TOKONOMA

TOKONOMA

Mercedes Roffé
Rafael Cippolini
Alfredo Prior
Luis Thonis

Sergio Pangaro
María Gabriela Mizraje
Kanoko Okamoto
Miguel Espejo
Silvio Mattoni

6

Anne Waldman

Guillermo Quartucci
Haroldo de Campos
Amalia Sato
Basilía Papastamatíu
John Timothy Wixted

Yanagida Kunio

Alejandro Sosa Días

Poema de amor en 12 lenguas
El Homo Novus de Xul
Poemas de Alice Vaillant
La vigilia de las estatuas
Giacometti por Jean Genet
El señor Fu
La última Doris Lessing
Sushi (traducción de Atsuko Tanabe)
Lisboa revisitada
Los párpados cerrados (A propósito
de La casa de las bellas durmientes de
Kawabata)
Poemas (introducción de Mercedes Roffé,
traducción de M.R. y Adriana Balthazar)
Japón macabro
Tres versiones de lo imposible: Wang Wei
Haiku, una forma moderna
Poemas
Kambun. Historias de la literatura
japonesa y japonólogos
El destino de las almas
(traducción de Mirta Sato)
Signos destruidos con delicadeza (Acerca
del ciclo "Tadeys" de O. Lamborghini)

TOKONOMA 6

TOKONOMA

	Mercedes Roffé	Poema de amor en 12 lenguas	4
	Rafael Cippolini	El Homo Novus de Xul	10
	Alfredo Prior	Poemas de Alice Vaillant	19
	Luis Thonis	La vigilia de las estatuas. Giacometti por Jean Genet	25
	Sergio Pangaro	El señor Fu	41
	María Gabriela Mizraje	La última Doris Lessing	55
	Kanoko Okamoto	Sushi (traducción de Atsuko Tanabe)	61
	Miguel Espejo	Lisboa revisitada	67
	Silvio Mattoni	Los párpados cerrados (A propósito de La casa de las bellas durmientes de Kawabata)	71
6	Anne Waldman	Poemas (introducción de Mercedes Roffé, traducción de M.R. y Adriana Balthazar)	78
	Guillermo Quartucci	Japón macabro	85
	Haroldo de Campos	Tres versiones de lo imposible: Wang Wei	97
	Amalia Sato	Haiku, una forma moderna	111
	Basilia Papastamatíu	Poemas	127
	John Timothy Wixted	Kambun. Historias de la literatura japonesa y japonólogos	129
	Yanagida Kunio	El destino de las almas (traducción de Mirta Sato)	141
	Alejandro Sosa Días	Signos destruidos con delicadeza (Acerca del ciclo "Tadeys" de O. Lamborghini)	151

Editora: *Amalia Sato*

Participan: *Mercedes Roffé*
Rafael Cippolini
Alfredo Prior
Luis Thonis
Sergio Pangaro
María Gabriela Mizraje
Atsuko Tanabe
Miguel Espejo
Sivio Mattoni
Guillermo Quartucci
Haroldo de Campos
Basilía Papastamatíu
John Timothy Wixted
Mirta Sato
Alejandro Sosa Días

Correspondencia:

Casilla de Correo 28 (1428) Buenos Aires, Argentina.

Informes: 781-1886

Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

Las notas firmadas representan las opiniones de sus autores y no necesariamente de la revista.

Cuidado de la edición: *Amalia Sato*

El pabellón del vacío

JOSÉ LEZAMA LIMA

(...)

Tener cerca de lo que nos rodea
y cerca de nuestro cuerpo,
la idea fija de que nuestra alma
y su envoltura caben
en un pequeño vacío en la pared
o en un papel de seda raspado con la uña.
Me voy reduciendo, soy un punto que desaparece y vuelve
y quepo entero en el *tokonoma*.
Me hago invisible
y en el reverso recobro mi cuerpo
nadando en una playa,
rodeado de bachilleres con estandartes de nieve,
de matemáticos y de jugadores de pelota
describiendo un helado de mamey.
El vacío es más pequeño que un naipe
y puede ser grande como el cielo,
pero lo podemos hacer con nuestra uña
en el borde de una taza de café
o en el cielo que cae por nuestro hombro.
(...)

