injerto con la intención de ser, como las cajas, una veduta, una memorabilia del sentimiento.

Varios poetas han escrito sobre Joseph Cornell. Octavio Paz, John Ashbery, Stanley Kunitz y Richard Howard, entre ellos. Ahora se suma Charles Simic, una de las voces más singulares de la lírica norteamericana actual. Su pequeño libro dedicado a Cornell, *Alquimia de baratijas*, no se parece, sin embargo, a nada. Si me apuraran a definirlo, diría que el suyo es un homenaje al "arte del ladrón".

Simic es un eximio cultor del poema en prosa. En esta forma escurridiza y, si cabe, paradójica, se ha protegido siempre del orden y su crueldad, pero ahora, a los pases de magia que marcan su obra (tan liena

de sonrisas casi piadosas frente a los absurdos de la sociedad contemporánea) se agrega cierta estrategia de jirones, hecha de fascinación y tonalidades callejeras. Su método, es obvio, imita el de Cornell: desnudez y proliferación, zoom sobre el detalle, confianza en las revelaciones, una elección adrede de la miniatura porque, contra el fondo de una miniatura, resaltan más los pequeños fuegos deslumbrantes. Tal la codicia material y espiritual que subyace a su poética. Tal la adicción que nace y se alimenta en la ciudad de Nueva York. No hace falta ningún talento especial, salvo mirar de ese modo un poco ladeado de quienes contemplan las cosas, inexplicablemente, desde afuera, acaso porque padecen y aman, al mismo tiempo, el extrañamiento.

La ciudad fue para Cornell un cuerpo, es decir, un repertorio de lo más arcaico, un festival de imágenes para seres desahuciados. En el gabinete fantástico de Manhattan (herrumbre en la humedad del cielo) eligió vivir como quien inscribe entre ruinas lo que no cesa de no morir. Hay, en su gesto, una extraña forma de decepción feliz que Simic festeja sin estridencias. Hay también una emoción compartida por los enigmas y las pompas de jabón, los juguetes y los sueños, los emblemas y lo profusamente literal. Con ese mobiliario mínimo y algunos obiter dicta, Simic se lanza a una interrogación despiadada que acaba desplegando una partida de ajedrez merodeadora del goce. El arte --pareciera decirnos, con Cornelllee siempre un libro interior que habla de la ciudad del alma. Pero, a veces, en ciertas conjunciones o geografías temporales, ese libro puede coincidir con el paisaje urbano que lo trama y entonces el laberinto encuentra su centro y ese centro toma la forma de una visión inasible y magnífica, como la ciudad de Nueva York.

(Nota biobibliográfica sobre Simic)

Charles Simic nació en Bulgaria en 1938 pero sus padres llegaron a los EE.UU. cuando él tenía once años. Poeta y traductor, es autor de numerosos libros, entre ellos, Blues interminables, Pronóstico del tiempo para Utopía y Alrededores, Austeridades, Cosmología de Caronte, Retorno a un lugar alumbrado por un vaso de leche, Desmantelando el silencio, El mundo no termina, Hotel Insomnio, y El libro de los dioses y los demonios. Ha recibido numerosos premios, entre ellos el Edgar Allan Moevy a Pulider, Qui becus Guggenheim y Mac Arthur. Actualmente es profesor de literatura inglesa en la Universidad de New Hampshire.

# Alquimia de baratijas --El arte de Joseph Cornell--

CHARLES SIMIC

## ¿ESTÁS LISTA, MARY BAKER EDDY?

André Breton dice en el Segundo Manifiesto Surrealista: "Todo pareciera indicar que existe un cierto punto en la mente donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginado, el pasado y el porvenir, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, cesan de percibirse como contradicciones.

Ese punto se encuentra en algún lugar del laberinto, y el laberinto es la ciudad de Nueva York.

## NUESTRO ANCESTRO ANGÉLICO

Rimbaud debería haber viajado a los Estados Unidos, no al Lago Chad. Hoy tendría cien años y estaría husmeando en una tienda de baratijas. ¿No decía que le gustaban los cuadros tontos, los letreros, los grabados populares, los libros eróticos con faltas de ortografía, las novelas de nuestras abuelas?

Arthur, pobre niño, habrías caminado por la calle 14 y escrito muchas más "Illuminations".

Poesía: tres zapatos que no se corresponde de la composição de la composiç callejón oscuro.

### MI VIEJO ME DIJO

Aquí había un cine antes. Pasaba películas mudas. Era como mirar el mundo con gafas oscuras una tarde de lluvia. Una noche, misteriosamente, el pianista desapareció. Nos quedamos solos con un océano tempestuoso que no hacía ningún ruido, y una mujer hermosa en una larga playa vacía, cuyas lágrimas rodaban por sus mejillas al ver cómo yo me quedaba dormido en los brazos de mi mamá.

## SIN TÍTULO (EL PIANO), CIRCA 1948

¿No existe la historia de un hombre que, estando preso, dibujó un teclado sobre un pedazo de cartón, con todas las teclas blancas y negras en su lugar, y luego se pasaba las horas tocando el piano silencioso?

Este es también un piano mágico. Tiene un cupido con la cara azul y algo que parece una campana eléctrica. Posee una partitura --algo romántico-- pero no teclas. Hay también dos cajas de fósforos cubiertas con notas musicales, y eso es todo, por el momento.

> En su casona junto al mar, Seraphina tocaba el piano silencioso. Pequeña música nocturna para los ojos.

### ESTAMPILLA CON PIRÁMIDE

El niño solitario debe jugar sin hacer ruido porque sus padres duermen la siesta. Se arrodilla en el piso entre las camas empujando una caja de fósforos, y se imagina que él va sentado en su interior. Hace calor. Dormida, su madre se ha destapado, dejando al aire los senos, como si fuera la Esfinge. El auto, pues eso es lo que es, se mueve muy despacio porque las ruedas se entierran en la arena. Adelante nada, salvo viento,

# SIN TÍTULO (BEBÉ MARÍA), A COMIENZOS DE LA DÉCADA DEL 40

La muñeca mofletuda en una enramada. Tiene los ojos abiertos; los labios y las mejillas rojos. Aprovechando un descuido de su madre, le abrió la cartera, sacó el maquillaje y se pintó ante el espejo. Ahora la castigarán.

Una niñita malcriada que lleva un sombrero de paja que se quemará en la hoguera. Ya se pueden ver las llamas en su largo pelo enmarañado entre las ramas. Sus ojos muy abiertos para mirar cómo nosotros la miramos.

Todo vagamente erótico y siniestro.

### TOTEMISMO

En cada uno de nosotros existen cuartos secretos. Esos cuartos están saturados de cosas, no hay luz. En una cama, alguien yace con el rostro vuelto a la pared. En su cabeza, hay más cuartos. En uno, las persianas se agitan con la tempestad estival que se avecina. Cada tanto, un objeto se materializa sobre la mesa: un compás roto, un guijarro del color de la medianoche, una ampliación de una foto escolar con un rostro enmarcado por un círculo, un reloj a resorte --cada uno de estos objetos es un totem del ser.

El arte siempre habla de la añoranza del Uno por el Otro. Huérfanos que somos, nos hermanamos con lo primero que aparece. La tarea del arte es transformar, lenta, penosamente, el Uno en el Otro.

(Traducción de María Negroni)

# Poema

## MARTA LÓPEZ-LUACES

Yo, que camino perdida en el recuerdo que dejó mi nombre deseo la distancia del desierto

# A propósito de: Giacomo. El texto secreto de Joyce

(Prólogo y Versión anotada de LILIANA HEER y J.C. MARTINI REAL)

ELISE GUIDONI

"Giacomo Joyce, titulado en forma caligráfica sobre la tapa de un cuaderno de escuela, como una clara alusión a Casanova, es un manuscrito que James Joyce dejó entre sus papeles en Trieste y que fue descubierto por su hermano Stanislaus. Recién en 1968, Richard Ellmann lo publica (...) Al parecer Joyce lo desechó por excesivamente autobiográ fico.

Giacomo es una ficción de amor, en la que se narra el romance entre un profesor de inglés y su joven alumna. (...) Supuestamente a través de Amalia Popper, el autor describe a ese personaje femenino, un concepto vital de su obra que luego atravesará Ulises con Molly Bloom y más tarde con Anna Livia Plurabelle Finnegans Wake".

(LH y JCMR)

Un texto secreto, un texto guardado en secreto, probablemente porque contenía un secreto. ¿Cómo es posible publicar un texto secreto de forma tal que lo siga siendo?. Haberlo dado sin entregarlo, haberlo puesto en el corazón de una cámara de resonancias/constructo en como el corazón de una cámara de resonancias/constructo en como el corazón de una cámara de resonancias/constructo en como el corazón de una cámara de resonancias/constructo en como el corazón de una cámara de resonancias/constructo en como el corazón de una cámara de resonancias/constructo en como el corazón de una cámara de resonancias/constructo en como el corazón de una cámara de resonancias/constructo en como el logo y notas, cámara de resonancias de vida y obra, que vibra en ecos. Una

lenta aproximación, un largo trato, escucha silenciosa, que multiplica los registros para volver a Giacomo, a su integridad, a su secreto no entablado.

Es biografía, un acontecimiento de la vida que no queda oculto, un acontecimiento de otra vida que buscamos en filigrana en lo autobiográfico, pero que queda expuesto ante nuestros ojos ciegos en los textos mismos, otra vida hecha de aquello que tuvo lugar, de lo que se abrió y cerró, de lo que se perdió en el encuentro del cuerpo y la letra. Abrir todos los frentes de este cuestionamiento, envolver el texto con un halo de preguntas suspendidas, evitándonos ser simplemente atravesados, abriendo caminos de trabajo.

No he encontrado manera mejor ni mejor modo de agradecimiento que proseguir la lista de las cincuenta afirmaciones que clausuran el prólogo: afirmaciones problemáticas que son también preguntas sin exigencia de respuesta que nos dejan en suspenso en "las innumerables incógnitas y revelaciones que el texto sostiene en su esplendor secreto".

- 51) Giacomo es un texto inaugural, pertenece a los años primeros de la escritura de Joyce. Si se dice que esta escritura se abre en abismo, Giacomo tiene una relación con esta apertura.
- 52) Es una tentativa de encontrar una escritura de amor, otra escritura para el amor, distinta de los poemas de Chamber Music, diferente de las cartas a Nora. Una escritura desnuda y agujereada de silencios, que no se dirige al amor, ni a ella, la no-nombrada.
- 53) Para escribir Giacomo fue necesario ir al lugar del amor. La escritura es lo que permite quedarse en el lugar del amor, lugar insostenible, lugar de la exposición más grande al otro, y de la derrota del cuerpo.
- 54) Pasa algo en este texto. Un acontecimiento, tal vez una catástrofe. Desplegando la presencia de una que no es nombrada hasta el punto de la catástrofe, algo pasa entre el cuerpo y la letra. El secreto es un misterio. Un solo nombre puede salvarlo, y él lo llama: Nora.
- 55) Esta catástrofe es tal vez la apertura misma buscada y querida.
- 56) El texto se presenta como una serie de epifanías separadas por silencios. Epifanías, apariciones. Algo se escribe, algo aparece - por donde se escribe el amor.
- 57) Las epifanías arañan una masa de silencio, que ellas envuelven.
- 58) Las epifanías son arrancadas al silencio.

encuentros, los cielos. El cava la resonancia.

- 60) La escritura es un lugar para el amor, que no tiene lugar.
- 61) El amor excede la escritura a la que da lugar.Los silencios que separan los trazos son ese exceso mismo.
- 62) Aquello que excede la escritura es ella, she. Aquello que excede la escritura es lo terrible que el amor vela.
- 63) Texto delicado e impiadoso. Escrito al estilete y como un soplo.
- 64) El amor es velo. Joyce en carta a Nora: "Tu amor me atravesó y siento ahora que mi espíritu es una especie de ópalo, es decir que está lleno de colores inciertos y extraños, de luces cálidas, de sombras rápidas, de jirones de música".
- 65) En Giacomo la palabra está desnuda. El velo se desgarra de silencios, el canto de disonancias.
- 66) La intensidad, la necesidad de este texto son la resolución de Joyce de ir hasta el velo y más allá. Es impiadoso consigo mismo.
- 67) Ella, a la vez mujer y letra, endeble, al borde de la desaparición. Perfilándose tras ella, el Padre, la raza, el exilio, la ciudad. Ella es la cifra de todas las confrontaciones que Joyce busca con el Otro, ellas mismas interiores a su deseo amoroso. Desea su sabiduría, unirse a su sabiduría. 68) Ella es sacrificada por adelantado, consagrada a la caída. ¿Es ella solamente la que cae?
- 69) La belleza de este texto es que por él Joyce pasa un límite, sosteniéndose en el lugar del amor, hasta allí fracasar - y fracasando, encuentra otro cuerpo.

Evoco, doy voz a ese espacio de la multiplicidad de lenguas donde Joyce habitó, que es también el lugar de mi encuentro con Liliana Heer.

Jacques Aubert, en el prefacio a la edición de la Pléiade, refiriéndose al poeta Mangan, a quien Joyce admiraba: "Es una voz sin lugar, que no puede ubicarse. Mangan no sobrevive, como poeta, sin el lugar del traductor. No sólo el poeta patriota que resucita y renueva las glorias pasadas sino el traductor esencial, cosmopolita por función, de quien no interesa en el fondo que comunique un mensaje, con tal que acepte ser el lugar del desgarramiento, el lugar donde las lenguas se hablan".

# Giacomo

### JAMES JOYCE

1. Who? A pale face surrounded by heavy odorous furs. Her movements are shy and nervous. She uses quizzingglasses.

Yes: a brief syllable. A brief laugh. A brief beat of the eyelids.

¿Quién? Un pálido rostro envuelto por espesas pieles olorosas. Sus movimientos son tímidos y nerviosos. Ella usa monóculos. Sí: una breve sílaba. Una breve risa. Un breve latir de párpados.

16. Moving mists on the hill as I look upward from night and mud. Hanging mists over the damp trees. A light in the upper room. She is dressing to go to the play. There are ghosts in the mirror ... Candles! Candles!

Nieblas moviéndose en la colina mientras miro hacia arriba desde la noche y el fango. Nieblas suspendidas sobre los árboles húmedos. Una luz en la habitación alta. Ella se está vistiendo para ir a la función, hay fantasmas en el espejo ... ¡Velas! ¡Velas!

17. A gentle creature. At midnight, after music, all the way up the via San Michele, these words were spoken softly. Easy now, Jamesy! Did you never walk the streets of Dublin at night sobbing another name?

Una criatura apacible. A medianoche, después de la música, subiendo la vía San Michele, suavemente se dijeron estas palabras. ¡Cuidado, Jamesy! ¿Nunca caminaste de noche por las calles de Dublin sollozando otro nombre?

(Traducción: Liliana Heer y J.C. Martini Real)

# Nocturne

(DE POMES PENYEACH, TRIESTE 1915)

### JAMES JOYCE

Emaciées au fond de ténèbres,
Les pâles étoiles agitent,
Ensevelies, leurs torches.
Des feux fantomatiques des bords lointains du ciel faiblement illuminent,
Arche sur arche,
La nef de la Nuit d'un noir de péché.

Séraphins,
Les osts perdus s'éveillent
Pour le service
Et dans la ténèbre sans lune chacun retombe, muet, obscur,
Une fois levé, balancé
Son encensoir.

Et longuement retentissant
Monte vers la nef de la nuit
Un glas d' étoiles
Cependant que le blême encens nuage sur nuage s'élève
Vers le vide, de l' adorant
Désert des âmes.

(Traducción al francés de Jacques Borel)

# Fader, bostero

### LUIS LINDNER<sup>1</sup>

- 1. Habla, escribe en cuatro lenguas: española cuando besa el lugar donde nació, francesa de madre, alemana de padre, inglesa que lingua franca del negocio es. Él, un hombre de negocios, quiere ser el Pintor Argentino. Papeles en regla, la sangre bendita que corre, la Pampa (pródiga mesa de billar) ¿podría acaso asustarlo?
- 2. Canción de cuna fáustica (10.219 10.223 del original en consonantes)<sup>2</sup>. "Esa fuerza sin objeto de los indomables elementos excita mi desesperación y obliga a mi espíritu a tender sus alas sin consultar más que su deseo de luchar y vencer. ¿Y esto es posible? Por más tempestuoso que el mar sea, tiene que ceder ante cualquier eminencia".
- 3. Canción de cuna faustina: "El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas".3
- 4. El padre muere en una instancia preeléctrica, las paletas no giran todavía, pero la madre pedalea que algún hijo (que no será él) maneja un Banco Trasatlántico. No creas en tierras que han cubierto las aguas: conserva tu casa en la altura.
- 5. Buenos Aires, 24 de Julio de 1907: Conferencia en la Sociedad Científica Alemana: "Posibilidades de un Arte Argentino y sus probables caracteres". Fader, en puntas de pie, frente a esos barbudos que se pajean con cráneos, inaugura un balbuceo.

Quizá no tengamos con él una deuda arquitectónica, pero sí topográfica, que nace este momento.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas. Llegara la fina de lo dicho, pero buena onda, al menos por mesas bien servidas.

6. Fader desarrollista quiere electrificar los Andes.

Un libro impreso en los talleres gráficos de la Penitenciaría en febrero de 1936 se refiere a la empresa como "experimento hidráulico".

7. "Y yo soy de ésos: de los grandes.

Me he remontado, lentamente para mí, rápidamente para los demás, que se quedaron al ras de la tierra" (Las bastardillas son de él).

8. La ondina se presenta. Chau turbinas, chau dínamos mendocinos.

- "- Mis carcajadas han movido grandemente el agua, carcajadas guturales que algunas veces habéis imitado con espanto en el medio de la noche.
- ¿Qué distancia hay hasta ti?
- Bastante mal. "6

Qué año, ése. No hay restricciones para la lengua submarina y América entra en guerra. El barro se lleva las máquinas y la plata pero los intereses creados están. Haciéndolo bosta y eso pintará.

- 9. El arte es una revelación que no obedece a llamados. Es únicamente alcanzable para aquél que no conoce las mezclas y ninguna libertad irrestricta.
- 10. Todo lo que a Europa le sobra nos lo vende carísimo: ¿Cuántas reses tenemos que matar por esos cuadros repintados y esos profesores neurasténicos, Burmeister, Groussac, que no hacen más que escupir sobre el suelo de la Pampa? Que es chata, pero no se queda quieta.
- 11. Estudiar con Zügel, que no es realmente un gran artista, ante todo alguien exitoso con premios en Chicago, New York y París. ¿Qué cálculo intervino en esta cuestión tan romántica? Alguien que quiere estudiar con Valeria Lynch ¿qué busca? ¿Que se le peguen las migajas de la gloria? Ahora... pensar que Von Zügel es Argenia Eso se pegado la maturaleza, como abuelito. El nervio argentino, que nunca se buzón.

12. Y yo soy de ésos: de los grandes. Conny me visita en el kiosco, no se queda demasiado porque los mosquitos le hacen la vida imposible. Le ofrezco una espiral, la pone entre sus piernas. Charlita mientras la atmósfera se enturbia.

Descripción de una trayectoria que podría llevar el nombre "del capitalismo épico al budismo". Enrique Larreta, Ricardo Güiraldes... le digo a Conny que vuelva cuando haga más frío.

13. Todo lo grande es profundamente triste.

Material para charlita no le hubiera faltado a él de tener delante a un Max Klinger, a un Felicien Rops o al Max Beckmann de 1914 (ya no el de 1917): ese pesimismo labrado y sin embargo difuso, pero jamón con melón, de las trincheras se vuelve otro, no hay vuelta atrás. La Naturaleza, una vez macerada y reordenada por la artillería pesada se ofrece en miles de inéditos y voluptuosos ángulos al camarógrafo del triplano, que prueba y le gusta ¿Para qué puede querer ahora la vaquita, por loca que esté? No más premios por dar de comer a los cerdos; los parientes que quedan en Europa se vuelven cubistas, vorticistas, simultaneístas, extraterrestres. La relación con ellos dependerá ahora del capital de paciencia y capricho que estemos dispuestos a financiarles.

- 14. "Fader no ha sido ni será nunca un buscador de su mañana". Enrique Prins, 1933.
- 15. Pulmones averiados, retirada de la grosera lucha por la vida, deseo de un Parnaso a medida:

Más que nunca puede hoy apreciarse lo peligroso que en movimientos intelectuales o artísticos es la aparición de la muchedumbre.

Armando Maffei refiere de la casamata en las sierras de Córdoba: "casa ancha y grande, es como un observatorio abierto a la primera caricia del sol. Mira al Oriente". En principio es una vuelta a la Naturaleza, que no

toma vacaciones, el desierto que se insinúa en las entrañas. Ya no sé si era panteísta, como dicen algunos, pero escribió tratados en un dialecto que usa mayúsculas para nombrar cualquier sustantivo.

16. Vivo en un país de ensueños, donde todo lo soy yo: donde la religión es creencia en mí, donde la ley es sinceridad conmigo" ¿Se llevó acaso, junto a los sempiternos Arthur' y Friedrich', a Max Stirner, autor de "El único y su Propiedad"?

17. El campo no sabe de perfumes, ni de cantos ni de voces. Sabe de sol y de viento que queman y azotan su cuerpo y sabe de tormentas que arrasan pedazos de su seno, heridas horribles que no manan sangre.

18. Funck, Lehmann, Tornquist... nadie pensaba que los sectarios irían tan lejos. En busca de un Arca de Noé propia, un rito que incluyó la castración.

19. Composición, tema: la vaca. Composición, tema: la vaca. Composición, tema: la vaca.

20. Espera el cóndor el amanecer seguro de su presa asquerosa.

21. Llega el momento en que no quiero saber más de él. Temo encontrar del otro lado de la puerta algo horrible y largamente conocido.

<sup>1</sup> Pintor premiado y kiosquero discontinuo.

Sarmiento, Domingo Faustino: 'Facundo''.