Poema de amor en 12 lenguas

MERCEDES ROFFÉ

Ombres curtes
 Shadows, or are they shallows, at its edges
 Recomandabil este să-ți găsești
 poziția cea mai comodă. De exemplu:
 Under rennestensristene,
 under de skimlete murkjellere,
 under lindealléenes fuktige røtter
 og parkplenene:
 Ao longo da muralha que habitamos
 há palavras de vida há palavras de morte
 Will we stroll all night through solitary
 streets? The trees add shade to shade...
 Queste selve oggi ragionar d'Amore
 udranno in nuova guisa:

*Schöne Geliebte,
 mein Baum,
 dir im Gezweig
 hoch mit offener Schläfe
 gegen den Mond
 schlaf ich, begraben
 in meine Flügel.*

O:

Amigo el que yo más quería...

Or:

*A woman's face, with Nature's own hand painted,
 bas thou, the master mistress of my passion...*

Ou:

Detente, sombra de mi bien esquivo.

Unu wiqellan
 apariwan

partout dans l'ombre verte
 partout oiseaux chantent

tiatia tia touloulou
 tututu uhuhuhuhuh
 toulouloutou toulou

(A chaque espèce
 son espace)

Every port has its name for the sea
 Every hour... its attendant Spirit

Pero ainda no sabemos
 de que banda vai chegar a meia-noite.

Poema de amor en 12 lenguas

MERCEDES ROFFÉ

Sombras breves
 Sombras (¿o son bajíos?) por los bordes.
 Lo más recomendable es encontrar
 la posición correcta. Por ejemplo:
 Debajo de las alcantarillas,
 debajo de los sótanos mugrientos,
 debajo de las raíces húmedas de las alamedas
 y el césped de los parques.
 A lo largo de la muralla que habitamos
 hay palabras de vida hay palabras de muerte
 ¿Andaremos toda la noche por calles desiertas?
 Los árboles añaden sombra a la sombra...
 Bosques que razonar de Amor oirán
 hoy de otra manera:

*Hermosa amada,
 árbol mío,
 en la alta fronda
 te sueño con la sien abierta
 hacia la luna
 enterrado en mis alas.*

O:

Amigo, el que yo más quería...

O:

*Oh, rostro de mujer, pintado por la mano de Natura
 dueño y dueña a la vez de mi pasión...*

O:

Detente, sombra de mi bien esquivo

Dejo que el agua del amor
 me arrastre en su corriente

por todas partes en la verde sombra
 por todas partes, cantan los pájaros

*tiatia tia touloulou
 tututu uhuhuhuhuh
 toulouloutou toulou*

(A cada especie
 su espacio)

Cada puerto tiene su nombre para el mar
 y cada hora, su guía
 Pero aún no sabemos
 de qué lugar va a llegar la medianoche.

SOBRE EL PROCEDIMIENTO

Escribí este poema a raíz de una invitación de la revista *Chain*, de Hawai, donde aparecerá próximamente en las doce lenguas y en traducción al inglés.

Para componer el texto seguí el modelo del cadáver exquisito, sólo que los autores aquí son poetas de distintas épocas, lenguas y países, reunidos por un acto de lectura.

Detallo a continuación sus nombres y, entre paréntesis, el idioma y las líneas en que aparece cada uno: *Andreu Cloquell (catalán, 1), *Elizabeth Bishop (inglés, 2), *S. T. Doinas (rumano, 3-4), *Jacobsen (noruego, 5-8), *Mário Cesariny de Vasconcelos (portugués, 9-10), *Allen Ginsberg (inglés, 11-12), *Torcuato Tasso (italiano, 13-14), *Johannes Bobrowski (alemán, 15-20), Anon. (español, 22), *William Shakespeare (inglés, 24-25), Sor Juana Inés de la Cruz (español, 27), Anon. (quechua, 18-29), Josée Lapeyrere (francés y canción en lengua de pájaros, 30-34), Louise Herlin (francés, 35-36), *W. H. Auden (inglés, 37), H.D. (inglés, 38), y *Manoel Antonio (gallego, 39-40).

El orden sigue --con intercalaciones-- el propuesto por los volúmenes 16-17 y 4-5 de la revista española *Hora de poesía*, de donde tomé la mayor parte de los textos (indicados con un *).

La profecía fundante: "el poema se parecerá a ti".