5 Goethe, Ibidem

# Notas sobre Fader Elementos para una polémica

RAFAEL CIPPOLINI

### HISTORIA FASCICULAR DE LA INFAMIA

Apueste a su desconfianza. Hágame caso. Sé porqué se lo digo (o escribo). En la nota titulada "Fader Bostero", su autor, el premiado plástico Lindner, se deshace en parcialidades. No soy quién para sugerir que escamotea datos o presenta su puzzle falsamente analítico de manera tal que, acomodándose en su ángulo, sumerge al lector en una serie de complicidades laberínticas, herméticas y engañosas induciéndolo al patético e indulgente desconcierto.

Es que Lindner responde, solícito y jolgorioso, al llamado de la "tradición negra" de Fader. Llamo así a la frazada de sospechas con que han, más que calentado, asfixiado el arte faderiano. Nada nuevo. Fader inventó y multiplicó sus detractores. Durante mucho tiempo se constituyó como divisa punzó del buen gusto, del juicio "estéticamente correcto" vilipendiarlo, fruncir la nariz ante la mención de su nombre. Fader se convirtió así en blanco de feria de todos los más aguados cinismos. Y para corroborarlo, Ud. no tiene más que hojear algún fascículo dedicado a su obra. Hágalo. Sirve de ejemplo el que Spivacov le editó a Alberto H. Collazo. Este reproduce, en sus últimas páginas, un malintencionado y poco inteligente comentario de Alfredo Chiabra Acosta, más conocido como Atalaya. Copio: "(...) Hace lo que puede. Sus fallas se exhiben desnudas y tiritantes; él no las vela ni busca disimularlas. (...) Si desconoce e ignora la ciencia de los valores, la eficacia de los contrastes, el equilibrio de las masas; si nunca compone y ordena sus elementos, contrariando principios ineludibles del arte, y hace una mera versión literal y claudicante de la naturaleza, imitando al traductor que traspone a otro idioma palabra por palabra, sin buscar las equivalentes, él verdaderamente no es culpable". Atalaya, apóstol de la "nueva sensibilidad" (!!!) aplaudió múltiples trucu-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Referencia a las páginas correspondientes a las Obras Completas de Goethe en edición de lengua original.

Referencia a la poeta, dramaturga y narradora l'Agebort Bachmann istórico de Revistas Arger Schopenhauer

<sup>\*</sup> Nietzsche.

<sup>\*</sup> El hermano del pintor dirigió el Banco Alemán Trasatlántico

lencias en nombre de la contemporaneidad; en la mayoría de los casos la vida no le debió alcanzar para arrepentirse. El prejuicio contra Fader ni siquiera es de su creación. Prejuicio endeble, denunciemos, que convoca fácilmente adeptos. Descompone mecanismos básicos y mínimos de la mirada. Ese jubón, que como capa de Champavert dejó caer Lindner sobre este pintor de su misma ascendencia, no dispara, sin embargo, contra su mala fe.

Todo lo contrario.

Sobre su negligencia.

Sobre su capacidad para dejarse embaucar (posiblemente al grito histérico de "¡Collazo, soy todo tuyo!")

La modesta pretensión de las líneas que siguen no es otra que trazar un mapa diverso, leve y mínimamente documentado, que permita a la desconcertada víctima arrimarse a conclusiones, si bien no definitivas, al menos un tanto más amables. Y para ir concluyendo esta presentación: Fader fue refinadamente anticuado, lo que resultaba a todos wattios, haber superado el paraíso de todas las vanguardias. Un soberbio adelantado. Un conquistador.

## ITINERARIOS: ATOMOS DE UNA ATMÓSFERA

Moda: "Qui pourrais-je imiter pour être original?, me decía yo. Pues, a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que me constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original". La fórmula de Rubén Darío resume, frente al dandysmo de Groussac<sup>III</sup> la metafísica de la elegancia. Jamás, como en esos años, la teoría fue tan sofisticada": la ciencia de la moda se ponía de moda" y nadie que paladeara de los néctares del intelecto descuidaba el diletante vacacionar en las canteras del estilo. Las elípticas de la Belleza se deslizaban como tranvías a caballo. Y Fader, iprecisamente Fader!, no se quedó afuera. En su momiento eque podía cosoltar meschedas Argentine griterio de yentas de las galerías puso al descubierto otras galaxias del que asombrar desde su laboratorio de prácticas plein air probar con todos gusto xxIII. Como siempre, Fader domó su tiempo con la sabiduría del que asombrar desde su laboratorio de prácticas plein air , probar con todos

los efectos de luz del impresionismo en exiliovi, charlar en germana lengua con ingenieros alemanes importados para llevar a cabo el distinguido sueño de electrificar la patriaviii? Fader obedeció pulcra y puntualmente a todas las sirenas de la estética naciente. Y cuando la estatura del idioma de sus pinceles encantó su cauce, pues en él se deshizo. Hagamos una suma: su padre, como el de Norah Lange, como el de tantos y tantos otros, aunó al aventurero, al científico y al empresario. El joven Fader se educó previsiblemente en Europa y allí descubrió jen sus entrañas! al pintor que lo animaba. En el viejo y cansado continente realizó su primera muestra. Y de tan desbordado y pujante, al fallecer su padre, un año después de regresar al país, se permite el escándalo de abandonarse a empresas ingenieriles y apostar tan pero tan fuerte que, al abandonarlo la suerte, la adversaria de una vieja desdentada y bestial, según comenta el poeta pringlense Arturo Carrera, quiebra económica y moralmente. ¡Pero jamás artísticamente!

¿No se llama a esto: agallas?

Prototipo: Campeando el epicentro de la guerra de las welstanchauungix, Fader descubría Nietzsche y Schopenhauer al mismo tiempo en que lo hacían otros estetas europeos: por ejemplo, De Chirico\*. Y si Xul Solar descubría tardíamente la astrologíaxi, el pintor mendocinoxi avanzaba con tal rapidez que se adelantaba a Buzzati<sup>XIII</sup>: "el hombre es una malformación de la naturaleza"XIV es una frase que frecuentó mucho antes sus labios. Fader descubrió demasiado pronto que el naturalismo no había pronunciado aún su última palabra\* y que, ante todo, no era más que un concepto. "Si la naturaleza es una idea de las industrias de la lógica, pues bien: pinto ideas"xvi. De ahí a convertirse en panteístaxvii tuvo un paso: MalharroxvIII estaba equivocado: ¿por qué importar tan urgentemente y sin fisuras una escuela francesa? Fader dosificó en dosis homeopáticas este desembarcoxix. También los historiadores de la plástica argentinaxx (??????) se equivocan cuando tildan de "tibia" la constelación Nexusxxx "Veníamos a relevar a los fatigados maestros" escribe Ripamonte<sup>XXII</sup> y exagera con precisión: Nexus apiló fatiga sobre fatiga y dividió las aguas inventando otro negocio. Pues, desde su irrupción, el modus que apuntaló

aparcero más curtido. Estilo: Zügel<sup>xxiv</sup> fue un importador de modas bastante avispado, lo cual no es poco. Premiado por los franceses debido a sus buenos servicios, por los estadounidenses en concepto del traslado de las buenas viejas nuevas<sup>xxv</sup>, Fader vio en él el dispositivo perfecto para ponerse en órbita. Estudió cuatro años bajo su tutela, aprovechó su margen de prestigio, exploró territorios desconocidos a su progresiva técnica. De regreso al país, cultivó la amistad de Lugones, Gálvez<sup>xxvi</sup> y del entonces poeta Mario Bravo<sup>xxvii</sup>. Ganó premios, enemigos y el respeto unánime de la crítica. Prefirió siempre la mesura al descalabro emocional (cultivado en demasía por algunos contemporáneos suyos) y, ya enfermo se retiró a concluir sus días y su obra a las sierras de Córdoba. Nadie, absolutamente, pintó el aire con su maestría.

Credo: Fader descreyó, militantemente, de la inspiración y de la creación espontánea, lo cual es prueba irrebatible y concluyente de su civilidad. Sus motivos son sencillos en su aprehensión y trabajosos en su factura En 1917 dijo a un reportero de Caras & Caretas "¿Qué podré decir que no haya pintado? Y si no se me entiende en mis cuadros ¿qué podré decir que equivalga a una explicación?"

podrá presentarse como hombre o mujer. (Hermano Roberto Baigorria: El fundamentalismo estético en Groussac).

"La conciencia cultural del muevo tiempo acuñada por la ciencia iba, ciertamente, de la mano de una crítica de la cultura cada vez más agitada, que se acrecentó todavía al comienzo de nuestro siglo. Creció la distancia entre la moderna vida de la formación y del trabajo y de este modo aparecieron múltiples movimientos de protesta, como la soberbia y romántica cruzada de los niños del movimiento juvenil, que pone de relieve, ya antes de la Primera Guerra Mundial, el umbral de la era tecnológica." "(...) Con ello, la edad del nuevo utilitarismo social al que hacía frente el siglo XX, se salvaguardaba un modesto libre estado a los intereses de la teoría pura, pero la perspectiva general pragmática no experimentó con ello limitación alguna. Incluso la misma valoración de la teoría está al servicio de la praxis. La teoría debe legitimarse ante el foro de la praxis". (Lob der Theorie, discurso pronunciado por el eminente Hans-Georg Gadamer, en la sesión pública de la Orden al mérito para ciencias y artes, el 3 de junio de 1980, en Bonn).

"Algo, un hecho íntimo: el momento secreto cuando la ideología se destizó en el individuo como moda. Y si alguien preguntara si este proyecto de una ficción colectiva exige a sus participantes que sean investigadores de mercado, cualquiera le contestaría que no es necesario agregar información de campo, porque en la Argentina las soluciones de ficción siempre se han querido, además, automáticas, literales. Cuando el Salón (Literario) cerró sus puertas, aquellos jóvenes se reorganizaron como revista que se llamó La Moda (!) ¿Es que aquí las cosas se van nombrando solas?" Héctor Libertella, "Las sagradas escrituras".

"El estilo, ante todo, se define como una exégesis del paladar. Estilo es aquello que se adhiere inevitablemente a la descripción irreductible de una fisonomía. Por eso, a principios de este siglo, en Buenos Aires, nombrar al estilo era encarnarse históricamente, denunciarse como hombre de la filosofía o de las artes, demostrarle a la sociedad "que se estaba donde se tenía que estar" Alberto Ludueñaga, "El paraíso perdido".

Recién cuando Fader pasea por Europa en su visita bautismal, la Academia europea acepta como válido, como propio, la práctica de pintar al aire libre.

<sup>™</sup> Nuestro pintor no luce demasiadas marcas del impresionismo galo, sino más bien de su diáspora: de artistas italianos, alemanes y hasta españoles.

Fader dirigió él mismo las tareas de ingeniería hidroeléctrica, labor que, lejos de dispersarlo o distraerlo, agigantó su épica. Por entonces, recién casado, vivía en su provincia natal y su actividad artística no pasaba por los casuales apuntes o bocelos en los que podía recrearse, sino en su incesante actividad mental.

Caldo de cultivo ideal para disciplinas como la antropología comparativa o la Historia de las Ideas, en su tiempo batallaron infatigables muchas mentalidades en ese crisol avasallante del fin de siglo que concluiría, trágicamente para la tierra de sus estudios elementales y medios, en la Primera Gran Guerra.

Echirico a Carrà, da Morandi a Savinio, de Maurizio Calvezi, Feltrinelli Editore, Milano, 1982. Escribió De Chirico: "Durante un viaje a Roma en Octubre, después de haber leído las obras de Friedrich Nietzsche, me di cuenta de que existían revelaciones extrañas, desconocidas, que se podían plasmar en imágenes. Medité largo tiempo. Fue entonces cuando empecé a tener las primeras revelaciones". Ahora bien: ¿por qué Lindner se mofa de la grandilocuencia de Fader y no de la de De Chirico? ¿Cómo interpreta Ud. esto?

Cuando Xul Solar parte hacia Hong Kong, donde nunca llegará, en un periplo que lo tendrá alejado de su padre trece años, no tiene decidido aún convertirse en astrólogo. Es más: su preocupación de entonces era matricularse en la Escuela para Enfermeros. Y no lo consiguió porque la matrícula era extremada
OCNTREBIA WWW.ANIFA.COM.AF

Al contrario de muchos artistas, Fader nunca se desarraigó.

<sup>&</sup>quot;Los colores del emblema", así se titula el trabajo de Rubén Darío de donde se extrae esta cita. Completemos: "Mi éxito (sería ridículo no confesarlo) se ha debido a la novedad. La novedad ¿cuál ha sido? El sonado galicismo mental (...)" "Aquí Darío le cambia a Groussac la perspectiva sobre el problema de la originalidad y la imitación; no discute estos conceptos emprendiendo una vana defensa de su originalidad, pues prefiere plantear la cuestión en otros términos: su originalidad consiste precisamente en la forma de "imitar" a los poetas que admira. Darío confiesa encontrar su voz después de haber leído procedimientos y técnicas en varios autores dispersos (no tan dispersos, al menos, no del todo heterogéneos) y la combinación que hace de los hallazgos de cada uno crea el nuevo texto, la nueva sintaxis. Darío se acerca aquí a la posterior postulación borgiana de la escritura como lectura de "Kafka y sus precursores". Graciela Montaldo: "La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo", Editorial Viterbo.

Es ampliamente conocida su obsesión por la naturaleza del detalle. Este, como átomo constitutivo del Dandy, actúa en Groussac como elemento de fina dispersión. Ha señalado la teoría que, los movimientos de apropiación sobre el mismo conocen una división tripartita: 1) Devastación por el detalle 2) Declinamiento efectivo y secular del macho y, 3) Advenimiento pejerto. El resumen sería el siguiente: el sujeto se encuentra fascinado por el detalle como pérdida en lo nimio de lo total, no lo micro como fundante. Este último caso sería el de Nabokov, cuando pide "un buen estilo, una buena estructura y, sobre todo, divinos detalles". Al avanzar sobre lo incierto, lo casual e indiferenciado, pleno de despreocupación, delata el capricho propio de un carácter femenino, lo cual provoca una estocada dificultosa en la integridad del macho. Para finalizar, esta indecisión lo entrona en el transcurrir pejerto. Definimos a éste por exclusión, diferenciándolo del hermafrodita y el andrógino. El hermafrodita se reconoce por el fenómeno de quien posee ambos sexos. El andrógino es el ser un sexuado que resulta a formera vista indiferencia ble (no puede distinguirse la naturaleza de su sexor. Algunos afirmarán que per lenera vista indiferencia.

- Escritor previsiblemente italiano autor de la famosa novela "El desierto de los tártaros".
- MV De ninguna manera debe aceptarse esta expresión como un juicio peyorativo. Una malformación puede ser agente de inaudita belleza. Dado que esta última posee, generalmente, un carácter excepcional, una malformación debería ser algo a lo que se prestara delicada atención. Creo que así pensaba Fader.
- ™ Lindner: lo suyo en este punto resulta verdaderamente inconcebible. Su "Composición tema: la vaca" me ha dejado profundamente indignado. Sépalo.
- Es atendible también la proposición de un crítico quien señaló que la lógica, en este caso, debe invertirse: deberíamos entender que fueron las ideas las que lo pintaron.
- Existen, tradicionalmente, dos upos de panteísmo. Uno activo (transformante), y otro pasivo o contemplativo. Existe una discusión muy ardua para determinar a cuál de ambas especies pertenecía nuestro estudiado.
- A Collazo se le dio por defender a rajatabla a Malharro. Muchas veces, afirmaciones de tan absurdo calibre, deberían bastar para entender qué clase de panegírico tenemos por delante.
- MX Fader, junto con Nexus, se transformó en el urgente dique que contuvo el derivatismo furioso que amenazaba con inundar el mercado local por esos días.

#### xz(33535555355555)

- Pertenecieron a este grupo, como es bien sabido: Collivadino, Lynch, Dresco, Rossi, Ripamonte y el mismo Fader.
- Esta aseveración podemos encontrarla en el libro de memorias del mismo, titulado simple y suigéricamente: VIDA.
- XXIII Para una correcta evaluación de las tecnologías del gusto en este período en especial para poder entender algunas de las claves del universo pictórico - consultar: "Las reliquias" de Rino Ranni.
- xxiv Se hace referencia a Von Zügel, con quien Fader estudió cuatro años.
- EXV Pues habría que reflexionar sobre la calidad de la exportación / importación y no por la ligereza.
- Jefes espirituales de la Nación. Fader era especialmente adicto a "Las fuerzas extrañas" y a "El mal metafísico".
- Una de las más antiguas amistades intelectuales de Fader. Ya, en 1906, año de la muerte de su progenitor, Fader ilustra el poema "Manantial", del por el entonces precoz escritor tucumano convertido con los años en líder socialista.

# Para una lectura de un diario del siglo X: El Tosa Nikki

AMALIA SATO

DE SU AUTOR

Ki no Tsurayuki (872-945) pertenecía a la aristocracia media, y sirvió en la Corte y en provincias. Fue un poeta de waka' fundamental, un líder en el ambiente literario2.

En 905 le encomiendan la compilación de la antología Kokinwakashû (o Kokinshû), a la que presenta con un prefacio que es todo un programa. Este prefacio, el Kokinwakashû Jo<sup>3</sup>, fue escrito en kana<sup>4</sup> y es el primer trabajo crítico conocido sobre poesía japonesa. Una de sus tácticas fue dejar establecido el primer canon, destacando a seis poetas, que desde entonces son conocidos como los Rokkasen<sup>5</sup>.

Así como la época Tang en China había sido un período de transición entre una visión de la poesía como gesto social y de la poesía como un arte de dimensión personal, el período de Tsurayuki oscila entre la tendencia a la copia de los modelos chinos y la redefinición y apreciación de la tradición nativa. El pedido del emperador Daigo de que se compilara una antología imperial revela la intención de registrar los cambios: poco se sabe de los otros compiladores Ki no Tomonori, Oshikochi no Mitsune

poema de 31 sílabas.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> También el autor de Ojigana Gyôko y Shinsen Wakashû...

<sup>\*</sup> Fue publicado en Tokonoma 2.

<sup>\*</sup> Escrituras fonéticas propias de Japón, elaboradas a partir de los ideogramas chinos. V. Tokonoma 1

<sup>\*</sup> Literalmente "los seis genios poéticos". De los seis, Ariwara no Narihara y Ono no Komachi han permanecido como dos grandes poetas. Los cuatro restantes son Henjô, Fun ya no Yasuhide, Otomo no Kuronushi y Kisen, poetas menores pero característicos de esta etapa de rearfirmación de las líneas poéticas japonesas frente a China.

y Misu no Tadamine6.

En 930 Tsurayuki fue nombrado gobernador de Tosa (hoy provincia de Kôchi), el extremo sur más remoto del imperio, en la isla de Shikoku. Cumplido su mandato, refleja en su *Tosa Nikki (Diario de Tosa)*, las circunstancias de su viaje de regreso a la capital (actual Kyôto).

### DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Lo que se dice de *Tosa Nikki* (Earl Miner, Robert Brower, las historias de la literatura): un texto sencillo escrito por el refinado prologuista de la antología imperial, un texto de vejez donde asume el dolor por la muerte de la hija ficcionalizando un personaje de mujer, la madre de la niña muerta. El primer diario escrito en hiragana, el primer trabajo en prosa que se conoce, origen de toda la prosa de ficción 57 waka marcan los "clímax" emocionales de un viaje de 55 días para recorrer los 300 kilómetros que separan la capital del lejano destino que se abandona.

El género nikki bungaku, literatura de diarios, se remonta a los kiryoka (poemas de viaje) de la antología del siglo VIII Manyôshu. De los siglos que corren entre Heian (794-1185) y el siglo XV se conservan setenta diarios. Los estudiosos Konishi Jinichi<sup>8</sup> y Hisamatsu Senichi emplean el término utanikki para referirse a los diarios en los que es importante el carácter poético. También se hace una distinción entre los diarios de registro (jiroku nikki) como el Murasaki Shikibu Nikki, y los narrativos (tsukuri nikki), como consideran a Tosa Nikki.

LO MASCULINO Y LO FEMENINO

Precede al texto un críptico epígrafe que hemos traducido literalmente en nuestra versión: "Un diario como dicen que escriben también los hombres, yo también mujer intentaré". OTOKO MO SU TO IU, NIKKI TO IU MONO WO, ONNA MO SHITE MIN TOTE SURU NARI. En él radica la clave: se contraponen dos modalidades, pero mediante un también. Un diario como el que escriben los hombres también, y yo también mujer (onnawo shite): ¿estilo, sistema de escritura, el personaje, sensibilidad?, o ¿todas estas cuestiones?

Conviene insistir: la cuestión de lo masculino y lo femenino en literatura japonesa no equivale a lo escrito por hombres y mujeres. Desde el principio, todo lo relacionado con la literatura escrita mediante la escritura  $kana^g$  es femenino. A partir del siglo X, lo escrito en escritura fonética japonesa responde a una sensibilidad llamada femenina, que es la hipersensibilidad de lo literario.

Para hablar de sensibilidad masculina en literatura, los teóricos del siglo XVIII, verdaderos inventores a partir de la filología de una noción de esencia, se remontarán al siglo VIII y a la antología Manyô, en cuya época todavía no había escritura vernácula, sino uso fonético de los ideogramas chinos. Ilusionados con un reservorio de los verdaderos sentimientos japoneses, en una era de franqueza y sinceridad, de corazón abierto y directo, estos intelectuales diez siglos después idealizan una suposición: en la era Manyô la gente estaba poseída por una fuerza que los obligaba a expresarse, la palabra surgía de la necesidad. Una obra que se fue compilando paralelamente a esta antología es Fudoki (siglo VIII), un temprano registro topográfico compilado por el gobierno central10: una revelación de esa conciencia abarcadora que luego se irá centrando alrededor de la capital. La conceptualización de Tosa Nikki y de Manyôshu, cumplida durante el siglo XVIII por los intelectuales Kokugaku, valoró la calidad de makoto (verdad) como opuesto a artificio; magokoro, los verdaderos sentimientos de la gente, que no cambian con el tiempo; la cualidad de masuraogokoro (masculinidad).

<sup>&</sup>lt;sup>e</sup>Se los menciona en Yamato Monogatari y Kokinwalashû Mokuroku (éste compilado por Fujiwara no Nakazane).

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> La bibliografía fundamental elaborada por estudiosos japoneses comprende: Konishi Ji'n ichi Tosa Nikki Hyôkai, Tokyo, 1951, 1965; Tamai Nikki Bungaku no Kenkyû; Watanabe Minoru "The Journal of Japanese Studies", vol. 10 n.2, 1984.

<sup>&</sup>quot;Uno de los primeros en relacionar diarios de distintos persones. En A 100 MENHOVA (1880) A 1965) afirmaba "Tosa Nikki es literatura haikai"

<sup>\*</sup> La etimología de kana se relaciona con kari (temporario, no oficial, no regular) y na (nombre, escritura); la etimología de hiragana lleva en el prefijo hira el sentido de "comúnmente usado, fácil redondeado".

Entre esa tensión entre la sensibilidad masculina del Manyô y la sensibilidad femenina del Kokin, se sitúa Tosa Nikki. Hay un notable cambio de estilo: Tsurayuki ha pasado de un estilo elaborado y artificioso a uno más simple. El kajitori (el capitán de este barco a velas) es Manyô, los cortesanos Kokin. Dentro de los nuevos encuadres de la sensibilidad, el problema que plantea este texto no podía ser más rico, más original. Señala un vaivén que persiste en tiempos modernos y que descubre un enfrentamiento estructural básico de la cultura japonesa.

#### SUJETOS DE ENUNCIACIÓN

La interpretación aceptada es que Tsurayuki cuenta desde el punto de vista de una narradora femenina ficcionalizada. En esa época, los aristócratas escribían diarios banales en la forma híbrida de chino conocida como hentai kambun, y sólo a las mujeres les estaba permitido explotar el potencial expresivo de la escritura nativa "inferior" (kana). Esta es una obra de vejez, en la que Tsurayuki, al emplear la escritura kana, interroga en un locus errante el silencio y la falta. Muy claramente se recorta la tensión entre sistema de escritura y expresión11. El profesor Watanabe Minoru<sup>12</sup> valora el estilo de Tosa Nikki como el de alguien que está activamente comprometido con su escritura, de alguien que escribe para sí mismo (tôjishateki hyôgen), y lo ubica en la línea que luego continuará el Kagero Nikki de la madre de Michitsune, y toda la prosa Heian posterior.13

Es una voz poética desamparada sometida al vaivén del oleaje, sin rol social. Escribir con un sistema de escritura experimental modifica radicalmente la expresión de la sensibilidad.

La escritura kana, compartida por hombres y mujeres en circunstancias de intimidad: cartas entre amantes, textos emotivos entre amigos, hace su entrada en un diario escrito por el cortesano que jerarquiza y lidera las tendencias.

Volver al original japonés permitió ir cotejándolo con la versión al inglés, la única traducción conocida en lengua occidental, editada por Tuttle. Jugoso es el prólogo de William Porter, su traductor de 1912. Ochenta años nos separan de su interpretación.

Dice Porter: "Por desconocidas razones, Tsurayuki escribió su libro completamente en el alfabeto fonético japonés, omitiendo los ideogramas que generalmente se intercalan. Como la escritura fonética era relativamente fácil de leer, se la conocía como letras de mujer. Para justificar su uso, el autor adoptó en el diario ser personaje de mujer, que expresa cobardemente el temor por los piratas y la pena por la niña muerta, cosas que los hombres de ese período se suponía no sentían."

La solapa presenta el texto como "un diario de viaje que revela la vida de un viajero del siglo X japonés, escrito con una simplicidad sin artificios y humor, al contrario de otros trabajos muy elaborados. Es algo inesperado en un noble del período".

También aporta este otro dato sobre su trabajo de traducción: "Tsurayuki para justificar el uso de la escritura fonética, escribe el diario desde un personaje femenino, y se menciona a sí mismo en tercera persona, lo cual aumenta considerablemente las dificultades del traductor (yuku hito, funagiri, aru hito)." Más adelante insiste: "no se sabe por qué decidió evitar los ideogramas y emplear la escritura fonética exclusivamente, la cual en ese entonces sólo tenía 100 años de uso; posiblemente para lograr simplicidad y permitir que los menos educados pudieran leer su trabajo".

Resumiendo los planteos, que la edición de Tuttle de 1981 no sitúa: Porter asimila facilidad con femenino, canoniza una sensibilidad femenina como sólo de las mujeres (asunto clave para comprender la literatura japonesa, e interesantísimo como un planteo de género inédito en otras literaturas: femenino y literatura vernácula, asimilados por un sistema de escritura), supone que porque se usa el hiragana debe haber un personaje mujer, adjudica una intención democrática y educativa a un cortesano.

Sobre estos malentendidos se sigue leyendo.

También Earl Miner asimiló el uso de la escritura kana, característica de las mujeres, con personaje mujer. Dice: "al escribir el Diario de Tosa bajo el personaje de una mujer, Tsurayuki tuvo que simplificar poemas para ella y las otras personas comunes que viajaban". En cambio Luego de Kagero Nikki, Murasaki Shikibu Nikki, Kamishibu Nikki, Karastina Nikki, Sandi Nastas Argentastas envsuvajueraturajaponesa, adice: "Tsurayuki comienza diciendo a sus lectores que el género del diario era frecuentemente escrito por los

<sup>&</sup>quot; Un asunto persistente a lo largo de toda la historia de la literatura en Japón. Ishikawa Takuboku en plena modernización escribirá su diario en rômaji, escritura alfabética romana, como un forma extrema de expresión.

<sup>25</sup> The Journal of Japanese Studies, vol 10 n2, Summer 1984.

Naishi no Suki no Nikki

hombres, y que el suyo es una tentativa de escribir un diario de mujer: queriendo decir que será en lengua japonesa y en caracteres japoneses, no en chino".

Sostuvimos distintas voces de enunciación: a veces es un yo emotivo sensibilizado, a veces el enunciado es de una tercera persona impersonal que determina a los viajeros (la madre, el barquero, los niños) y transcribe sus cantos. De ningún modo hay un yo ficcional moderno, un sujeto omnisciente que establezca un solo punto de vista. El idioma español permitió un acercamiento más ajustado a la ambigüedad genérica: si se emplea el pronombre "alguien", pueden evitarse los posesivos "his o her".

## LAS VOCES. LA INSPIRACIÓN. LA OBSERVACIÓN

Los personajes, talentos poéticos "naturales", cumplen un rol dramático en la narración.

Hay una referencia del estudioso Kubota Utsubo al estado mental de la antología *Manyô*, que resulta sugerente para considerar la presencia de los niños que cantan poemas en este diario: "Hay en *Manyô* un estado mental semejante al de un niño, requerido para la composición de buenos *waka*, una apertura al mundo, una voluntad de tratarlo como humano".

Los niños pueden impregnarse muy bien de las circunstancias del mundo externo, observar el paisaje, opinar. Y hasta con humor se consigna que los borrachos pueden escribir con sus pies el número diez sobre la arena de la playa, de un modo natural; o el barquero decir una frase que tiene exactamente 31 sílabas como un waka.<sup>14</sup>

Esta valoración de las palabras es destacada por el recurso de los juegos de homonimia, que son numerosos: *izumi, hané, tosa, wasuregusa, kagami*<sup>15</sup>. Coincidencia y cura, coincidencia y deseo, un mecanismo básico y mágico.

### LAS FORMAS

La estructura narrativa del nikki influyó enormemente en la literatura. La prosa acentúa el papel de la poesía, le crea un marco. En los Nikki (diario) y Uta monogatari (relato), formas transicionales entre las colecciones de poemas y la novela, la prosa intenta explicar las circunstancias que rodean la composición de los poemas.

El *shisôsetsu*, la forma novelesca de la modernización, producto de una peculiar comprensión del naturalismo occidental, propone una noción de "ficción" con un sujeto hipertrofiado.

La presencia de la poesía, junto a la prosa, afectó una supuesta "coherencia", dando una mayor libertad formal<sup>16</sup>.

#### Topología

La topología está alterada: nada se reconoce, salvo en la memoria o en las orillas. El mar es el dominio de los seres que no poseen *aware*, el pathos emocional de la corte.

Lo siniestro es el mar.

Lo amable los ríos, donde se mojan las mangas, entretejiendo un diseño textil. La capital.

Pero a la inversa, los sinceros son los provincianos; los oscuros, los habitantes de la capital. Y aunque la cortesía de la corte (miyabitaru) es la regla, opuesta a las maneras rudas (hinabitaru) de los lugares lejanos, sobre la etiqueta social prevalece la valoración emotiva y crítica.

En el libro XV del *Manyô*, hay un grupo de poemas de mar, escritos por miembros de la embajada despachada a Corea - entonces Shiragi - en 736. Las jornadas son descriptas como peligrosas, y el mar es un topos con connotaciones bien establecidas. La capital no era todavía un lugar tan importante, pues durante los períodos Omi, Asuka y Fujiwara, la corte cambiaba frecuentemente de lugar, a pesar de que la importación

<sup>\*\*</sup> Se ubica la formalización de esta estructura poética en los tiempos del mítico Susanoo no Mikoto, es la escansión natural de la lengua japonesa.

125

de grandeza por copia de la cultura china Tang se hacía sentir. La prosperidad de una capital era algo transitorio, y uno de los temas preferidos de los poetas era la "decadencia de una vieja capital imperial". En Japón, la primera capital gloriosa fue Nara.

En Tosa Nikki, el mar es percibido como una zona de peligro (la presencia de piratas), pero también como un topos acultural, primario, zona de observación: que salga la luna directamente de un horizonte es aterrador para quienes sólo la aceptan apareciendo del pie o la ladera de una montaña<sup>17</sup>. También es un lugar de confusión, donde no se sabe dónde se ubican los puntos cardinales, ni dónde el cielo o la tierra<sup>18</sup>. En este lugar, no locus en el sentido de algo humanizado y culturalizado, se suceden nuevas voces: en un territorio "suspendido" entre dos extremos conocidos. Cuando una conjunción de elementos conforman una visión agradable, cultural, el sentimiento es *omoshiroshi*: por ejemplo, pinos, cigüeñas y már.

En cambio se acepta el río. Cuando entran en la capital, se produce este acto fundamental: ante el puente de Yamasaki, con profunda alegría, el reflejo de la tela en el agua diseña su superficie, y el poeta funda de nuevo su espacio. Más tarde en el río Katsura mojará las mangas de su kimono.

Sobre todo se valora la capital, que en Tosa es el único lugar añorado, aunque después la desilusión por sus habitantes sea grande. Desde el siglo X, la capital se convierte en el centro axiológico (kinai),y lo que quedaba fuera de su radio era kigai<sup>19</sup>.

El último lugar es la casa abandonada, en la cual el sentimiento de impermanencia (*mujokan*) anticipa también las literaturas de retiro y de fantasmas posteriores.

#### LOS PROTAGONISTAS

El paisaje marino confina a los viajeros en sus obsesiones. Las mujeres viajan con las cabezas pegadas a las tablas, mareadas y temerosas. Sólo los niños o el *kajitori* observan el paisaje y hacen observaciones con colores, formas<sup>20</sup>. Los demás fijan la vista en el vacío, mientras las horas transcurren inactivas (*tsuzukuto nagamesasetamau*).

El sentimiento que padecen los viajeros es *kokorobososhi* (desconsuelo, desamparo, descorazonamiento, ¿nos atreveríamos a decir melancolía?)

En los cortesanos que viajan prevalece el sentimiento de mono no aware, un ah nacido de emociones, de un subjetivismo, que provoca profunda conciencia sobre lo efímero. El sentimiento de makoto (sinceridad) que impregna a los niños y los navegantes nace de la observación, y provoca un sentimiento de humor alegre e ingenioso por lo inesperado (omoshiroshi).

Personaje clave es el *kajitori*, el barquero que desconoce los códigos de la corte (mono no awaremo shirade), a quien se critica, pero de quien todos dependen, aquél que los conducirá por dominios desconocidos, donde hay que tomar recaudos y cumplir ceremonias.

Se ponen en juego las dos estéticas: *Manyô* y *Kokin*, que se enfrentan ya como situaciones de clase.

#### EL TIEMPO

El tiempo es continuo como la escritura, y aun cuando nada suceda se lo consigna. Hay un fastidio por los recesos, hay muchos días de forzado descanso. El relato comienza a la noche, a las ocho, y también de noche es la entrada en la capital. En medio de las tinieblas se parte y se llega. El desorden inicial, la confusión de los festejos, que provoca la mezcla de clases sociales (kami, naka, shimo), altera desde el comienzo las jerarquías.

<sup>&</sup>quot; Montaña, lugar que se asume como paisaje. Topos poético por excelencia, morada de las almas, el fondo contra el cual se recorta la ciudad. Siglos más tarde, el tema del viaje terapéutico, a la manera de Bashô, se relaciona siempre con un paisaje montañoso.

<sup>\*\*</sup> En Genji Monogatari, el exilio en la playa de Suma enfrenta al hombre con la fuerza irracional y desconocida del dios del mar.

El territorio se dividía en cuatro zonas, de acuerdo con los puntos cardinales, signado por direcciones favorables o desfavorables de consideración imprescindible en los exorcismos y encantamientos. Los extremos de la nación eran cuatro puntos; al norte, la isla de Sado; al sur Tosa thos prefectura de Kochilla al este, Mutsu y al oeste, la isla de Chika. De modo que partir de Tosa significada iniciar la travesía lesde el extremo meridional de lo conocido, más allá de enal reinaban los espíritus demoníacos.

Imagen contraria a las de Occidente. El tema de la nave y cargamento de confinados insensatos se ilustra en el Renacimiento con la Stultifera Navis, la nave de los locos, a la que el agua lleva y purifica. En el signo XVIII, los médigos de Occidento recomendatan los viajes por mar, a causa del balanceo regular y natural, el más conforme al orden cosmico de todos los movimientos para curar a los melancólicos. Se suponía que la variedad del paisaje disipaba la obstinación.

### A MODO DE CONCLUSIÓN

La lectura que propongo para este diario del siglo X se asienta en la traducción que realizamos con Masako Usui a partir del original japonés (edición: Shôgakka) Esta lectura estructura los desechos que van dejando los traslados, transliteraciones<sup>21</sup>, glosas.

Esta lectura es imposiblemente erudita, y se ejerce en una dimensión diacrónica máxima: el texto, ciertas referencias bibliográficas.

Si designamos con el término ideólogo, teórico a Tsurayuki, un clásico, su obra adquiere un peso justificado: ya sabemos de la importancia de su prólogo a *Kokin*, sentar las bases de una sensibilidad nueva: la transformación de la retórica Tang. Y cómo leer *Tosa*: nada menos que como la puesta en crisis de lo que planteaba en este prefacio oficial. La puesta en crisis y la crítica, hasta social, de la retórica de la corte.

Y si le aplicamos la calificación de experimental, se hace patente también una sospecha, un presentimiento de otro modo en la escritura que se avecinaba y que constituiría la más brillante presencia de las mujeres en la literatura: *Tosa* anticipa que años más tarde lo femenino sí sería mujer en el *Genji*, en el *Makura*, (Libro de la almohada)en los diarios. Dicho así en pocas palabras: aparece en escena lo femenino en el Tosa, antes que las mujeres escritoras.

Nuestro trabajo de lectura no nos autorizó de ningún modo a pretender instituir un personaje mujer. Dicho rudamente no es la mujer como objeto de representación quien habla. Lo que se suceden son voces. Sujetos de enunciación diversos. Voces que retornarán, medievales, en el Noh, hipertrofiadas en un yo en el *shishôsetsu* del siglo XX.

La interrogación sobre lo femenino en ese siglo X, intensísima como intuimos y profunda pero sin formulaciones teóricas que sirvan de guía, llevó a calificar así al sistema de escritura y a la misma sensibilidad de la literatura.

Y ya, en uno de los primeros textos clásicos y fundantes: la apertura a ese tópico tan japonés de la nostalgia por una pureza ya ida, por un mundo ideal: ya lo hizo Kawabata en su discurso por el Nobel, ya Sôseki en plena modernización, ya los filólogos del siglo XVIII añorando el *Kojiki*, el *Manyô*.

Extraño este texto donde el país de las palabras naturales se iba descubriendo ante los viajeros que alternaron sus voces poéticas en medio del miedo, el recuerdo, el amor. Extraño que todavía se sucumba ante su supuesta inocencia.

Archivo Histórica de Resistas Argentinas | www.ahira.com.ar

KI NO TSURAYUKI

Un diario como dicen que escriben también los hombres, yo mujer intentaré.

I.

[La primera parte se extiende hasta el día de Año Nuevo. Se narra la partida y la navegación por el Golfo de Urato. Los sentimientos son complejos: alegría por el retorno a la capital y dolor por la muerte de la niña en Tosa. Hay comentarios sobre el sucesor y sobre aquéllos que los siguen para despedirlos. Nota de las T.]

Cierto año, en diciembre, el día 21, a las ocho de la noche, a la hora del perro, partí. Acerca de esto, escribí algo sobre papel.

Un hombre, cumplido el plazo de su trabajo en provincia, tras cuatro o cinco años, y finalizadas todas sus tareas oficiales, después de haber recibido la orden escrita que le permitía retornar¹, abandonó su residencia y se dirigió al lugar donde tomaría el barco. Conocidos y desconocidos fueron a despedirlo. Desde hace tiempo la gente con la que había tenido buenas relaciones siente el sufrimiento de la separación, y por eso durante todo el día hubo movimiento y excitación. Y así llegó la noche.

Diario de Tosa (Tosa Nikki) escrito en 935

El día 22, oro a los dioses por un feliz retorno hasta la zona de Izumi. Tokisané de Fujiwara vino para traerme "algo para el caballo"2, aunque yo iba en barco. Gente de rango alto, medio y bajo, todos, mareados, resultaban iguales, y al borde del mar están haciendo bromas3.

Día 23. Hay un hombre llamado Yasunori de Yagi. No ha trabajado oficialmente pero cosa admirable vino a obsequiarme algo. Los provincianos, generalmente, cuando un jefe se retira y se cortan los vínculos, no acuden a despedirse, pero algunos, con las maneras aprendidas bajo la influencia de su anterior jefe, sinceros, vinieron espontáneamente. Y lo señalo sin prestar importancia a los regalos.

Día 24. El sacerdote superior del templo vino para despedirnos. Los de rango alto y bajo, todos, y hasta los muchachos, se emborracharon, y algunos aunque ni saben cómo escribir el número uno, ven cómo sus pies escriben jugando el número diez 5.

Día 25. De la residencia oficial del nuevo gobernador, me envían a un hombre con una invitación para que acuda. Así pasa un día y una noche con música y cierta diversión hasta el amanecer.

Día 26. Todavía en la residencia oficial del gobernador, donde el dueño nos atendió bulliciosamente. El dueño de casa hasta a los criados dio recompensas. En alta voz el nuevo dueño recita poemas chinos; y poemas japoneses también él, el visitante y los otros huéspedes. Los poemas chinos no los registro6, pero el que sigue es el poema en japonés compuesto por el gobernador, como anfitrión:

Desde la capital he venido para verlo; pero he aquí que en vano, pues hemos de separarnos ya.

\*Uma no hanamuke: pequeño regalo sin valor.

<sup>3</sup>Azareau: juego de palabras entre azaru (pudrirse) y azare (bromear).

\*Kozi: jefe de los sacerdotes del templo budista, dirige a los bonzo (monjes).

El número diez se escribe en forma de cruz. Archivo Histórico de Revistas Argentinas Diferentes de la capital los escuchó, elogió

"El gobernador que se retira" compuso esta respuesta:

Desde lejos surcando olas espumosas, ha venido. Yo hacia allí regreso. Un momento nos cruzamos. Mi lugar usted ocupará.

Hubo otros poemas breves compuestos por otros, pero no de valor. Tras haber recitado, el último gobernador y el actual bajaron juntos, los huéspedes actuales y los dos gobernadores espontáneamente se tomaron de la mano, bendiciéndose con tono de borrachos. Uno se retiró y el otro ingresó a la residencia.

Día 27. Comienzan a remar. Parten de Otsu a Urado. Alguien no decía ni una palabra al ver los apresurados preparativos de la partida, porque su hija, nacida en la Capital, ha fallecido repentinamente en Tosa. A pesar de que puede regresar a la Capital, se siente triste porque la ha perdido, y piensa en ella. A su alrededor todos se compadecen, y entonces uno escribió una canción corta y se la mostró:

Al fin regresamos a la Capital, pero hay tristeza. Alguien que no puede retornar con nosotros.

Y otro cantó:

A veces me ilusiono con que ella aún vive. Me confundo. Me pregunto dónde estará la pequeña que ya no está en este mundo.

Así llegamos al cabo Kako. Hasta allí nos siguen los hermanos del gobernador y otros con saké y bocadillos salados. Nos acercamos a la costa para despedirnos. Entre los oficiales del nuevo gobernador, los que así corrieron tras nosotros, sólo ellos eran fieles. No puedo dejar de reconocerlo, aunque en voz baja.

Para despedirnos, comenzaron a cantar como los pescadores al lanzar la red sobre sus hombros.

Hasta aquí llegamos como patos, esperando que se quedarían con nosotros aquéllos de quienes no deseamos separarnos.

su canto y dijo:

Las mujeres no dominaban la escritura de los ideogramas chinos.

Hacemos avanzar el barco con una pértiga, que no puede medir la profundidad del mar. Así también de inconmensurable es vuestra bondad.

Nos emocionamos, pero el barquero, insensible al mono no aware, y que había bebido demasiado saké, quería partir sin demora pues la marea había subido y comenzaba a soplar viento, y lo anunciaba con voz fuerte y ruda.

Subimos al barco. En ese momento, los que habían venido, de acuerdo con la estación, cantaron en alta voz muchas canciones chinas. Otro cantó una canción de la zona de Kai, aunque estábamos en el oeste. Decía:

Con tan buena voz canto que el polvo del barco desaparece y hasta las nubes que corren se detienen78

Esta noche nos quedamos en Urato. Tokizane de Fujiwara, Suehira de Tachibana y otros vinieron a vernos.

Día 28. Remamos de Urato hacia Ominato. Al partir, Chimine de Yamaguchi, el hijo del anterior, vino y nos regaló saké y varios manjares. En el barco que se zarandeaba bebimos y comimos.

Día 29. Permanecimos en Ominato. El médico delegado de allíº por su voluntad nos trajo touso byakusan<sup>10</sup> y hasta saké. Me pareció muy amable.

Día 1. Seguimos en el mismo puerto. Alguien puso el byakusan en el techo del barco por esa noche, pero el viento lo fue empujando y finalmente cayó al mar. Lamentablemente no teníamos ni imoshi11, ni arame12 ni hagatame13. En estas circunstancias, hasta estas cosas comunes nos faltaban. Ni lo indispensable nos han comprado.

En una historia china del libro Monzen, la lindísima voz de Gukô mueve el polvo.

\*En la elegía de Taisei, hasta las nubes que corren se detienen.

<sup>e</sup>Kusushi: médico de la zona.

10 Un medicamento de China, preparado con canela (xanlhoxylum piperitum), judías rojas. Se creía que si se lo tomaba con saké (vino de arroz) alejaba los males y alargaba la vida.

11 Tronco seco de colocasia.

12 Cierto tipo de alga.

Archivo Histórico de Revistas Argentina Spantable No Span

Nos vimos obligados a chupar las bocas de pescados<sup>14</sup> secos. ¿Pensarían los pescados secos en estas bocas que los lamían? O tal vez ¿añorarían la Capital, las cabezas de lisa y los acebos que cuelgan de las sogas de paja extendidas en las entradas de cada hogar?15.

### II.

[ Apenas salen del Golfo de Urato a mar abierto, por el estorbo del viento y las olas, el barco no adelanta. Crece el temor por los piratas. Se reacciona ante lo que sucede, se cantan poesías, y se formulan críticas. Nota de las T.]

Día 2. Todavía en Ominato. El sacerdote nos ha obsequiado con comidas y bebidas.

Día 3. En el mismo lugar. Acaso el viento y las olas se duelan de vernos partir. Me inquieto con todo.

Día 4. Comienza a soplar viento. No podemos partir. Masatsura me ha traído saké y delicados manjares. Quería retribuirle, pero no había nada digno para ofrecerle, y se le entregó algo muy pequeño con gran vergüenza. Se aparentaba bienestar pero nada había.

Día 5. El viento y las olas no cesan. Aún en el mismo sitio. Incesantes visitas.

Día 6. Igual que ayer.

Día 7. Llegó el día 7. Seguimos en el mismo puerto. Según el calendario, hoy es el Día del Caballo Blanco<sup>16</sup>. Algo quisiéramos hacer, pero no se puede. Salvo ver olas blancas.

<sup>12</sup> Comidas que prolongan la vida: nabo, melón, trucha, jabali. Eran propias de los tres días de Año Nuevo.

<sup>14</sup>oshiayu: truchas secas.

<sup>16</sup> Aouma no Sechie. Una ceremonia de Año Nuevo, en la cual los caballos blancos son buen augurio.

Entretanto, muy bondadosa, una mujer nos obsequió con pescados y comidas lujosas. Pensamos primero que los pescados serían carpas, pues el lugar donde ella residía se llamaba Ike17. Pero no eran carpas sino tencas y muchos otros pescados de río y mar. Venían dentro de una caja larga<sup>18</sup> portada sobre varillas<sup>19</sup>. Justamente hoy es el día en que se debe comer verduras frescas20. Así lo recordó esta canción:

El lugar tiene nombre de lago, pero no hay agua. De un lago sin agua fueron cosechadas estas verduras.

Una maravillosa coincidencia. Allí en Ike, vivía una mujer de alto rango que había bajado de la Capital con su esposo. Las lujosas comidas que venían dentro de la caja fueron distribuidas entre todos los del barco, incluidos los niños. Todos quedaron satisfechos, y los marineros golpearon sus panzas21 como a tambores. Este sonido acaso asustó al mar, y las olas se levantaron.

En estos días han sucedido varias cosas que pueden consignarse. Un hombre, cuyo nombre no recuerdo, vino con comidas que hacía cargar a un sirviente. Ya me vendrá a la memoria su nombre. Este hombre tenía ganas de cantar un poema, pero para disimular hablaba y hablaba, hasta que finalmente con voz queda dijo:

Ustedes parten y yo aquí me quedo. El sonido de las altas olas que se levantarán no será más fuerte que mi llanto.

Seguramente que su lamento será potente. Pero en mi opinión nada se podía decir de su poema viendo la calidad de su comida. Todos fingieron admiración, pero nadie se lo respondió ni por compromiso22, y eso que había quienes podían hacerlo. Se limitaron a seguir comiendo, y así llegó la medianoche.

17 Ike significa lago.

16 Nagabitsu

"Nagabitsu

sobre personas enfermas.

aclarando que todavía no se retiraba.

El autor de esta poesía, sintiéndose incómodo, se puso de pie

Una niña dijo en voz baja:

Contestaré esta poesía.

Me sorprendí y dije:

-¡Qué interesante! ¿Puedes? Bueno, si realmente puedes, hazlo ahora.

-Contestaré cuando vuelva el señor que dijo que no se iba a ir.

Lo buscamos, pero ya se había retirado, tal vez porque ya se había hecho demasiado tarde.

- ¿Cómo compusiste la respuesta?- le preguntamos dudando. La niña se mostró vergonzosa, y la obligamos a hablar y dijo así:

Con el llanto de despedida de los que se van y de los que se quedan, aumentará su caudal el río de lágrimas.

Qué bien lo ha cantado, pensaba, una niña aún tan pequeña, que ni imaginaba pudiera.

- No queda bien que la poesía sea contestada por un niño. Sería mejor que la firmara algún anciano o anciana. Sea buena o mala, se la mandaré si hay oportunidad.

Diciendo esto, dejamos así las cosas.

Día 8. Por inconvenientes estamos en el mismo lugar. Hoy la luna se hundirá en el mar. Mirándola recordé la poesía de Narihira:

Pie de la montaña, escapa, no aceptes a la luna.

Pero en el mar, en lugar de la montaña, sería este poema:

Olas que altas se levantan, no acepten a la luna.

Entonces con el recuerdo de esta poesía, alguien cantó:

Al mirar cómo la luna casi llena entra al mar, se diría que se unen el río de la vía láctea y la desembocadura de los ríos de este mundo.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup>Un acto tradicional. El día 7 debían comerse 7 tipos de verduras de hoja, cuyos efectos serían benéficos

<sup>&</sup>quot;Haratsutsumi golpear el vientre con satisfacción. Archivo Histórico de Revistas Argentinas, remprano en la manana comenzamos a remar. Desde el puerto de <sup>22</sup>Es una costumbre responder con un poema al canto emocionado de alguien, Kaeshi que en este caso no se cumple.

Ominato partimos diciendo: - Vayamos hacia el puerto de Naha.

Hasta el límite de las provincias, había mucha gente reunida para despedirnos, y todos se decían unos a otros: - Acompañémoslos hasta la frontera. Tokizane de Fujiwara, Suehira de Tachibana y Yukimasa de Hasebe nos siguieron de un puerto al otro, desde la residencia oficial. Su sinceridad es verdadera, no menos profunda que la profundidad del mar.

Salimos remando hacia alta mar. Corren por la orilla para saludarnos. Mientras así remábamos, tal vez los de la orilla, a quienes ya no distinguimos, querían decir más cosas. También los del barco nos volvemos imprecisos, pero no había remedio.

Me resigné cantando sólo para mí:

Mi afecto por los que se han quedado en la costa cruzará el mar. No tengo forma de enviar por escrito mis emociones. Nunca sabrán de mis sentimientos.

Así pasamos el pinar de Uta. No sé cuántos eran los pinos, ni desde hace cuánto existen. Las olas los azotaban en sus bases, y de rama en rama volaban las grullas. Al principio sólo miraba su belleza pero no la soporté. Alguien leyó este poema:

Miro las grullas del pinar. Viven en la punta de las ramas. Amigos de hace mil años me parecen.

Pero el paisaje real transmite algo mucho más profundo que esta poesía.

Nos alejamos remando con la vista de este hermoso paisaje. Llega la noche. Las montañas y el mar están en oscuridad. Ahora no sabemos dónde está el este, dónde el oeste. Confiamos en el barquero el pronóstico del tiempo. Y si un hombre, sin costumbre de viajar en barco está inquieto, tanto más nosotras las mujeres, quienes lo único que podemos hacer es seguir con la cabeza pegada al fondo del barco, llorando. Nosotras padecemos, pero el barquero y los remeros están tranquilos y despreocupados entonan cánticos de trabajo:

Estoy en el campo de primavera. Lloro en voz alta. Recojo verduras para mi mujer, lastimándome las manos a causa de los susukie i Rujénes tas Argentinas | www.ahira.com.ar se las comerán? Mi padre, también la vieja. Me voy.

Día 12. No llueve. El barco de Fumutoki y Koremochi llevaba retraso pero

Buscaré a la muchacha de anoche. Debo reclamarle mi dinero porque me engañó con un argumento bien inventado. El dinero me sacó, pero no cumplió ni apareció.

Entonaron más canciones pero no voy a anotarlas. Los viajeros rieron al escucharlas, y se calmaron un poco, aunque el mar todavía estaba agitado.

Así pasó un día hasta que llegaron al puerto. Entre los viajeros había un anciano y una anciana que se sentían mal, y que se retiraron a dormir sin comer nada.

Día 10. Hoy permanecimos en el puerto de Naha.

Día 11. De madrugada partimos hacia Murotsu. Como dormíamos, no sabíamos en qué condición estaba el mar. Sólo la luna nos indicaba el rumbo. Luego amaneció completamente. Nos lavamos las manos e hicimos las cosas habituales, así llegamos al mediodía.

Pasábamos por Hané. Una niña oyó el nombre del lugar y preguntó: - ¿Este lugar llamado Hané significa lugar con figura como de ala de pájaro?.

La pregunta era la de un niño, y todos se sonrieron. La misma niña cantó:

Si en verdad aquí hubiera un ala de pájaro como se ha dicho, qué ganas de retornar volando a la capital.

Todos, hombres y mujeres, deseaban lo mismo: llegar lo más rápido posible a la capital. Si bien la poesía no era tan buena, expresaba para todos la verdad, y la guardaron en su recuerdo.

Cuando la niña preguntó el significado del nombre Hané, recordé a mi niña fallecida. ¿Llegaría el día del olvido? Particularmente hoy su madre se sentía triste. Alguien falta desde que bajamos de Kyoto. Recuerdo una poesía antigua que habla de un ausente. Alguien cantó:

Pienso en varias circunstancias de este mundo, pero no hay mayor tristeza que el cariño de los padres por un hijo muerto.

ya habían llegado a Murotsu desde Narashizu.

Día 13. A la madrugada llovió un poco. Después de un rato cesó. Las mujeres bajaron todas a bañarse a un lugar adecuado.

Mirando a lo lejos dentro del mar canté:

Las nubes también se ven como olas. Si estuvieran los pescadores les preguntaría cuál es el mar.

Hemos pasado el día 10 y la luna está más hermosa. Al embarcar, nadie osó vestir lindas ropas ni de color rojo fuerte, pues decían que temían al dios del mar. Como hay algunas cañas, las mujeres levantan sus vestidos hasta muy arriba, y se tiene la fortuna de ver sus hoya no tsuma no izushi y sus sushi awabi33.

Día 14. Antes del amanecer llovió, y permanecimos en el mismo lugar. El dueño del barco quería purificarse, pero no había verduras para la purificación, y recién después del mediodía comió un besugo que el barquero había pescado el día anterior24, y que le fue pagado con arroz porque no había dinero. Con el besugo pudo cumplir la purificación. Sucedían estas cosas a veces.

Otras veces volvió a traer el barquero besugos, y con frecuencia se le pagaba con arroz o saké, lo cual lo alegraba mucho.

Día 15. Hoy es 15 de enero, pero no puede prepararse la habitual sopa de arroz con porotos rojos<sup>25</sup>. Es una pena. También lamentablemente hace mal tiempo, y no podemos adelantar. Ya han pasado veinte días. Se pierde mucho tiempo. Y sólo queda a los pasajeros mirar el mar.

Una niña canta:

Si sopla el viento, se levantan las olas. Si amaina, éstas se calman. Viento y olas ¡cuán amigos!.

Es un poema sin mayor valor, pero propio de su edad.

<sup>∞</sup>Comidas preparadas con caracoles hoya y awabi.

El hombre canta mirando las altas olas:

Dicen que es un lugar cálido donde ni cae escarcha. Pero en las olas del mar ¿acaso no nieva?

Desde que embarcamos ya se han cumplido veinticinco días.

Día 17. Han desaparecido las nubes que cubrían el cielo. La luna es muy hermosa esta madrugada. Remamos. Bella brilla la luna sobre las nubes y también en el fondo del mar. Hace mucho había oído a un hombre decir, y con razón:

Se clava la pértiga y la luna sobre las olas se quiebra. El barco ataca el cielo que está en el mar.

No sé si era exactamente así. También otro cantó:

Pasa el barco una noche de luna. Si toca algo la pértiga, quizá sea el árbol llamado katsura26 que dicen existe en el mundo lunar.

Un hombre que escuchaba cantó:

Observo el mar y hay también un cielo en el fondo del agua. Al surcar este gran cielo con el barco, siento pequeña mi existencia.

Mientras así cantábamos, va amaneciendo. Pero el barquero advierte: -Repentinamente se avistan nubes negras. Soplará sin duda un viento fuerte. Volveremos al puerto.

Y volvimos. Entretanto, comenzó a llover. ¡Cuánto desgano²¹!

<sup>\*\*</sup> Puede comenzar a comerse carne.

<sup>3</sup> Una comida que aleja la mala suerte.

Día 16. No amaina el viento. Estamos todavía en el mismo lugar. Sólo aguardamos. Que se calmen las olas en el mar y pasaríamos el punto llamado Misaki. Pero ni el viento ni las olas parecen ceder.

Día 18. Continuamos en el mismo sitio. El mar está agitado. No partimos. El puerto era agradable a la vista de lejos, y también de cerca. El paisaje es hermoso, pero sufrimos con esta detención. No surge ni un poema. Creo que los varones cantan poesías chinas para distraerse. No zarpamos, estamos muy aburridos. Entonces, alguien canta:

En la costa donde rompen las olas enfurecidas, no hay estaciones que distinguir, solamente hay nieve, nieve en las olas.

Es un poema propio de quien no tiene costumbre de recitar a diario.

Otro canta:

No se sabe de uguisu ni de primavera en la costa adonde llegan las olas con el viento, sólo se abren las flores blancas de las olas.

Me parece que estas dos canciones no son tan malas. El anciano jefe del barco cantó para distraer el sufrimiento de todo este último mes:

El viento nos engaña, y a veces como nieve, a veces como flores, las blancas olas vienen a la costa.

Un hombre que escuchaba en silencio estas canciones cantó, pero la gente lo criticó. Su poema debía tener treinta sílabas pero le sobraban siete. Nadie pudo evitar reírse. El autor se molestó y se quejó. Y no he podido repetirla por escrito aun queriéndolo. Y si ha sido difícil entonces, cuanto más ahora transcurridos varios días.

Día 19. No he permitido zarpar el barco por el mal tiempo.

Día 20. Hoy como ayer, sin cambios. Todos están preocupados suspirando. Desanimados y melancólicos. Sólo cuentan el número de los días. Hace cuántos han partido: veinte, treinta... Todos cuentan con los dedos, y éstos ya están cansados. Se sienten desamparados. De noche no pueden dormir bien. Ha salido la luna del día 20. Como no hay montañas, no sale de la cima sino directamente del mar.

Imagino que en su tiempo Nakamaro de Abe<sup>28</sup> también observó un paisaje como éste. Había viajado a China y cuando estaba por regresar, muchos fueron a despedirlo hasta el lugar donde embarcaría, y cantaron sus poesías en chino. Prolongaron las despedidas y se quedaron cantando hasta la salida de la luna del día 20. Esa luna también había salido del mar. Al verla, Nakamaro dijo: "En mi país antes de la historia de los hombres, los dioses cantaban, y hoy la gente de condición alta, media o baja, cualquiera sea su clase, cuando posterga una despedida, cuando siente alegría o tristeza, canta:

Pensar que la luna que veo en el gran mar azul y el cielo, es la misma que veía en la montaña Mikasa de Kasuga."

Así cuentan que dijo. Creyendo que nadie de ese país lo entendería, explicó el sentido del poema con letras chinas, y habrá sido maravilloso que lo entendieran y admiraran. Las lenguas de China y nuestro país son distintas, pero la bella luna es la misma, y también iguales los sentimientos.

Recreando lo de esa época antigua, uno cantó:

La misma luna que subía y salía de la montaña en la Capital, aquí sale de las olas y a ellas vuelve.

III.

[Finalmente llega el buen tiempo y pueden partir, cruzando el cabo de Muroto. Temen a las olas y al viento, y también a los piratas. La meta del viaje es Izumi, más allá del estrecho de Naruto. Nota de las T.]

Día 21. Ordené zarpar a las seis de la mañana. Todos los otros barcos partieron también. Se veían como hojas otoñales que flotaran en un mar de primavera. Gracias a que mucho habíamos orado, el día era propicio, sin viento y con sol. Partimos. Había un muchacho deseoso de trabajar, que cantaba:

Estoy ansioso por volver a mi lugar natal, allí mi padre y mi madre están. Quisiera volver, volver.

Tocó mi corazón, me emocionó. Continuamos remando mientras escuchábamos su canto.

Pasamos por una roca sobre la que se posaban innúmeros pájaros negros. Contra su base golpeaban las olas blancas. El jefe del barco dijo: "Las olas blancas chocan contra el lugar de los pájaros negros". Sus palabras no tenían demasiado sentido, pero me parecieron de buen gusto<sup>29</sup>. Creo que me quedaron grabadas porque no eran propias del nivel de un barquero.

Seguimos avanzando. El dueño dijo mientras observaba el oleaje: "Desde que entramos en Kokufu, me preocupa el rumor de venganza de los corsarios. También temo el mar, y así han aumentado mis canas".

Quienes tienen 70 ú 80 años de edad así viven el mar.

¿Cuáles son más blancas, las canas como nieve o las olas de la costa?. Contéstame, cuidador de la isla. Si no, ¿puedes contestarme tú, jefe de barqueros?

Día 22. Del puerto de ayer hemos avanzado hacia otro. A lo lejos se ven las montañas. Hay un niño de unos nueve años, pero que se ve más pequeño. Ha visto cómo, a medida que avanzábamos remando, la montaña nos acompañaba, y considerándolo raro, cantó:

## Desde el barco, la montaña nos acompaña. ¿Lo sabrán los pinos?

Las palabras de la poesía eran apropiadas para un niño pequeño. El mar agitado dejó caer en la costa su nieve, e hizo florecer a las olas. Un hombre cantó: He escuchado el monótono ruido de las olas, pero al observar su color parecen nieve, parecen flores.

Día 23. Salió el sol, luego se nubló. En este tramo sentimos temor por los piratas, y por eso oramos a los dioses<sup>30</sup>.

Día 24. En el mismo lugar que ayer.

Día 25. Los marineros advirtieron que el viento norte no era favorable, y no ordené zarpar. Oí hablar continuamente sobre persecuciones de piratas.

Día 26. ¿Será cierto? Nos informan que los piratas nos persiguen y partimos a medianoche. Remamos hasta un sitio donde hacemos ofrendas y rogamos a los dioses. Ordené al jefe de los marineros arrojar las telas santas³¹, y éstas se dispersaron rumbo al oeste. Al ver esto el jefe de barqueros dijo:

- Cambiemos el rumbo hacia donde se han dispersado las telas santas.

Al escuchar esto, una niña cantó:

Viento que te llevas las telas santas, por favor no ceses y sopla, pues las ofrendamos al dios que dirige las líneas del mar<sup>32</sup>.

El jefe se jacta por el viento favorable y grita que se icen las velas. El ruido que producen las velas al golpetear alegra a los niños y los ancianos. Su único deseo es avanzar con rapidez. Una anciana de Awaji canta:

Hay viento de popa. El ruido de las velas del barco coincide con nuestros palmoteos de alegría.

El jefe de barqueros ora con la excusa del tiempo.

<sup>30</sup> En los lugares de tráfico importantes, se hacían ofrendas a los dioses de los caminos.

Día 27. Sopla fuerte el viento y las olas se levantan encrespadas. No ordené zarpar. Todos suspiran. Parece que algunos varones para modificar el ánimo cantan una poesía china:

El sol está muy lejos, pero lo vemos. En cambio, a la capital que está más cerca no, y así más lejana nos parece<sup>33</sup>.

Una mujer que lo escuchaba cantó:

Aunque el sol está muy lejos podemos verlo entre nubes. A pesar de tanto deseo de volver pronto a la capital, ¡tanta distancia queda!

Otro también leyó:

la del sol, en el Shin-sho, vol.6.

Si el viento no deja de soplar, las olas se agitarán y el viaje se prolongará.

Durante todo el día siguió el viento. Para conjurar la suerte, hice tronar los dedos y me dormí.

Día 28. Llovió durante toda la noche. También esta mañana.

Día 29. Mandé zarpar. Hay sol agradable. Remamos, Me di cuenta de que mis uñas han crecido mucho, y conté los días. Hoy no es el día para cortármelas, pues es el día del ratón. Mejor mañana que es el día del buey.

Es enero, y se me hacen presentes las cuestiones del calendario. Si estuviéramos en la capital, según el calendario, nos habrían correspondido verduras tiernas. Pero estamos en medio del mar, y eso es imposible.

Una mujer escribió algo y me lo mostró:

No me siento segura. Hoy es el día del ratón, ¿no?. Si fuera una buceadora, me hundiría, y aunque no hubiera verduras tiernas, sacaría algas.

Una poesía en el día del ratón, y en medio del mar. ¿Qué tal salió? Otro canta: Hoy es el día del ratón, según el calendario, pero no recojo verduras nuevas, pues no hay un campo como el de Kasugano<sup>34</sup> por estos lugares.

Así diciendo continuamos el viaje.

Detenemos el barco en un sitio con una orilla de buen aspecto y pregunto dónde estamos. Me contestan que es el puerto de Tosa. Me sobresalto.

Nosotros hemos vivido en un lugar llamado Tosa. Y casualmente este también se llama así. Una mujer que estaba entre nosotros dijo: "¡Qué nostalgia! Qué coincidencia, por unos años hemos estado en un lugar del mismo nombre". Y cantó:

Este sitio de igual nombre que aquél donde hemos pasado unos años. Me vienen muchos recuerdos, y hasta las olas que aquí llegan me provocan nostalgia.

Día 30. No llueve ni sopla viento. Dicen que los piratas no andan de noche.

Mandé partir a medianoche. Cruzamos el estrecho de Awa. En la oscuridad, no sabíamos dónde estaba el este, dónde el oeste. Hombres y mujeres, todos, terminamos de cruzar orando a los dioses con todas las fuerzas.

Pasamos por Nushima a las cinco de la mañana, y cruzamos Tanagawa. Con prisa y sin pausa avanzamos y llegamos a Nada de Izumi. No hay oleaje. Creo que se lo debemos a los dioses. Ya han pasado treinta y nueve días desde que embarcamos. Hemos llegado al país de Izumi, y se ha disipado nuestro temor por los piratas.

Día 1ro de febrero. Llovió por la mañana. A mediodía cesó la lluvia, y salimos de Nada de Izumi. Como ayer, no hay oleaje. Pasamos por el pinar de Kurosaki. El nombre del lugar es negro; el color de los pinos verdeazulado³⁵, las olas del mar son blancas como nieve; el color de las almejas, anaranjado. Sólo falta uno para completar los cinco colores fundamentales.

\*\*Un poema que juega con un poema chino de la época Ming, que comparaba la distancia a la capital con Argentinas de la época Ming, que comparaba la distancia a la capital con

35-aoi: incluye verde y azul.

A propósito, hoy el barco fue arrastrado por los barqueros con sogas desde Hako no Ura. Mientras esto sucedía, alguien cantó:

Si no sopla el viento, no habrá olas en Hako no Ura, y todos creerán que el mar es como un espejo. ¿Acaso podría alguien pensar lo contrario?

El dueño del barco dijo con suspiros, sin poder esconder su pena: -Ya estamos en febrero, no lo digo sólo yo, otros también.

Ya han corrido cuarenta o cincuenta días. Fueron largos días de primavera, largos como las sogas que tiran del barco.

Seguro que los que escuchan la canción están mascullando por lo bajo: "¿Por qué tan mediocre?". El dueño la ha compuesto esforzadamente y está conforme. Si escuchara críticas, se ofendería. Había un murmullo pero cesó.

De golpe, el viento se hizo violento y se levantó un fuerte oleaje, y nos fuimos a dormir.

Día 2. Continuaron el viento y la lluvia. Todo el día y toda la noche oramos a los dioses y a Buda.

Día 3. El aspecto del mar es igual a ayer, así que no ordené partir. Sostenidamente sopló el viento, y las olas golpeaban contra la costa y volvían. Viendo esto canté:

Como no se pueden enhebrar las lágrimas, inútil es torcer el lino en hilos.

Así terminó el día de hoy.

Día 4. Advirtió el jefe del barco que malas eran las condiciones del viento y las nubes. Y nada ordenó a los remeros, pero en todo el día el viento y el oleaje se mantuvieron calmos. El jefe es un incapaz que no puede pronosticar ni el tiempo.

En la playa de este puerto hay muchos bellos caracoles y guijarros. Al verlos, alquien que estaba en el barco recordo a su niña muerta as Argentinas | www.ahira.com.ar quien extrañaba. Y cantó:

Olas que llegan a la costa, les pido me traigan el caracol del olvido, que borre el recuerdo de mi hija querida, yo bajaría del barco para buscarlo.

Alguien no soportó la situación de tanta emoción, y recitó para cambiar el ambiente:

No recogeremos el caracol del olvido para borrar los recuerdos de la niña. Guardaremos su recuerdo como a una perla, y conservaremos nuestro sentimiento que la extraña.

Por su niña muerta los padres semejan niños sin juicio. Otros pueden argüir que no llegaba a ser una joya, pero se dice que la criatura que fallece es siempre hermosísima.

Otra mujer cantó quejosa:

Me mojé las manos, no siento frío. El lugar se llama Izumi<sup>36</sup> pero de eso sólo tiene el nombre, No obtuve agua y el día pasa inútil.

Día 5. Por fin salimos de Nada de Izumi hacia el puerto de Ozu, siguiendo el pinar interminable. Todos, sin excepción, se sienten abrumados por esta imagen y cantan:

Avanzamos y avanzamos, pero no acaba ni el hilar de mi mujer, ni el pinar de la costa de Ozu.

Urgí a los remeros a que se esfuercen: -Remen que es un buen día. Y el jefe transmitió a los marineros: - El dueño me ha dado una orden. Antes de que sople el viento norte de la mañana, tiren rápido de las sogas.

Estas palabras sonaron como un poema. El jefe las dijo naturalmente. No intentó organizarlas como poesía. Alguien al esucharlas comentó: - Qué extraño. Suenan como una canción.

Y tras decir esto, las transcribió y fueron realmente justo treinta y una sílabas.

Hoy la gente ha rogado en sus rezos para que no haya olas altas durante todo el día, y no hay ni viento ni olas. Y hasta hay un lugar donde se juntan las gaviotas para jugar. Sin duda que nos estamos aproximando a la capital. Con esta alegría un niño canta:

Gracias a nuestras oraciones hasta aquí hemos llegado. Disfrutamos de gran calma, pero, cosa extraña, las gaviotas nos parecen olas.

Y así pasamos por Ishizu, su pinar hermoso y su extensa costa. Y luego por Sumiyoshi. Alguien cantó:

Al ver el pinar de Sumiyoshi, su verde, me comprendí, pues dicen que existe desde hace mil años, y yo ya me siento más viejo que los pinos.

En ese momento la madre que había perdido a su hija, y que nunca, ni un día la olvidaba, cantó:

Ruego se acerquen al puerto de Sumiyoshi. Quiero recoger una hierba del olvido<sup>37</sup> para no recordar a mi hija.

No es que quiera olvidarla totalmente, imagino que desea descansar un poco para recuperar fuerzas y extrañarla más.

Alguien se ha entregado a meditar, cuando de repente sopla el viento. Reman y reman con toda la fuerza, pero algo nos hace retroceder y casi nos manda a pique. El jefe dice: - Este dios de Sumiyoshi es famoso por su codicia. Parece que quiere algo.

¡Codicia! Hasta los dioses actúan con codicia.

- Ofrece las telas santas.

Obedecí y ofrendé las telas, pero no se detuvo el viento, por nada. Por el contrario, sopló con más fuerza y se agitó el oleaje. Viento y oleaje son peligrosos. El jefe dijo: - El dios rechaza la tela. Y como no está satisfecho, el barco no podrá avanzar. Déle otra cosa para que se contente.

Volví a obedecer. - No se me ocurre qué hacer.

Arrojé un espejo mientras decía: - Los ojos son importantes pero tengo dos, ofrezco este único espejo que poseo.

Era una pena, pero así lo hice, y el mar se volvió calmo como la superficie de un espejo.

Alguien cantó:

Arrojamos un espejo al mar agitado, y así conocimos los sentimientos del dios del mar.

Hay una lista de palabras elegantes<sup>38</sup> relacionadas con el dios de Sumiyoshi. Suminoe, Wasuregusa<sup>39</sup>, Kishino Hime Matsu<sup>40</sup>. Pero en verdad, el dios de Sumiyoshi no es elegante, no es así. Vi claramente el verdadero carácter del dios con lo del espejo. El corazón avaro del jefe es igual al del dios.

IV.

[ Se aproximan a la capital. Se encuentran con las novedades de la ciudad, sobre todo enfrentan la triste realidad de su casa arruinada. Y la tristeza de haber dejado a la hijita en Tosa. Nota de las T.]

Día 6. Partimos de Miotsukushi. Llegamos a Naniwa, y entramos en la desembocadura. Todos, incluso los ancianos y ancianas, están contentos, y se ponen las manos en la frente con un gesto de alegría. La anciana de Awaji que padecía náuseas, al oír que estábamos ya cerca de la capital, está tan contenta que levanta la cabeza del fondo del barco y dice:

Con melancolía ansiábamos llegar. Finalmente, abriéndonos paso por las cañas del mar de Naniwa, hemos arribado.

La gente se ha sorprendido pues ha cantado una persona imprevista.

58 Palabras muy empleadas en la poesía <u>tanka</u>

Entre todos, el dueño del barco, que no se sentía bien, se ha emocionado y ha dicho: - A pesar del mareo que sufre, su canción ha sido excelente.

Día 7. Hoy nuestro barco debía comenzar a subir por la desembocadura, pero no había suficiente agua y le costó mucho. Remar contra corriente es muy arduo. Entonces el dueño, como está enfermo y es ignorante de lo que es poesía, emocionado enormemente con la canción de la anciana de Awaji, se animó pues nos estábamos acercando a la capital. Y cantó una canción medio rara con dificultad. Esta canción decía:

Por fin hemos llegado, pero lo terrible es que el agua del canal es escasa, y mal andamos el barco y nosotros.

Dice así pues está enfermo.

Como una no es suficiente, canta otra más:

El deseo del barco es avanzar, pero no el del agua, que no le tiene cariño.

Supongo que la cantó con mucha alegría, que no pudo aguantar quedarse callado, cuando tan próxima está la capital. Pero lo suyo es peor que lo de la anciana de Awaji. Muy humillante. Mejor no hubiese cantado.

El se arrepiente, llega la noche, y dormimos.

Día 8. Nos cuesta remontar el río. Y pernoctamos en la granja de Torigai. Esta noche el dueño del barco sufrió duros achaques. Un hombre le trajo un pescado<sup>41</sup>, y él le obsequió con arroz como agradecimiento. A sus espaldas murmuraban: - Ha conseguido un gran pescado con un pequeño grano de arroz por cebo.

Cosas así suceden. Hoy es día de purificación y de abstinencia, y no había necesidad de pescado.

Día 9. Avanzamos antes del amanecer tirando del barco impacientemente, pero como no hay agua en el río, tardamos y no logramos adelantar casi nada. En el camino hay un sitio de ramificación llamado Wada. Hay mendigos que piden arroz y pescado y se les da limosna. Seguimos jalando y pasamos por el templo de Nagisa. Al mirarlo uno recuerda el pasado y que fue un lugar interesante. Abundan los pinos en la colina de atrás, y los ciruelos del jardín están florecidos. Entonces la gente comenta: - Este sitio fue famoso antaño. Hasta aquí llegó el difunto general Ariwara Narihira siguiendo al difunto príncipe Koretaka<sup>42</sup> y cantó en este lugar:

Si no existiese la flor de cerezo en este mundo, no nos ocuparíamos de flores, y pasaríamos tranquilos los días de primavera.

Alguien canta con justicia al lugar:

Estos pinos están aquí desde hace mil años. No hay cambio en el sonido del viento por entre los árboles. Nada ha cambiado.

Otro cantó:

Las flores de ciruelo que han envejecido extrañando al anterior dueño, ahora también dan fragancia como antes, florecen igual que antes.

Diciendo esto, muy felices, gozando, así nos vamos aproximando a la capital. Entre quienes retornan nadie tenía hijos cuando nosotros bajamos a Tosa, pero han tenido niños y ahora vuelven con ellos. Al arribar al puerto, seguro que bajarán con ellos en brazos.

La madre que perdió a su niña no pudo soportar las escenas.

Cuando partimos nadie tenía niños. Ahora todos regresan con niños, pero yo, que antes tenía a la mía, la perdí. Cuánta tristeza.

Así cantó y lloró.

TOKONOMA 5

El padre sintió estrujarse su corazón al escucharla y lloró con tristeza. No se canta poesía porque sí. Dicen que también en China, cuando la emoción es muy grande, brotan las lágrimas o surge naturalmente la poesía.

Esta noche nos quedamos en un lugar llamado Udono.

Día 10. Como no es conveniente, no partimos.

Día 11. Llovió un poco y cesó. Remontamos el río, y hacia el este vemos una cadena de montañas bajas. Preguntamos. Nos dicen que es el templo Yahata.

Todos se alegran al escuchar esto y lo reverencian. Divisamos el puente de Yamazaki. Estamos felices. Nos detenemos cerca del templo de Soonji y hacemos consultas. Abundan los sauces aquí. Alguien cantó mirando el reflejo del sauce en el río:

Veo las olas pequeñas como hilos de una trama horizontal, y la figura del sauce que se refleja completa con hilos verticales el diseño43.

Día 12. Nos alojamos en Yamazaki.

Día 13. Aún en Yamazaki.

Día 14. Llueve. Mandé buscar carruajes a Kyoto.

Día 15. Han llegado los carruajes. Estábamos incómodos en el barco, y nos mudamos a una casa. Su dueño nos atendió cordialmente, pero el modo de sus atenciones me desagradó. Le regalé algo como reconocimiento. Pero toda la familia se comportó con cortesía y con simpatía hacia nosotros.

Día 16. Hoy a la tarde partimos hacia Kyoto. Vi los anuncios de las tiendas de Yamazaki, el dibujo de las cajas cuadradas, en un rincón la figura de anzuelo grande en el negocio de artículos de pesca. Nada parecía cambiado, pero nos preguntábamos cómo estaría el corazón de sus dueños.

patterns" (Yü Tan, Gazing afar from an Autumn Bedchamber)

Así continuábamos hacia Kyoto. En Shimazaka alguien nos invitó. No eran necesarias tantas molestias. Nos atendían mejor al volver que al salir. Dejé obsequios de retribución.

Llegamos a Kyoto de noche sin apresurarnos. Salió la luna. Cruzamos el puente de Katsura a la luz de la luna. Decían: - Este río no es el Asuka, y por eso no cambia ni rebalsa como antes.

Alguien cantó:

El río Katsura está en la luna, y por eso su corriente de agua no se altera ni en el fondo del río los rayos de luna.

Otro dijo:

Lejos de Tosa está el río Katsura, para mí tan lejos como las nubes del cielo, pero ahora lo crucé mojándome las mangas.

Otro agregó:

Corre el río Katsura en mi corazón por la profundidad del sentimiento con que lo extrañaba

La gran alegría de volver a Kyoto provoca demasiadas canciones. Entramos bien de noche, y no podemos distinguir los puntos más importantes, pero estamos igualmente contentos de entrar en la capital. Llegamos a mi casa, pasamos por la entrada. La luna es clara, y vemos bien la condición de la casa. Está descuidada, estropeada, peor que lo que decían los rumores.

El corazón de quien debía cuidar de nuestra casa se arruinó como la casa estropeada. El seto se ha convertido casi en otra construcción. El se había ofrecido a hacerse cargo. Igualmente le haré llegar obsequios, a pesar de su desafección. Esta noche ha hecho exclamar: - Qué desilusión.

En el jardín hay un charco extenso como un lago. Había pinos, pero durante nuestros cinco o seis años de ausencia ha desaparecido la mitad como si hubieran transcurrido mil años. Los que crecen son nuevos. La mayoría están arruinados. Todos dicen: - Qué horrible.

Recuerdo todo: la casa, las cosas, todo es triste y extraño. Lo más triste es que no ha vuelto con nosotros la niña nacida en esta casa. La medio de ese barullo me sentí triste y le hablé en susurro a mi mujer

porque ella entendía más.

La niña que había nacido en esta casa no ha vuelto, pero en la casa de donde nos hemos ausentado crecen pinos nuevos, y me da tanta tristeza

Sintiendo la ausencia alguien canta:

Si hubiese vivido mil años como el pino, no habría habido una despedida eterna. Pero es imposible.

Hay muchas cosas que no puedo olvidar pero no puedo escribir todo. En todo caso destruiré todo lo escrito pronto, en seguida.

(Traducción del original japonés: Masako Usui, Amalia Sato)

# Mallarmé, El Fauno

**HUGO SAVINO** 

"El amor es una agitación despierta, viva y alegre". Un cuerpo clandestino desliza sus pasiones en cartas secretas, en esa agitación de la cita de Montaigne, a Méry Laurent. ¿Nada de un fauno...? Modestia para ir rápido: el fauno solitario envuelve a la Loba con palabras, el fauno cómico, el fauno impresionista si la ocasión lo requería. De su mujer: "Es tan inteligente como puede serlo una mujer sin ser un monstruo. Yo la haría artista", pero es otro capítulo. Mallarmé ya se había hecho esta pregunta ¿adónde huir en la rebelión inútil y perversa?: acá entra la palabra clandestinidad: los pocos lectores que quedan no necesitan más aclaraciones: la época abunda en charlatanes con diplomas y un buen lector sabe eludirlos y encontrar los buenos libros que llevan a otros libros, al laberinto del fauno, a la biblioteca, a la alusión, a la obscenidad y "a la sensualidad a un grado increíble". "Todo lo que se le puede ofrecer al poeta es inferior a su concepción y a su trabajo secreto". Algunos pormenores: Ella: hija de una lencera y de padre desconocido nace en Nancy en 1849, a los quince años se casa con un almacenero del que se libera al poco tiempo y se va a París. Allí se hace mantener por el Doctor Evans, un dentista norteamericano muy rico. Mallarmé: profesor de Inglés, pocos alumnos supieron valorarlo. A veces se sacó algunos días de licencia: no es para tanto. Viélen-Griffin: "Lo adoramos, pero mientras tanto fumamos su tabaco, bebemos su ponche, y es muy pobre, y no hacemos nada por él, y eso que algunos de nosotros somos ricos ..." Manet: no pintaba de la manera que se esperaba, parece que no hacía obras de arte, en sus telas faltaban las señales apropiadas, todo era muy poco definido, el retrato de Mallarmé tenía muchos empastes, el cuello de palomita del maestro está lleno de impresiones borrosas color ocre. Cuando había un dibujo mal hecho, el clásico mamarracho, los que decían saber se burlaban diciendo "parece un Manet" (Sorlin).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas si Megannos la line com Marchal, el Dr. Evans le asignó una renta, Manet la puso en una tela, y Mallarmé en poemas y misivas.

Villiers fue una amistad: cuando escribió la conferencia Villiers De L'Isle Adam, la representó ante su mujer, su hija Geneviève y dos amigos, y ellos "la siguieron con el sentimiento de no perderse ni una palabra". La iglesia mallarmeana se sacude: ¿qué hace este Swift contando así la agonía de su amigo a esta cocotte que Manet pintó en 1882? Mallarmé no pedía permiso, sabía con precisión la clase de lector que hay en un Literato que sólo da tantas líneas a la semana: ¿qué se puede esperar de un tipo que no sabe apreciar a Rodin?: falta de delicadeza, estupidez.

Méry, a veces, soñaba con la literatura, él respondía: "De qué me hablas, palomita; te molestan mis cartas y quieres literatura. No hago (...)"

"La mujer esa eterna ladrona".

Ardor luminoso de la alegría, la gracia del mobiliario del siglo XVIII, o los acordes de Haydn: Mallarmé.

# Cartas a Méry Laurent

## STEPHANE MALLARMÉ

5.

Papel, si no te alimentas De las esperanzas que más decepcionan, Es en el número quince de la calle de la Paix que te desplegarán, en lo de Evans

Mi querida amiga

Desde hace varios días soy un largo gemido cubierto con una gorra de carretero, de lana: ¡oh! ignoraba el reumatismo en la cabeza.

El primer paso que podré dar al aire libre, que me restablezca bien de mis nanas, usted ya sabe bien de qué lado mi caminar me llevará y que la calle Roma no tiene necesidad de descender, como para que uno se sienta ir del N 89 al N 52.

Beso las estampillas con tanta pena que tengo punzadas en esta maldita cabeza.

#### STEPHANE MALLARME

En mi desasosiego olvido lo principal, y es que conté, hasta el último momento del día de ayer, con ir a verla, no esperaba este malestar: si no el cuarteto habría partido mucho antes.

12.

## Valvins, Sábado (2 de Junio de 1888) aún (para que tú tengas algo mañana)

Tú, o tu voz que me atrapa en la fuente del ser, tu gran presencia con ese apretón de manos querido más misterioso e íntimo y lejano a través de tu guante, - todo el paseo de ayer a la noche, tesoro -, todo esto no me deja y lo siento cerca, abriendo bien los postigos de una habitación aislada donde nada fue pensado desde hace mucho tiempo; y cómo entra el día, tú lo llenas! Méry, todo lo que sabes dar, con sólo ser la mujer que eres, aquí, junto a mí, con un sentimiento tan completo, rico, joven, simple y serio, no sospechaba que eso se pudiese...Un sosiego, justed! benéfico me invade. La beso; ¿y la garganta ? sé prudente, hasta la noche.

Tu

STEPHANE

22.

Valvins, Viernes (9 de agosto de 1889)

Querida mía, termino el día de ayer escribiendo al tal señor Mene, al Padre<sup>1</sup>, a Huysmans, para reiterarme, precisar y tener todo, listo. Quieres que esta carta sólo sea un beso para ti, porque sé poner todo ahí, si llega el caso. Tu buena presencia me envuelve, más que nunca. Tú eres una mujer poco frecuente, paloma, y hasta tal punto renuevas la emanación exquisita e íntima de ti misma, que me parece que no te conocía como ahora, después de años ya, te das cuenta de eso. A no ser que aumentes tu encanto día a día, algo que es muy posible. Tengo por ti el sentimiento más hermoso que me es posible sentir por alguien. Y también eres muy linda. Te beso. Bueno, aquí está tu recorrido, que tendrás

en la mano, ya que no supe darte uno en la estación, a la que tuviste la amabilidad de acompañarme.

> Adiós Tu

> > STEPHANE MALLARME

24.

Miércoles al atardecer (14 de agosto de 1889) Estación de Lyon.

Sé tu dirección: Villa Romana. No nos perjudiquemos más, emperatriz. Esto no es otra cosa, mientras ceno de pie y de prisa, que la carta proyectada para esta tarde, pero que, decididamente te despertaría por la noche, y la tendrás lo bastante temprano despertándote para cuando te levantes por segunda vez, como para recibir las novedades del día y un beso por tu santo.

El matrimonio<sup>3</sup>.

-"¡Ya está!" me dijo Huysmans al oído, cuando el franciscano partió; y como te imaginas, no fue poco trabajo. Villiers morirá a causa de esto varios días antes, por otra parte, está muy decaído. Testigos, Huysmans y yo, Dierx y un amigo. La pobre Marie de negro con un velo y dando pena verla. De repente subió algunas copas de champaña y biscuits y figúrate que Villiers nos ofreció e hizo beber, y ofreció al alcalde, tu Cliquot. Estabas ahí por esa razón, por la alianza, y por nuestros pensamientos. Mañana te escribiré con más tiempo. Adiós, palomita, te beso, si Elisa lo permite.

Tu

STEPHANE M

Archivo Histórico de Revistas Argentinas, il want man preparación mundante in extremis de Villiers para asegurar el futuro de su hijo Víctor. Sólo faltaba obtener el consentimiento de Villiers que no se decidía a hacerlo salvo en caso extremo. Fue el Padre Sylvestre, su confesor, el que lo obtuvo.

25.

Valvins, 15 de Agosto (1889), tu santo, ¡por desgracia! ambos estamos lejos.

Voy a escribirte frases cortas, yo que tendría tanto que contarte, porque necesito descansar al cabo de algunas palabras: abusé de mi brazo en este día en París. Lo peor es no poder llevar un cigarrillo a mi boca, Geneviève se convierte en mi negro, ¡tú harías otro tanto!

Esa misma mañana Villiers todavía no estaba decidido, a las cuatro apenas si teníamos todos los documentos, porque Marie es extranjera, de Luxemburgo. Así que, Elisa, ten cuidado<sup>3</sup>.

Cuando llegué me dijo "Hoy me caso, beberemos la botella de champaña, ese ajetreo va a causar mi fin". Estuvo muy metido en sí mismo, muy sombrío, todo el día; y finalmente muy extenuado. ¡Gran cambio! Es un nuevo estado, que podría durar algunos días, si comiera; pero ya no come. Le di setenta años. ¿Llegará hasta los primeros días de la otra semana? Esta vez, lo dudo. Un modesto empleado de la alcaldía, que resultó ser un gran admirador de Villiers, decidió la inscripción de los bandos y todo se solucionó: jextraordinario azar! Muy silencioso, el matrimonio civil, con nosotros cuatro; y cuántas humillaciones para el pobre, hasta Marie que no sabía escribir y dijo "Firmaré como hice en mi primer matrimonio". Te imaginas los silencios. El alcalde muy bien, y con un respeto y una deferencia por el gran escritor que es Villiers evidentemente, fue el único bálsamo. ¡Brindamos, los pobres habían comprado copas de champaña! Felicitamos a Villiers por la calidad de su vino. Totor, ahí, un poco repantigado, me agujereaba, al salir, la espalda con un bastón que nos sacó a alguno de nosotros. Marie, de negro, con una mantilla. Y todo eso era grande y grave. El padre juntó las manos de todos, cerca de la cama, pero quizás, creo entender, esta mañana, hay misa sin duda y tal vez la extremaunción; el santo hombre también quiso que Marie pase la noche en la habitación. ¡Oh! ¡esta noche! Marie, atontada, sollozante; e implorando que te escriba para que estés aquí. El anillo tan hermoso "jy de un peso!" es un poco ajustado<sup>4</sup> . Villiers casi nos echó "para que fuéramos a cenar, todos" y dijo "jahora viene la agonía!".

Volví, en el tren de la noche, tuve tiempo de poner estas líneas, en el buzón mismo del expreso de Royat, y tuve la impresión de estar cerca tuyo.

Me parece, que no recibiste mi carta, con rapidez; no me habías dado tu dirección, mujer muy poco habladora, en tu vagón. Resulta que tus dos cartas me llegan juntas, al mediodía, hace un rato. Eres muy gentil, tus cartas también: estoy contento, porque sé que estás bien instalada, con más intimidad que en el *Splendid*; pero, palomita, como ves, no puedo, irme de aquí, por muchos motivos, uno que tú sabes; y va a ser necesario actuar, de manera rápida, después de la muerte, ¡ y hacer cosas ya vagamente concertadas!

Espero alguna noticia, a cada minuto (todavía en el aire, aún no hice nada, un trámite en París, estoy siempre por y ya es el día siguiente, todavía no me siento de vacaciones, y esperaba sacar tanto de estos dos meses): lo que me molesta es no poder distraerme en el agua, a causa de la herida en el codo, que supura. La cadera, también está arruinada, un ligero inconveniente para mí, palomita; va de lo negro a lo amarillo, la inflamación desaparece, y si me quedo quieto el dolor también. ¿Estás al tanto? Aquí hablé de una puerta del tren que se abrió violentamente. La verdad la sabes sólo tú, no cuento nada de lo que pasó. No sé si te diste cuenta. El tren iba a gran velocidad lejos del jefe de la estación, con un "minuto de detención", quise descender justo en el momento en que disminuía su marcha, para discutir todo y resolver las cosas a tiempo. Era de noche, me caí cuan largo soy, con una violencia loca, y me arrastró debajo del estribo, que me golpeó en el hombro, casi siete u ocho metros. Sentí muy cerca mi última hora, como Villiers en estos momentos; con una impresión que yo traduciré por "¡Oh! es posible, qué tontería". Lo que me fastidia, es que grité en voz alta !Oh; !la la! Pero no por miedo, me doy cuenta ahora, sino para protestar, por última vez. Ahora lo absolutamente curioso es que cuando la gente se acercó rápido a la puerta del vagón y el empleado venía hacia mí, una vez que el tren se detuvo. Huí como un ciervo, y le hablé al jefe de la estación. Recién a la noche sentí la conmoción, en la cama, y ayer no podía mirar un tren; pero aquí estoy libre de ese estado nervioso.

Te escribo todo esto, para hablar hasta el final de la página, la octava, si te gusta y muy apretada; perdóname también algunas veces las pequeñas esquelas. Te beso, muy fuerte, ya sabes que hay en ti alguien a quien quiero mucho, e imperdible. Me haces falta.

Tu

#### STEPHANE MALLARME

Pormenores, algunos más, Huysmans me dijo que te escribió, se lo agradeceré, con tus deseos de amistad. Alguien (ni una palabra a nadie de esto) en frente, en la calle Oudinot, dio a entender que no sería testigo en el matrimonio, pretextando que partía por la noche. Villiers lo entendió. También tuve, ante la angustia, de embargos futuros, que destrozaba al moribundo, que firmar con Marie un acta donde me transfiere su mobiliario. Me parece haberte contado todo, Señora Méry Laurent. ¿Quieres que no me relea? Te amo, bueno, un poquito. Y pensar que tenía el revolver en el bolsillo, en esta caída, saca tus conclusiones.

27.

París, Martes, (20 de agosto de 1889)

Mi buena amiga

Estoy junto a Villiers mientras te escribo, acaban de ponerlo en el cajón, era muy viejo, muy hermoso, con un aire un poco arrogante y docto, sin lugar a dudas uno de sus ancestros. No tuvo agonía, pero se sintió morir, le dijo a Marie: Agárrame bien, quiero irme lentamente, y se dejó deslizar, en paz, al abismo. En el día y en la víspera nos había designado a Huysmans y a mí como a los únicos que podían tocar sus papeles, y le dio a su viuda lúcidas recomendaciones. El entierro es mañana. Al mediodía, será muy digno, un simple paño negro y sus escudos que estarán también sobre la carroza fúnebre: muchas flores y coronas, tu ramo magnífico el primero está en la cabeza, y yo puse una flor de lis en el ataúd. Sobre todo, (¡ah! qué pesadilla desde ayer, depositarlo en Ivry, Bagneux, o Pantin) conseguimos el cementerio de Batignolles lleno de

sombra y decente, y no pagamos los precios de los cementerios de París, más allá de nuestros recursos. Todas estas gestiones me extenuaron y te envío estas líneas, con un beso; Marie me dice que ella también quiere besarte, se acabó.

Rápido, tu

STEPHANE M

28.

(París) Miércoles (21 de agosto de 1889) las seis

Te escribo desde el coche, mientras vuelvo a la estación, porque estoy extenuado y quiero dormir en Valvins.

Ya se acabó, y todo estuvo perfecto, hasta el lugar en el cementerio, se encuentra fácilmente, en ángulo a las alamedas. Tantas flores, y colgando la simple corona natural de laureles del poeta; el franciscano apareció para la absolución, el paño negro humilde y los escudos de armas, todo eso fue muy Villiers. Pero él ya nos falta: es difícil acostumbrarse a la idea de que no vamos a verlo más. Adiós, ahora hay que ocuparse de Totor y de Marie, en firme, en estos días, ya hablaremos de todo esto. Te beso, mañana escribiré con más comodidad, pero fíjate cómo pienso en ti, hermosa y buena palomita

S.M. Hablé de ti con Dierx.

29.

Valvins, Miércoles a la noche (11 de Septiembre de 1889)

Sin decir una palabra, cuando en el invierno, rompiste un encanto, que llevaba en el alma, adiviné, sabiendo tu bondad, que había un motivo considerable, y respeté el secreto.

Archivo Histórico de Revistas Argentimetivo considerable in respeté el secreto.

Tú lo piensas, esa es la razón por la que no quería ir a Royat, para nada;

TOKONOMA 5

en este nuevo estado, comenzaba a darme la razón, y sufrir adrede no tiene sentido. ¡Pero resistirte! ya lo hice, he pasado dos de esos días de silencio, sin calma, en cada uno de mis impulsos negado por ti a pesar tuyo, días atroces.

Te entiendo, querida mía, el absurdo de ser tal. La existencia, ese desnudar mis fibras por un sueño literario excesivo, no me conceden más alternativa que esta sensibilidad aguda, o la vaguedad: a veces me resistí a la indiferencia, tú lo comprendes, contigo para nada. Tú acoges una buena y muy vieja amistad, creo que ese sentimiento quién lo hubiera dicho ya lo poseo, y encontraré sin inconvenientes, oh tú que has deseado que él nos una hasta la muerte, una oportunidad para demostrártelo, aunque no va a ser ni en la pena ni en la enfermedad: quizás en tu alegría actual, y, en este minuto, te juro que saber que eres feliz me hace... No, es muy difícil de decir - en fin una muda felicitación, va de mí a ti, cree en lo que te digo. Un hombre no puede más, al abstraerse: en la frecuentación cotidiana, es más difícil, también, querida nos hará falta vernos con menos frecuencia.

¡Qué hacer contigo! eres, a pesar de todo, simple y tienes un brillo (a mis ojos soberbio) y es ese tú, tu ser entero el que adoro. En cuanto al corazón, no sé qué quiere decir eso. La cabeza sí, con ella disfruto de mi arte y amé a algunos amigos. Fíjate entonces, casi no hay relación entre nuestros pensamientos, y solamente el atractivo que tienes para mí en tanto que mujer, es maravilloso que sobreviva a eso, ese milagro sufrido representa en general lo que se llama amor: fuera de él, ¿qué? Sí, un gran afecto seguro. Tú lo tendrás.

Muchas cosas separan nuestras vidas, aquí tienes razón, como para acercarlas a pesar de todo, sin desvirtuarnos. Todos los días, tenemos que vernos menos; jamás en esta intimidad tan cercana que, ante la imposibilidad de seguir siendo total entre dos personas marcadas en un rincón con un poco de excepción, es desazón.

Una amistad fuerte, independiente, puede soportar esto, que será la prueba. No dudes que ante cualquier llamado, iré..

Has hecho bien, después de todo en hablar, como una amiga valerosa: o, se perpetuaba una amenaza aun para ti que de la única manera que terminabas por estar a mi lado era a la defensiva y lista para reprimir cualquier ternura que sin embargo reclamabas. ¡Mi suplicio! fijate en que terminaba nuestro hermoso encuentro.

Traté (sin igualar la gracia de tu estilo) de l'espénderte edice Prisvistas Argentinas | www.ahira.com.ar mo tono de cordial soltura, donde no descubrirás amargura y evito la pena

que expresada tiene la apariencia de un reproche. Sólo gratitud, Méry. Gracias.

Lo único que puedes pensar es que mi mirada no fue razonable, tú la causaste: dame tu frente y no ignoras de qué lugar saco en este momento algo así como una alegría, antes de besarla, es haber podido contigo decir la verdad.

Buenas noches, Paloma.

Tu

STEPHANE MALLARME

39

Valvins, Sábado (23 de agosto de 1890)

Sí, fue así como así que usted pasó, no me atrevo a decirlo, bajo mis narices, Señora. Yo estaba en el tren, según su indicación, pero el jefe de estación me había frustrado. Así, hasta ese punto es difícil este albergarse en Evian; que está de fiesta, si tengo que creerle a los diarios donde este nombre está todo el tiempo. Algo que no necesito para pensar en usted. Aquí tenemos el tiempo soberbio y agradable de Septiembre, tú también lo tienes; pero envidio tu lago, porque se vacía el Sena por algunos días. Aprovecho, después del primer frenesí de regata y antes de que Geneviève alquile su caballo, para descansar y leer simplemente, en una hamaca. Algo que me fue mucho más cómodo ayer puesto que estaba enfermo, y ese día en cama, sufriendo la segunda parte, y pienso la última de mi malestar en París : aquí, más cómodo. Por un instante me pareció ver que tu rostro se inclinaba hacía mí, como un ramo de rosas que fue llevado en vano el Jueves antes de que salga el expreso. Y esto, dejando de lado todo cumplido; esta impresión me perseguía, en mis alternancias del calor al frío. Adiós, paloma, calle grande (1), por ti, al llegar, elegida sin molestarte, naturalmente. Te deslizo debajo del sobre el beso de la otra noche y otros.

(1) En francés rue grande, juega con la dirección de Méry, Rue Grande STEPHANE MALLARME

40.

(Sobre: )

Para reír mientras se recupera El bazo o el encantador hígado Señora Méry Laurent En las aguas de

Evian

Saboya

Valvins, Viernes (29 de Agosto de 1890)

Me mortificas, nunca haré tu retrato de una manera tan bella, retrato que yo prefiero a la fotografía; tengo ganas de atármelo de alguna manera, decorado con la orden del pavo real. Tú decides si los ciclámenes despertaron la codicia.

Sabes que no puse malicia, acerca de tu escapada tunecina, recién pensé en eso después y sonreí en mi larga barba de campo, es todo, te juro. Nunca soy malintencionado, como dice la niña que eres, salvo cuando estás aquí y entonces tiro un poco de tu pelo. Ahora te beso. Tengo hambre de verte; y si por momentos falla tu memoria, al borde de tu bello lago, es porque no estás allí, surges sin saberlo, en el borde del río aquí entre los juncos, cuando me paseo. Me habías pedido una cuarteta, y salió, esta mañana y le doy como pretexto esta pequeña tarjeta, que contiene besos, en lugar de un texto impreciso. Raphael de paso por aquí me había contado el retorno entusiasta de su madre. Adiós, gatito.

STEPHANE M.

60.

Medianoche 1 de Enero de 1892

Bajo sus cabellos de luz También amo a Méry Laurent Siendo ella la primera Y con razón en adorarse

SM

61.

(París, febrero de 1892)

Gracias, mi Palomita. Antes de escribirte esta mañana quise permanecer un poco de pie, te puedes imaginar cómo estaban mis fuerzas esta tarde .. nada de un fauno. Pero esto no anda para nada, el cansancio es total y cuando llega la noche no doy más. Ayer me acosté antes de la cena y esta noche haré lo mismo. Necesito que este estúpido estado termine con la semana, y por supuesto te digo "Hasta el Domingo". Ve a lo del vendedor, cuya carta está adjunta, hoy mismo. Pasaré por allí cuando me haya levantado. Dame tu opinión ya. Beso a la tramposa

Su

SM

63.

(París,) Martes 8 de Marzo de 1892

¡Bueno! Hoy no me levanto, y lo más tonto de esta gripe es que no iré a abrazarte. Decididamente no se puede luchar en contra de ella y lo único que hace es prolongar el aburrimiento. Sin embargo espero pasar Archivo Histórico de Revistas Argentennaso al Mosal managano de Revistas diferentes casos vas a responderme en seguida. En primer lugar, ¿es seguro, el deseo expresado por el Doctor Fournier, o su hijo, de un gato negro? Algo hablé con relación a esto en casa, y quizás no cumplan por otra parte como ya lo hicieron una vez para el Crapitoche en cuestión. Es delicioso y sin una cerda blanca. En segundo lugar, rápido la dirección de Arthur, que tuvo la bondad de escribirme; para que reciba mi esquela antes de que se apure mañana por la mañana, no saldré, quiero que estos dos días de cama me liberen, y sólo me quedo con la cita del sábado. En tercer lugar, puesto que yo también tengo un archivador; quieres que te bese ¿no? Me da pena no hacerlo más que sobre el papel y ni siquiera un buen papel, me gusta más tu piel.

Mr. MALLARME

65.

1 de Abril de 1892

¡Elegiste tu tiempo para renacer! Todo, desde la flor ebria y de pie Hasta el destello de la ventana, Sonrie, y tú haces lo mismo.

S.M.

73.

Honfleur, ¿es martes (2 de agosto de 1892)?

Voy pues a escribirte, palomita; aunque nunca llegué a tener una pereza como la que me toca en suerte.

Después de un pésimo día, ayer, me parece que nuestra enferma se recupera y me parece que sacará algún provecho de su estadía aquí; pero esta última crisis dejará huellas, y habrá, me temo, debilitamiento. Vas a sonreir es a mi a quien curaron. Me agarré, en el tren, con la ventanilla baja, uno de esos resfríos, con fiebre, que me atormentan y que arrastré durante dos espantosos días. Te recomiendo, oh doctora, las cápsulas de eucaliptos, que te lo sacan poco a poco.

pasto y agua, Valvins se magnificó, y hay algo suavemente marino que es

exquisito. Pocas ganas de salir, el cercado de manzanos y el césped alto nos cautivan. Ahí leo la Débacle: ¡ah! sí, es hermosa; y no dejes de buscar en sus páginas la curiosidad de tu bella mirada. ¡Nada de París, sí! la respuesta de Leconte de Lisle que acepta, con satisfacción, la presidencia del comité para el monumento a Baudelaire. Me correspondía ofrecérsela.

Tendrás, por cierto, camarones, en dos o tres días, me dicen, porque hay marea roja y son minúsculos. Agregaré un Pont-Léveque, elegido con mi olfato. Te dejo, los gritos de la juventud me llaman para vigilar el baño, y me pongo tu manta de viaje sobre los hombros; pero tu recuerdo me envuelve sin eso;

> hasta luego. Besitos. Tu, tu

> > STEPHANE MALLARME

74.

Honfleur, Martes (9 de Agosto de 1892)

Estoy molido, ayer estuvimos, los jóvenes, en el Havre, palomita, con el barco de Honfleur y visité la ciudad, trepé por una ruta de polvo, al mediodía, por el acantilado de Sainte-Adresse: hay una vista del mar, una verdadera, y sublime. Vi los yates más bellos del mundo y pensé en llevarte a alguna parte.

Mucho más, la vida está en los prados, entre los manzanos, con un ojo en las páginas de un libro y el otro en el Sena; que es el Lemán. Entonces partes decididamente para Evian; a propósito, no estaremos lejos, aunque en algunas horas estoy muy cerca, palomita. Nuestro retorno no es antes del veinte. La enferma me da mucha lástima, tiene un día bueno, otro malo; pero ha perdido mucho y ahora que la veo, sin el aturdimiento de París, me pongo, con Veve, triste.

Ni que decir que no fuimos al teatro, tampoco volví a ver a Gaillard, llevado por el flujo de su gira. Los Whistler no vendrán, evidentemente y, si nada lo impide, volveremos a partir aproximadamente el veinte, para estar/en Valvins los últimos días del mes. Sin embargo aquí estamos todo lo bien que se puede estar fuera de casa. Mi resfrío nada más, que insiste, me molesta un poco. Sí, pienso regularmente en esas comidas íntimas y la sidra no me hace olvidar la cerveza.; ni a Eva, Región divina, una mezcla de Os paseos de Orlogo de Leman; Stas Argen Madame Waldrenta Que au Quanta a écobre sus hermosas líneas, me da mucho placer, oh persona elegante.

¿Ahora que los contratistas cobraron, convocas a los farmacéuticos? Te hago rabiar y te beso

STEPHANE MALLARME

85.

Valvins, Lunes por la noche (12 de Septiembre de 1892)

Palomita, cuántas cosas para decirte; desde que me levanté, todo se conjuró para impedirme escribir una carta. Apenas me instalé, Nadar viene a despedirse, se va, por un mes o dos, lejos, a Jerusalén. Víctor, que todavía está aquí, llega de improvisto para llevarnos a todos a comer a lo de su mamá, en Samois, donde había alguien de la familia... En primer lugar, no te agradecí por el recorte del diario, que publica la desgracia de esta desdichada marquesa<sup>7</sup>; y me entristecí, sobre todo por no estar en condiciones de hacer algo, aun a escondidas. Roujon, desde luego, no puede agregar nada a la pensión, por poco que sea en la actualidad; y ya no hay que recurrir a su buena voluntad en lo relativo a un busto, dado que después de esta nota van a pregonar que primero hay que ocuparse de los que están vivos. Pero me abandono hasta pensar en voz alta como hago a veces ante ti. - Ayer, en una subida pequeña y angosta, Geneviève y yo precedíamos al landó de Carnot<sup>8</sup> y para que la lentitud de nuestros caballos no lo impacientase, le dejamos paso en el talud, gentileza a la que el personaje respondió con un saludo y una sonrisa. Es el único acontecimiento importante de nuestra vida plácida. Qué día de verano resultó repentinamente, y pensé que vas a extrañar Evian; pero mi codo, que hace mucho me golpeé, te acuerdas, en el andén de la estación de Moret, me anuncia que este tiempo no va a durar mucho. Hasta pronto, algo tarde, en quince días; ¡por desgracia! Si leíste la carta de la otra vez, comprendiste que no me estaba permitido moverme, pagamos Honfleur, adonde fuimos con esta única condición y ninguno de los pretextos que se

dicen por decir serviría, lo presentí en muchas oportunidades. No me provoques pues una pena, forzándome a que parezca que soy el que aparta lo que más me importaría, verte, a pesar de que te tengo siempre presente; y hay que decirse, mientras me quejo por lo bajo: ¡Qué significan unos días más de separación, para una amistad que ya es vieja y duradera! Te beso mucho

Tu

STEPHANE MALLARME

200.

Valvins, Miércoles (14 de Octubre de 1896)

El diluvio, verdaderamente el diluvio; pero lo peor, Palomita, es que estamos nuevamente sumergidos en el mismo aburrimiento del comienzo de la temporada, mi mujer acaba de sufrir una recaída, ahora muy inquietante. Incluso diré que es la primera vez que no abandona la cama. El médico sólo ve una gripe muy fuerte, la misma o influenza, del principio del verano, mal curada. Primero cortaron la fiebre; ahora, esperamos. El tiempo está enfermo, también; cada mañana, asisto a sus esfuerzos para levantarse, en vano. Has hecho bien, en preparar alfombras nuevas, y aplaudo que la literatura de Paul-Víctor Mº no sea ajena a ellas. Me diviertes con los proyectos de Víctor; Peau Neuve es indecente y exitosa. Te beso mucho

## Mr MALLARME.

Buenos días, Elisa10: estoy de seguro que ella piensa en el Zar, mientras cose, en el comedor.

218

Valvins, Sábado (22 de mayo de 1897)

¡Oh! ¡mi pobre! cómo, te sangró la nariz<sup>11</sup> y tanto, de repente y durante mucho tiempo; me inquietas retroactivamente. Qué piensa Baraduc12 nuestro amigo, cuéntame; se debe a tu estado general, forma parte de la desfoforización, quizás. No sé y me aflige. Valvins, sí, derrama un encanto; pero le tengo algún rencor porque no está cerca tuyo. ¡Desafortunadamente! Sólo se compra una satisfacción al precio de una dificultad. Más pienso, más creo, en tu caso, en alguna época climatérica de la salud en las mujeres; menopausia, aunque esta palabra tenga algo de ridículo aplicado a tu hermosa persona. No hay que dejar de cuidarse y hay que tomar siempre precauciones, mientras dura la crisis.

Hace ocho días, Paloma, pasaba alternativamente del frío al calor, con tus misivas; y qué noche, la luna admirable apartada sobre el río, la noche hizo cálculos: siempre te veo llegar en el tren. Esperamos a las pequeñas Manet13; mañana tengo otro visitante, un joven poeta14 - pero no es el Domingo pasado. Te beso muy fuerte, mi pobre enferma. Cuídate, hazlo.

Tu

STEPHANE M.

Buenos días, Elisa.

<sup>™</sup>Paul Valéry.

236.

París Lunes (24 de Enero de 1898)

Tienes razón en quedarte donde hace buen tiempo; sobre todo si recobras las fuerzas, Paloma. Acá todo es triste, eso, sólo eso; no muy desagradable, sin embargo: pero la temporada es desapacible, o en cuanto a las cosas. Te juro que ya tengo mi cuota de salidas por la noche o de todo lo que no es quedarse trabajando, tranquilo, sin molestias. París, en esas condiciones, se vuelve inútil.. Vi a Whistler, sin embargo, en la noche de ayer, cené en una vieja sala francesa del Café Cardinal.

A parte de eso, ninguna otra cosa que no sea el eterno affaire Dreyfus y los eternos "Abucheos" en la calle. Degas dio una impresión terrible acerca de este tema a las señoritas Manet, quienes lo iban a invitar para el último Jueves, se fueron sin haber dicho cuál era el motivo de su visita15 . Le escribí al "pequeño Monvel" para el palco de estas Damas, que todavía no vieron Paris qui marche que está a punto de terminar.

Respira, mira y llénate de horizonte, algo que es un espectáculo preferible, donde se vive. Te beso fuerte.

Tu

SM

Si la Señora Noele está todavía allí, que Princess le sonría y, para mí, que ofrezca la pata.

<sup>&</sup>quot;El mismo día, Mallarmé escribe a su mujer y a su hija: "La Señora Laurent (...) acaba de estar muy enferma, una hemorragia nasal que se prolongó durante tres horas, y después una gran debilidad".

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup>El Dr. Hippolyte Baraduc (1850-1909)), especialista en enfermedades nerviosas.

242.

Valvins Sábado (14 de mayo 1898)

Sí, estaría contento si me desterraran a los Talus, mañana por la noche; pero, fuera de este placer de pensarte ahí, no pido moverme. La lluvia interminable, en las baldosas, pone una gasa a un paisaje admirable de pastos; la estufa ronca, trabajo más o menos bien, y disfruto con esta libertad y estas caminatas intensas, en una habitación y varias, espaciosas.

En París, criaría moho, encerrado, en la calle Roma. Lo molesto es que el sol, que hubiese tenido que secar "tus" Platreries y el conjunto de la casa antes de la llegada de estas Damas, deja a los interiores en su estado invernal. Así te resfrías incluso en el Talus, un invernadero; o te pones ronca, es una pena para tus partituras.

La grosería de los Literatos hacia Rodin es total<sup>16</sup>; me pone furioso o siento mucha vergüenza, aunque casi no soy uno de ellos. ¡Ah! esos señores a tanto la línea ante la evidencia del genio que lo único que les debe es el engaño.

Hasta luego, las nubes se descargan, de nuevo, y me privarán, esta vez, pude eludirlas, de llevarte este beso al buzón, distante, de la vieja Perrier: miedo de eso; y que las buenas noches no te lleguen a tiempo. Lilith<sup>17</sup>, a la que le encargo este recado, dormita y me dice que le teme al agua más que yo. Al menos, recibe nuestra intención.

S.M.

¡Ah! las mujeres en tu casa son de temer; no para mí, felizmente. Buen domingo, Elisa.

(Traducción del original: Hugo Savino)

#### 17 La gata de Mallarmé. continúa una moda secular: a principios de este siglo que termina, a Las notas fueron extraídas de la notable edición de Bertrand Marchal.

# Los chinos son inmortales Sobre el Oriente en la obra de Salvador Elizondo

173

RAFAEL CIPPOLINI

México, en uno de los primitivos lenguajes de sus más remotos habitantes, significa "Ombligo de la luna". Estimulante paradoja, ya que, el más grande escritor que ha dado la tierra azteca, Salvador Elizondo, no hizo en su vida otra cosa que mirarse el ombligo, o, si se quiere, intentar incesantes formas de soñarse mientras escribía que se soñaba. Al vislumbrar ese ombligo, todo el universo fue suyo: dos o tres obsesiones le sobraron. Dedicó horas interminables a indagarlas. Para este surtidor de delicadezas nacido en 1932, sólo se vive para escribir y, desentrañar así, que el sentido de todo se resume en un cuento chino.

En la imaginación textual de Elizondo todo se cierra a medida que se expande. O al revés. El teatro de su escritura comienza una serie que, no muy lejos, se vuelve contra sí, desplegando otra igual vuelta contra otra igual. Desde esta bobina de recuerdos, Elizondo descubre que la escritura vuelve chino a todo.

"Los chinos son inmortales; por eso el mundo no puede terminar. La muerte, nuestra muerte, no es sino el despertar de un chino". [Aforismos. La esfinge perpleja. Cuaderno de escritura. Universidad de Guanajuato, 1969.]

<sup>\*</sup>El Comité de la sociedad de escritores había afirmado el 9 de mayo "la obligación y el disgusto de protestar contra contra el boceto que el Señor Rodin expone en el salón y en el cual este comité se niega a reconocer la estatua de Balzac."

175

muchos de los estetas más intrincados se les daba por inventar chinos. Las chinoiseries se propagaban salvajemente. Tan intensa fue esta moda que Groussac, que deliberadamente confundía chinos con japoneses, acuñó la palabra "japonecedades" que, según señala uno de sus discípulos más famosos llamado Borges, habrá pensado en francés: "japonaiseries". El aforismo transcripto opera sobre una inversión: vivimos, simplemente, porque un chino no despierta. La China se hace en sueños y nosotros hacemos lo imposible para que ese estado no cambie: significaría nuestro fin. Ponemos un chino en nuestro continuum cada vez que comenzamos a escribir. Porque el acto puro de escritura no es sino un mecanismo para inventar chinos.

"En un día de verano, hace más de tres mil quinientos años, el filósofo Pao Cheng se sentó a la orilla de un arroyo a adivinar su destino en el caparazón de una tortuga. El calor y el murmullo del agua pronto hicieron, sin embargo, vagar sus pensamientos y olvidándose poco a poco de las manchas del carey, Pao Cheng empezó a inferir la historia del mundo a partir de ese momento. (...) Y pensando nuevamente en el hombre, Pao Cheng pensó en la historia. (...) Largo rato paseó Pao Cheng por aquella ciudad mezclándose a los hombres ataviados con extrañas vestiduras.y que hablaban una lengua lentísima, incomprensible, hasta que pronto se detuvo frente a una casa en cuya fachada parecían estar inscriptos los signos indescifrables de un misterio que lo atraía irresistiblemente. A través de una de las ventanas pudo vislumbrar a un hombre que estaba escribiendo. En ese mismo momento Pao Cheng sintió que allí se dirimía una cuestión que lo atañía íntimamente. (...) El hombre (...) parecía absorto en su tarea de cubrir aquellas hojas de papel con esos signos cuyo contenido todavía escapaba al entendimiento de Pao Cheng. (...) Pao Cheng miró las cuartillas terminadas que yacían en desorden sobre un extremo de la mesa y conforme pudo ir descifrando el significado de las palabras que estaban escritas en ellas su rostro se fue nublando y un escalofrío de terror cruzó, como la reptación de una serpiente venenosa, el fondo de su cuerpo. "este hombre está escribiendo un cuento", se dijo. Pao Cheng volvió a leer las palabras escritas sobre las cuartillas. "El cuento se llama La historia según Pao Cheng y trata de un filósofo de la antigüedad que un día se sentó a la orilla de un arroyo y se puso a pensar en...¡Luego yo soy un recuerdo de ese hombre la ese hombre de bluda diorire explosiva Argento en entre de la literatura una tradición. Pero a la vigilia a Nabokov, traza para toda la literatura una tradición. Pero

bre me olvida moriré", se detuvo (...). Comprendió, en ese momento, que se había condenado a sí mismo, para toda la eternidad, a seguir escribiendo la historia de Pao Cheng, pues si

su personaje era olvidado y moría, él, que no era más que un pensamiento de Pao Cheng, también desaparecería."[La historia según Pao Cheng.

Narda o el verano. Ediciones Era, 1964]

Tropos continuante: Escribir es tanto un ejercicio incesante como una amorosa condena (china). Dependemos de un chino que nos cree para seguir escribiendo. Él (izondo) sabe que, si nuestra mano se aquieta, desaparecemos. Las esencias de la vida y de la escritura se confunden. Se confunde Keats cuando exige la elección: vivir o escribir. Ahora sabemos que es lo mismo. Dejar de escribir es permitir al chino que despierte. Es comenzar nuestra nada. Un espacio blanco, sin escritura.

"La mariposa es un animal instantáneo inventado por los chinos. Estos objetos se fabrican, generalmente, de finísimas astillas de bambú que forman el cuerpo y las nervaduras de las alas. Éstas están forradas de papel de arroz muy fino o de seda pura y son decoradas mediante un procedimiento casi desconocido de la pintura secreta china llamado Fen hua y que consiste en esparcir sutilmente unos polvillos coloreados sobre una superficie captante o prensil formando así los caprichosos diseños visibles en sus alas. En el interior del cuerpo llevan un pedacito de papel de arroz con el ideograma mariposa que tiene poderes mágicos. Los fabricantes de mariposas aseguran que este talismán es el que les permite volar. Los que se ocupan de estas cosas, los letrados - censores o sinodales -, también algunos de nuestros generales que con frecuencia consultan el augurio llamado de la mariposa o Pu hu, para saber el resultado de las campañas que emprenden, dicen que las mariposas fueron inventadas, como todas las cosas que hay en China, por el Emperador Amarillo que vivió en la época legendaria del Fénix y a quien también se debe la invención de la escritura, de las mujeres y del mundo". [La mariposa. Retrato de Zoe y otras mentiras. Joaquín Mortiz, 1969.]

nos estamos adelantando. No nos conviene avanzar en pesadillas paralelas. Prosigamos con un orden. Las mariposas son hermanas de creación junto con la escritura, las mujeres y el mundo. Aquí una revelación. Quizá se trate también de una serie: los chinos inventaron la escritura, que inventó las mujeres, que inventaron la mariposa, que hizo posible al mundo.

"Figuración demente de la lucidez aborrecedora de la realidad del buen obispo Berkeley que se resuelve en un horror kafkiano ante la posibilidad de poder definirnos como realidad o como solipsismo. Ilustración instantánea de ese infierno mental, reluciente y clarísimo que crean los espejos, de esa simetría sin eje: "Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa que había soñado que era Tzu". [Gironella. La cosa mental. Cuaderno de Escritura. Universidad de Guanajuato, 1969.]

Ahora sí puede irrumpir la irrealidad de los géneros. Comencemos por la llamada "Literatura fantástica". Prosigamos con una antología: la que, en 1940, publicaron Borges, Bioy y Silvina Ocampo. Todos recordamos ese magistral relato chino. Pues bien, acá se aparece, nuevamente. Pero invocado en tanto elemento básico de pintor: Elizondo escribiendo sobre Gironella. Gironella es un pintor mexicano, que no obstaculiza estas reflexiones si no lo conocemos. Da igual. Pero ahora resulta que la serie que cultivábamos vuelve a enrarecerse: ahora puede que no sea Pao Cheng y por el contrario una mariposa la que nos exige seguir escribiendo. Una mariposa que, como sabemos, es el invento, junto a las mujeres, la escritura y el mundo, de jun emperador chino! del cual, muy probablemente, Pao Cheng haya sido súbdito.

El pintor es el fotógrafo del sueño. [Gironella. La cosa mental. Cuaderno de Escritura. Universidad de Guanajuato, 1969]

La materia constitutiva de la mariposa es el sueño. O más exactamente, el sueño es el conductor de ese oscilar entre la mariposa y Chuang Tzustas Ambos le deben su existencia. Como el pintor (en este caso, Gironella) que

por medio de la pintura, fotografía el sueño. Llegamos a otra conclusión: es necesario pintar para observar el sueño como una fotografía. Fotografía y pintura: he aquí otro nuevo misterio. Afirmé una vez, hace unos años, que el advenimiento de la fotografía modificó radicalmente el curso del arte de la descripción. Antes, ésta se substancializaba casi exclusivamente en el modus pictórico (o pictorizante, si así lo desean). Pues con la invención del daguerrotipo primero y del ferrotipo después, un emergente modus fotográfico (o fotografizante) modificó los parámetros y las concepciones de lo que debía ser una descripción. Toda una teoría literaria enrarecida. Sin embargo, Elizondo da un salto más allá y escribe su TRACTATUS RETHORICO-PICTORICUS [El Grafógrafo. Joaquín Mortiz, 1972]

"I. El tractatus es el libro que el pintor escribe mientras pinta. II: Contiene lo que escribiría acerca de su experiencia. Manera de pintar Kaki: Para hacer el cuerpo del Kaki es preciso seguir un procedimiento fotográfico: un procedimiento por el que la imagen se imprime en la placa mediante el instrumento de la cámara y el método musical de combinación de las duraciones. La tinta china es el ácido que quema, expone, impregna o "vela". (...) Lo mismo que la luz a la fotografía (y a todo) así el agua a la pintura. (...) Lo primero que se necesita para pintar un kaki es saber qué cosa es un Kaki. Para el pintor el kaki es un osadísimo proyecto; el proyecto de revelaciones que solo pueden ser obtenidas si el kaki no existe."

Escribir las intenciones, el proyecto osadísimo, proseguir en la mecánica delicadeza de un procedimiento fotográfico. La fotografía se escapa de la pintura para alimentar otras zonas. Y abrir más interrogantes. Si la escritura más la pintura devino pintura sígnica, gestual (paradigmas de nuevas escrituras: Cobra, título de la magna obra del escritor cubano Sarduy - cuyo primer libro, elaborado al convulsionante ritmo de la pintura gestual, al punto de llamar su prosa "action writting" - es también el nombre de un grupo muy renombrado de pintores), el espacio chino más la fotografía va a develarnos otras prácticas que, hasta el momento, tenía reservadas: el suplicio por descuartizamiento, la cirugía tradicional y la Argentín teatralización ideogramática ¿Y todo esto para qué? Pues ¡para nada menos que acaparar todo el tiempo en un instante!

"Era un día Uluvioso. Pekín. 1901. Enero de 1901. Empezaba a caer la tarde. Por aquel entonces sólo había dos cosas que me interesabam: la cirugía de campaña y la fotografía instantánea. Fueron éstos los intereses que me llevaron a China con la Fwerza Expedicionaria. Como es sabido, supongo ¿no? sigo con servando el interés por la cirugía; la fotografía ya no mue interesa si bien llegué a conseguir placas verdaderamente excelentes. Algunas de ellas, recuerdo, fueron elogiadas por mi maestro el gran Marey, otras fueron publicadas en el suplemento a la edición de Germer Baillère de la obra monumental de Muybridge sobre la locomoción humana. (...) El doctor Matignon, médico de la Legación, antiguo residente en China, me explicó el procedimiento y los origenes con todos sus detalles. Debo decir que el procedimiento carece por completo de sutileza. Mucho se ha hablado del refinamiento de los chinos en estos aspectos, al grado que la expresión "tortura china" se ha convertido en sinónimo de refinamiento cruel, sin embargo yo creo que la cirugía occidental, aún en los casos de la mayor adversidad (...) en que, con modestia lo digo, bastaba un parpadeo para hacer la amputación de una pierna en la cadera o la amputación del maxilar superior (...) El Leng Tch e, es la exhibición tediosa de una inhabilidad manual extrema; sobre todo si se tieme en cuenta que las ligaduras aplicadas previamente al paciente - para llamarlo de alguna manera - para retenerlo atado a la estaca, producen una distensión tal y muchas veces el rompimiento traumático de las facies y tendones que circumdan las articulaciones, que cualquier cirujano de provincia de aquí no tendría más que apoyar el filo de la cuchilla (...) El procedimiento fotográfico tampoco presenta mucho interés. Ahora, sobre todo, es posible fotografiar cualquier cosa. Hasta en la oscuridad. En aquel entonces también era posible, aunque con mayor dificultad. Conocéis sin duda el retrato de Baudelaire hecho por Carjat treinta y ocho años antes de la expedición a China. "Farabeuf. Joaquín Mortiz S.A., 1965]

En algún momento, la escritura de Elizondo cristalizó en una imagen: y esa imagen se multiplicó en muchísimas ediciones. Es la foto que ilustra un sacrificio ritual y adjuntó el poeta, ensayista y novelista firancés Georges Bataille en su "Breve historia del erotismo". Esta fotografía borrosa es el centro del libro más difundido de Elizondo: "Farabeuf". Ahí también se la reproduce. Cortázar quedó prendido de la misma, y por eso es citada expresamente por uno de los miembros del "Club de la serpiente" de su novela "Rayuela". En "Farabeuf, o la ciónica de un instance" stas Argentitodo el universo elizondiano se articula (¿ o desarticula?).

"La pasión por la fotografía es simultánea al descubrimiento estético y perturbador de la cirugía. El sueño de la fotografía (¿un kaki pictórico? "Gironella?) encarna en un cuerpo. En esa materialidad ineludible de un cuerpo. La crueldad se manifiesta porque alcanza al cuerpo como materia prima. Como retrato. Como exceso de un erotismo. Y el erotismo, amante de la muerte (¡aquí de regreso la maravillosa dupla de Eros y Thanatos!) se perfecciona en el cuerpo de un chino que desiste de despertar, sólo para dejarnos con vida.

"Un encuentro inesperado con ese cúmulo misterioso de materiales, de datos, recogidos al azar, a lo largo de los años, que siempre nos van encuminando hacia ese ámbito, hacia ese meollo (...) (en el que) la tarea del escritor se propone brutalmente. (...) ¡Qué tenebrosos precipicios se abren ante nosotros, a veces, con la visión de ciertas fotografías" [Teoría del libro. La forma del secreto. Cuaderno de Escritura. Universidad de Guanajato, 1969.]

La fotografía, como venimos viendo, es uno de los centros de la pasión literaria. He aquí todo su potencial. Uno de los personajes de otra novela suya, "Elsinore" [Ediciones del Equilibrista, 1988] explica:

Tuve entonces por primera vez una sensación que luego se ha repetido a la largo de mi vida y que no sé si es debido a una facultad común a toda la gente o propia de un efecto fotográfico mágico: la de saber, con sólo ver su fotografía, si el modelo está vivo o muerto".

Escribir es fotografiar, como pintar es fotografiar el sueño. "Elsinore", sin ir más lejos, comienza así:

"Estoy soñando que escribo este relato".

Es anux probable que quien sueñe que escribe sea el chino que nos sueña. El chino sueña que nos escribe escribiendo que escribimos que soñamos um chino que nos sueña. Todos somos chinos. Todos soñamos y escribimos.

Argenti

"(..) Es una mujer. Eres tú. Ese rostro contiene todos los rostros. Ese rostro es el mío. Nos hemos equivocado radicalmente, maestro. Nos engañan las sensaciones. Somos víctimas de un malentendido que rebasa los límites de nuestro conocimiento. Hemos confundido una tarjeta postal con un espejo. Es preciso saber quién tomó la fotografía. (...) La fotografía no representa sino una parte mínima del horror" [Farabeuf. Joaquín Mortiz S.A., 1965]

La mujer - inventada por la escritura al tiempo de las mariposas y el mundo - reaparece en una fotografía. Posee nuestro rostro, el del doctor Farabeuf. Él (¿izondo?) es quien indaga la naturaleza del dolor. Curiosamente, un muy festejado autor austríaco, tituló a una de sus novelas "El chino del dolor".

El dolor se abre a la imagen, a la representación. Y la fotografía transmuta en ese otro sueño: el del cine, la visión móvil, el gran invento del siglo XX.

"(...)La única luz que ilumina la escena es el haz de un potente reflector que da de lleno sobre el poste que se yergue (...) permite escuchar, durante unos instantes, el clic intermitente, rotatorio, que produce el carrete de la película dentro del magazine de la cámara, y que trasciende al sistema sonoro con que todo ha sido capturado directamente, in vivo. Luego se escucha una descarga. (...) El oficial se ha acercado hasta él, alarga el brazo para encañonar al ajusticiado, a quemarropa apoyándole el cañón de su pistola sobre la nuca. Es perfectamente perceptible el clic de la cámara durante el silencio que precede al disparo del tiro de gracia. Una detonación mínima, aislada y la melena revuelta se agita como tocada de un leve golpe de brisa. La imagen se corta. Es todo. Hay que anotar que esto sucede a una velocidad vertiginosa ya que toda la escena descrita no dura más de siete segundos y muy posiblemente menos que eso. La regularidad del clic de la cámara da la pauta para conjeturar acerca de la duración de ese hecho tal y como acontece cinematográficamente y no estaría de más estudiar la curiosa relación que existe entre la velocidad de las imágenes y la velocidad del ambiente lingüístico en el que los hechos están aconteciendo pues no cabe duda de que la lengua china , en todas sus formas regionales, tal vez por su carácter monosilábico, es sumamente "rápida", a diferencia, por ejemplo, de las lenguas semíticas, que son extremadamente "lentas". La velocidad de emisión Se Selevadísima, tan ISTAS bién, en lo que respecta al fusilamiento expedito. Radica, quizás, en la dis-

crepancia de esas velocidades la cifra esencial que permitiría clasificar a las culturas instrumentalísticamente; culturas que parecen emanar de las imágenes en las que están claramente visibles los signos mediante los que son transmisibles como tales, es decir: como conjuntos de datos. Claro está que a todo esto coadyuvan las misteriosas paradojas a que da lugar la discrepancia de velocidades de los diferentes instrumentos en sí; discrepancia que no deja de ser el eje mismo en torno al que gira esa situación: tenemos un número finito de acontecimientos. En esa imagen terrorífica de la revolución china tenemos expresados todos los elementos de una cultura que debe entenderse en el sentido particular de la cultura visual; de una cultura que puede ser deducida sin otro instrumento que el de mirar y a partir del cual podemos ser capaces de inferir el universo sin otro método que el del recuerdo. Memoria fija de la vida; eternidad de un instante; posibilidad de acelerar la consumación atómica que configure, otra vez, un instante como ése, y como todos: único. Yo me atrevería, ya que puedo imaginar los presupuestos en que se funda ésa que, aparte de la del espejo (prodigiosa variante de él en términos de la relación del sujeto con el objeto), es la más apasionada invención del hombre: la fotografía, a emprender una indagación en ese orden, pero la vastedad de tal proyecto: la operación de instaurar una cultura fundada en la propiedad de algunas substancias químicas como el nitrato de plata (o en el caso del cine, del fenómeno de la persistencia de la imagen retiniana) para dar un testimonio permanente y gerundial del pasado, que es no sólo la materia de la memoria, sino también de la escritura, abruma y subyuga, tanto como los placeres que suponemos inherentes a la comisión de un crimen o a la realización de un acto irremediable; es decir; a nuestra actividad secreta, ya sea que ésta emane de la memoria, del cuerpo o de la imaginación. La escena del fusilamiento nocturno patentiza, en todos y en cada uno de los elementos que la componen, la condicionalidad de los acontecimientos: hay una condición que se cumple en cada una de las cosas que existen, o en los actos que se realizan (...) Habría que empezar por preguntarse en qué medida el principio inmemorial de la cámara obscura, aunado al aprovechamiento de las propiedades fotoestéticas de las sales de plata, constituye un esquema cabal de la función mecánica del ojo y de la función eidética de la mente y en qué medida la memoria no es un drama mágico o la misteriosa conjunción de todas las posibilidades de la fisiología y de la imaginación, realizada mediante la operación racional de dividir el Tiempo en segmentos benoen sectores; o en qué medida - en un orden estrictamente filológico - la penúltima etapa de los misterios, el photismos o la

iluminación, no se esclarecería, igual que el profundísimo misterio que envuelve a los mitos cristianos del manto de Verónica o del Santo Sudario, a la luz de una interpretación fotográfica del mundo". [Fusilamiento en China. Cuaderno de Escritura. Universidad de Guanajuato, 1969]

¿En que parámetros se mide la velocidad del instante? Cierta vez, el poeta Carlos Mastronardi comentó, con respecto a su larga amistad con ese otro poeta chino, Juan L. Ortiz: "(...) Supongo que cada uno hizo lo que su temperamento le exigía. Ortiz no podía sobrevivir fuera de ese espacio vital, era un panteísta; el paisaje lo abrumaba, pero él necesitaba imperiosamente padecerlo. Ud. ha leído sus poemas: "Corría el río en mí con sus ramajes..." Es un poeta del espacio, su poesía gira alrededor de esa obsesión por el espacio natal. A mí, en cambio, siempre me ha importado más el problema del tiempo. Quería adquirir una perspectiva universal aprehendida desde la gran ciudad, asistir a los detalles del devenir histórico desde la óptica de Buenos Aires". La filmación del fusilamiento en China se transforma en el escenario perfecto del acribillamiento. Todo en la imagen invita al misterio: las culturas descubren su paso, su regulación de las horas. La mampostería se enloquece. Se convierte en escritura. El suplicio es una escritura.

"La disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado. Es también la representación equívoca de un ideograma chino, un carácter que alguien ha dibujado sobre el vaho de los vidrios de la ventana, de eso no cabe duda. Puede ser cualquiera de las dos cosas: un ideograma o bien un símbolo geométrico. La ambigüedad de la escritura china es maravillosa y de esa forma que se concreta allí, en la imagen del supliciado, podemos deducir todo el pensamiento que es capaz de convertir esta tortura en un acto inolvidable. Si aprendes a decir ese nombre comprenderás el significado final del suplicio. Mira este signo:



Es el número seis y se pronuncia liú. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una talenda Argenti estrella de mar ¿verdad? [Farabeuf. Joaquín Mortiz S.A., 1965]

( ....

"Lo que me asombra es el escaso interés que la literatura ha mostrado por concretar las sensaciones dolorosas, tarea que no ha convocado la atención más que de los clínicos y de los patólogos ajenos por entero a cualquier intención literaria. La de los escritores parece concentrarse en particular, aunque no con frecuencia, en los aspectos y efectos psicológicos o morales de la enfermedad física, pero se desentiende de los caracteres sensibles del dolor. Esto se debe quizás a la preferencia que tienen por las enfermedades indoloras en la creencia de que su contenido literario es más rico. Con este carácter indoloro conocemos la epilepsia y la enigmática y oportuna "fiebre cerebral" que aqueja a los personajes de Dostoievski, La tuberculosis y la parálisis progresivas en los de Mann, pero la descripción del dolor físico sólo la encontramos, expresada en metáforas torpes y rudimentarias, en las transcripciones de los interrogatorios clínicos que aparecen en los manuales de práctica médica del siglo pasado: "...metal fundido",..."zarpazo del tigre","...azote gélido", imágenes con las que los enfermos buscan el alivio por la descripción metafórica del mal. Se diría que el arte no conoce el dolor. La observación detenida de la fotografía del suplicio de Leng T'che, que me sugirió hace algunos años un comentario novelesco, no tarda en revelar, por la mirada del supliciado, el carácter asombrosamente indoloro del atroz ideograma, carácter que con el que la figura del chino se verá perpetuada em algunas obras notables de la pintura moderna, principalmente de Gutiérrez Solama y de Gironella". [Aparato. Camera Lucida. Joaquin Mortiz S.A., 1983

Otra vez Gironella o la pintura para recordarnos que la escritura llega tarde. No existen expresiones literarias para narrar el suplicio ideografizante que la fotografía agota. La física de la escritura se manifiesta entonces en la conquista de la lentitud. De la misma lentitud que imita los enigmáticos movimientos de un chino que duerme.

Ahora se hace presente el drama de las nacionalidades. Note el lector la diferencia: el autor argentino Marco Denevi publicó en un libro perteneciente al catálogo de la editorial Emecé una ocurrencia según la cual los chinos eran imposibles (o directamente "no existían", no lo tengo muy presente) ya que las descripciones tradicionales los presentaban amarillos, de ojos oblicaos y no recuerdo con qué otra característica que a Denevi le resultaba fantástica. El mexicano, tan por el contrario, no los

condena al ostracismo de la inexistencia porque en una definición pueda sospechárselos emblema de furibunda otredad; Elizondo los consideró desde muy temprano material, elemento sine qua non de su escritura. Y dado que para él (izondo) la escritura es una progresión de signos que perpetuamente vive alimentada en el acto fundante de su dispersión, en una suerte de movimiento centrífugo que promueva el capital interés (falsamente) omnívoro del sistema perceptual del escritor, los chinos son un conjunto de reglas (y no precisamente de "emociones", como los belgas de Baudelaire) que se crearon a medida que la meditada y especular narrativa del obseso del ombligo ganaba en cauce.

"Es admirable la capacidad de los japoneses para asimilar, aplicar y desarrollar las ideas ajenas. Tal parece que el tiempo y la distancia no impiden el curso prístino de esa perspicacia tan inmediata pues la inventiva de este pueblo cuya habilidad mimética ha sido reconocida desde las épocas más remotas parece salvar con asombrosa ligereza las erizadas barreras que le oponen el espacio y el tiempo. (...) en plena temporada comercial navideña de 1980, las jugueterías y supermercados se vieron inundados de un aguinaldo singular no obstante su precio módico: un pequeño artefacto de celuloide, Made in Japan, marca Kronomoto Toy Co., Osaka, que con retroalcance máximo de un año o más o menos, reproduce grosso modo los rasgos esenciales del cronostatoscopio o "cámara de Moriarty" (aparato que todavía no ha sido inventado) y que tiene además la ventaja de poder adaptarse a la camera lucida (...) Sin hacer más ruido que el leve tintinear de los vasos, el boy nos trae el Gordon's, el zumo de limón, el hielo picado: "¡Ah...! - dice alguno - ¿Te acuerdas del alemán que coleccionaba mariposas...?- "¡Sí, el que encuentra la que había buscado toda su vida en el momento en que lo van a matar...!" En vertiginosa procesión se suceden en la mente los recuerdos en blanco y negro, formato "still" (...)" [Desde la verandah. Camera Lucida. Joaquín Mortiz S.A., 1983]

Entonces Groussac burla el tiempo y renace en Elizondo. Salvo que éste diferencia perfectamente chinos de japoneses. Sus japoneses no sueñan: imitan. Quizá imiten el sueño, aunque esto no sea soñar. El mejor antídoto contra el sueño es la escritura. Centra el propio sueño, a favor del sueño del chino. Desmont, estudioso de la obra de Elizondo, comenta que éste necesita indiferenciar, schopenhauerianamente, vigilia y sueño para

fundar así su territorio. Pero su topos tiene fórmula. Una puesta en abismo, que Vargas Llosa utilizó como epígrafe para su "Tía Julia y el escribidor".

"Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo". [El Grafógrafo, ídem. Joaquín Mortiz S.A, 1972]

"El día 29 de enero de 1901 habéis dado un paseo por los alrededores del Templo de los Antepasados situado cerca de la puerta Wu Men de la Ciudad Prohibida, después os dirigisteis hacia los Jardines Imperiales y os detuvisteis cerca del Nan Jai desde donde estuvisteis observando las evoluciones de un regimiento de fusileros galeses que escalaba el muro de la Ciudad Prohibida. "[Farabeuf. Joaquín Mortiz S.A., 1965]

Me acuerdo de un gramático belga que aseguraba que existía un catálogo de cuarenta y nueve fobias diferenciadas que se manifestaban en el momento de querer definir el gusto literario. Las dividía en categorías: aquellas en que las percepciones gustativas inclinaban a las auditivas, esas otras en que las visuales sucumbían frente a las táctiles, etc. Este mismo erudito, estoy casi seguro, fue quien afirmó que dado que las disciplinas y saberes son inventados por el lenguaje y éste encuentra su grado más alto de perfección en la poesía, todo el entendimiento humano debe reconstruirse en el rigor de sus poéticas. No sé porqué recuerdo esto. No entiendo porque no puedo dejar de escribir, de pensar, con Elizondo.

doto contra el sueño es la escritura. Centra el propio sueño la favor del tas Argentinas, dia lluvioso, epoca Centra del trigésimo séptimo año del ciclo sueño del chino. Desmont, estudioso de la obra de Elizondo, comenta que sexagenario del niou o del Buey, bicentésimo sexagésimo primero de la sexagenario del niou o del Buey, bicentésimo sexagésimo primero de la sexagenario del niou o del Buey, bicentésimo sexagésimo primero de la

restauración de la dinastía Ch'ing o Manchú, vigésimosexto año del reinado del Emperador Kuang-haw, regencia de la Emperatriz Viuda Tzw-hsi... (....) Este tipo de detalles ofrece poco interés". [Farabeuf. Joaquín Mortiz S.A., 1965].

Un amigo mío, Juan Calcarami, encontró una tarde un volumen de la primera década del siglo XX en un container. Lo limpió y lo ubicó en su estrafalaria biblioteca. Resulta que unas noches más tarde, lo descubrimos con otro amigo. Era un manual de medicina. Sobre amputaciones, más específicamente. Era el manual del doctor Farabeuf.

Recuerdo haber temblado. Juan, apiadándose de mi patético semblante, me regaló el ejemplar, que aún jcomo iba a ser de otra forma! conservo.

A la tarde siguiente telefoneé al escritor Héctor Libertella, quien compartió con Elizondo algunas jornadas en el país azteca, para comentarle mi novisima pertenencia. No me creyó.

Fui immediatamente hasta su casa. Estuvimos toda la tarde mudos, frente al libro.

Lomas de Zamora. Invierno en 1997.

# Ayes del espejo

#### LUIS THONIS

Así pasó sus días quien todo lo tuvo en el todo era signo de vida pero tenía un corazón yerto.

En el espejo, en el espejo
ahí donde San Jorge fue el dragón
y el caballero la dama
en el espejo
donde tiempo es rima de viento
en el espejo
oyes los ayes
ayes de juguete para un corazón yerto.

Ayes: no son lágrimas ayes: no son éxtasis rubies, guirnaldas no importan cuántos seam para um corazón yerto.

Un dolor muy prolongado vuelve piedra al corazón una felicidad sin sombra torna el latido en eco oyes ayes ....

La crueldad fine tanta que no quedó verdugo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas piaras, saltimbanquis

con las manos de ébano y en la boca un mendrugo ahí donde el tiempo es rima de viento oyes los ayes en el espejo ayes de juguete para un corazón yerto.

Por gracia ilimitada o maldición como un potro en un campo de centeno cada vez que te perdías cada vez que te morías ayes, ayes ... en el espejo volvías a ser sabio, rico, bello cada timbre se extinguía en la aquiescencia del tiempo.

Salomón se volvió sabio hablando con reinas, concubinas ¿Sabes por qué dijo que la mujer es más amarga que muerte? por ayes ... oyes ... ayes en el espejo.

Y así declinaron tus días más largos que siglos babilonios pero tu corazón vive yerto ... en el espejo no en murallas ciclópeas o laberinto de boj en tumulto: oyes ayes como abejas: oyes ayes sólo se oyen ayes cuando canta el espejo pétrea piedra pietra en el reflejo

#### TOKONOMA1

Jose Lezama Lima. El pabellón del vacío / Amalia Sato. Escrituras de mujeres en el Este de Asia / Kuwabara Takeo. 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 Kokinshû / Ki no Yoshimochi. Manajô / Ki no Tsurayuki. Kanajô / Liliana Ponce. Fudekara / Yasunari Kawabata. Maquillaje / Ursula Kirsch. Lacan y Japón (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 Upanishad en The Waste Land de T.S. Eliot / Ursula Kirsch. Padres oníricos /

Alfredo Prior. Um artista de la escuela de Calcuta / César Aira. Sobre uma movela de Walter de la Mare / Kazuko Shiraishi. Poemas (traducción y presentación de Atsuko Tanabe) / Luis Thonis. Pasolimi: Uma provocadora independencia / Pier Paolo Pasolini. Sobre Céline, García Márquez, Wilcock (traducción de Roberto Raschella) / Silvio Mattoni. Lo bello y lo triste de Yasumari 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 mueva madre / Aono So. Madre, cuánto me gustaría ver tu rostro / Sergio Avelo. Variaciones sobre flores de cerezo

#### TOKONOMA 4

Haroldo de Campos. En la rutta de las especies de la vanguardia occidental / Silvio Mattoni. Mishima, artifice en un círculo de mieve / Susana Szwarc-Poemas / Guillermo Piro. La Roma de Wilcock / Roberto Cignoni. Acerca de la exención de sentido en el haiku / Alejando Sosa Dias. Virgilio Piñera: la sustracción, la carme / Virgilio Piñera. La rebelión de los enfermos / Bashô. Sobre el reflejo en el banamo / Simona Coral. Antonieta y su "corona de laureles" / Philippe Sollers. La voz de Joyce (traducción de Hugo Savino) / Alfredo Prior. Um artista llamado / Rafael Cippolini. Masako Togawa: una aparición / Mori Ogai. Juego (traducción de Mirta Sato) / Raúl Rossetti. Cioran ¿un místico sim Dios? / Luni Kyôka. El quirófano (traducción de Victorina Totsuka y A.S.) / Luis Thonis. Arlt y el cero imperativo: androgimia, unisexualidad, terror / Zeami. El espejo de la flor / María Negroni. El testigo lúcido / Adriana Maggio. Poema / Amalía Sato. Notas sobre estética japonesa / Mercedes Roffé. Memorial de agravios / Sergio Pangaro. El señor Wo El señor Kono / Guillermo Quartucci. El vello público de Matsuda Seiko.

# **TOKONOMA**

traducción y literatura

Si desea recibir el próximo número 6, o los anteriores, complete este cupón y enviélo a Casilla de Correo 28 (1428) Capital Federal, Argentina, junto con un giro postal o cheque bancario a nombre de Amalia Sato, o llame al 781-1886.

NOMBRE Y APELLIDO	***************************************
DOMICILIO	
LOCALIDAD	C. P.
TELÉFONO	FAX
NÚMERO O NÚMEROS QUE DES	SEA RECIBIR:
GIRO POSTAL Nº	
FIRMA	
FECHA	

Precio de cada ejemplar, dentro de Argentina (incluidos gastos de envio)::

10 \$ (diez pesos)..

Precio de cada ejemplar, para otros países (incluidos gastos de envio):

15 \$ (quince pesos)...

Por suscripciones en USA, comunicarse con: Mercedes Roffé

> 322 East 89 th St Apt 5a New York, NY 10128 - 5066

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira-com 25/2-348-3419

# 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, NY, 10.168, USA.

## **BOLETIN CIDOJ**

Centro de Estudios de Asia y Africa(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 (52-5) 645-04-64

## 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.

# CENTRO BUENOS AIRES DE IDIOMA Y TRADUCCION

Teodoro García 2957.
Tel Fax: 551-4194 (1426)
Buenos Aires, Argentina.

## LA PLATA HOCHI

Periódico argentino en idioma japonés Suplemento en Español

Uspallata 981 (1268)
Buenos Aires, Argentina
Tel (54-1) 307-7722/8822

# FUNDACION CULTURAL ARGENTINO-JAPONESA

(Jardín Japonés)

Cursos - Exposiciones - Eventos Confitería y Restaurant

# Av. Berro y Av. Casares - Palermo

Telefax: 804-4922/9141
Archivo Hilena Nicoadenin Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

#### TEATRO REPERTORIO DEL NORTE

Director Roberto Aguirre

#### Escuela de Arte Dramático

actuación, expresión corporal, escenografía Adultos/Adolescentes Gaspar Campos 861/Vicente López Buenos Aires, Argentina Informes 796-1456 y 756-0488

Programación '97

Las Troyanas/Eurípides

Marathon/Ricardo Monti

Cajamarca/Claude Demarigny

Los Horacios y los Curiacios/Bertolt Brecht

Leonce y Lena/Georg Büchner

#### TEATRO ESQUINA LATINA

Teatro-Música-Títeres
Director: Orlando Cajamarca

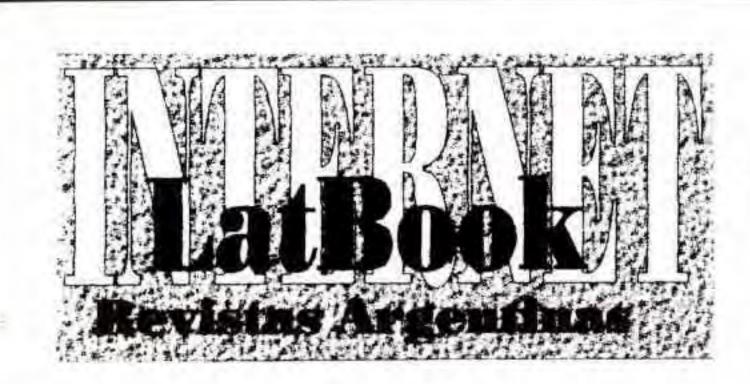
Calle 4 - Oeste 35-30

Barrio Tejares de San Fernando

A.A 1340 Cali, Colombia

# IDIOMA JAPONES PARA NIÑOS Y ADULTOS

Conversación para viajeros
Traducción y Lectura
Victorina Totsuka
361-5348
Buenos Aires, Argentina.



# TOKONOMA

incluye los sumarios de sus ediciones en la base de datos Latbook (libros y revistas) Disponible en INTERNET en la siguiente dirección:

http://www.latbook.com