Una vez terminado, aparecieron ante mí dos posibles acápites -- dos textos que, tal vez sólo en razón del poema que acababa de escribir, resultaron especialmente significativos:

As the boundaries of the state are breached by international radio forces, the boundaries of the poem, the line, the word, the text are extended beyond any individual tongue to all discourse, even no-human discourse.

James Sherry, "The Boundaries of Poetry", en Charles Bernstein (ed.), *The Politics of Poetic Form. Poetry and Public Policy*. New York: Roof, 1990, p. 229.

The bureaucratic rationalism of death stamps the camp into a hierarchical and rigid order... The prohibitions are innumerable and the rites profuse and senseless. In this order, ubiquitous signs admonish

hygiene and ethics. One message heads all the corridors: Arbeit Macht Frei -- Work Gives Freedom.

The number of different languages, and the numbing depression that is the unshakeable companion of the inmates makes organized resistance difficult. Resistant is manifest in its most shrunken form --the muffled will not die.

Erica Hunt, *ibid.* p. 209

El infinito brota de la opción degenerada. El Homo Novus de Xul.

RAFAEL CIPPOLINI

En tres oportunidades el escritor y periodista Juan - Jacobo Bajarlía me comentó la anécdota, con leves variaciones: Xul casi diariamente se sumergía en la bañera, tapaba sus fosas nasales con la mano izquierda y procedía entonces a desagotar el agua muy lentamente, *"para ayudar a la luna, cansada de cargar con las aguas del mundo"*.

La influencia del satélite le permitía también, según sabemos por Battle Planas, montar ese numerito por el cual su cabeza se inflaba momentáneamente como un globo hasta alcanzar cuatro veces su diámetro habitual. Pero en este caso específico intervenían otros factores.

Volviendo a lo anterior, parece ser que una tarde de 1950, el pintor y astrólogo le describió minuciosamente al escritor y penalista las técnicas según las cuales los caldeos, dos mil años antes de Cristo, se cubrían la cabeza para protegerse de la influencia maligna de los eclipses.

"Xul adivinaba el tiempo exacto que iba a durar el eclipse - apuntaba Bajarlía - y por eso ensayaba conteniendo la respiración. Según él, no se conquistaba así como así el severo arte de preparar el rostro mediante los exactos lavados para que la luz se emitiera de manera correcta".

Este secreto caldeo, según mi informante, tenía como fuente la peculiar lectura que Xul había realizado del Poema de la Creación del pueblo mesopotámico. Ese mismo libro que describe *"...hombres con grupa de caballo y pecho humano"* así también como de *"hombres pez, hombres escorpión y hombres toro"*.

Desde muy niño, todas estas bestias horripilantes de la mitología

babilónica parecen haber entusiasmado poderosamente al futuro astrólogo. Hace más de un siglo, el pequeño Xul (por entonces *el pequeño Oscar Agustín Alejandro Schultz Solari*) seguramente estaba convencido de que el hombre *no era otra cosa que una bella malformación astral que, sin embargo, podía mejorarse*. Dedicó toda una vida a averiguar cómo. Fue una constante en su pensamiento, un flujo inacabable: la criatura, que jamás dejó seducirse por las tentaciones de la mismidad, de una forma eterna del principio al fin, aceptaba las mejoras por las cuales el mago blanco se convertía en donador. La viscosa imaginación del terrestre demiurgo gravita sobre el universo, desplazándose en todos y cada uno de los laberintos en la alquimia de la imagen. También desde entonces, antes del Centenario Patrio, debería considerárselo como temprano fan de *Marduk*, deidad asiria. Alguna vez le advirtió al poeta Edgar Bayley, cuando éste sucumbía a una feroz jaqueca: *"Ya observo yo ese revoloteo con barba"*.

"Xul estaba realmente convencido de lo siguiente: la evolución o transformación de la percepción de los hombres dependía íntegramente de cuán estuviera sumida en el mundo simbólico. De este azaroso aprendizaje resultaba la representación de la figura humana a lo largo de los siglos y las culturas. Por supuesto, el conocimiento zodiacal ocuparía un sitio de excepción en este cosmos metafórico" comentó al respecto otro poeta, Carlos Mastronardi, el mismo que afirmó que Xul *"crecía algunos centímetros o milímetros de alto cada vez que lo beneficiaba, creo, la conjunción de Venus y Saturno. Me develó el secreto una tarde de otoño, caminando por Avenida de Mayo"*.

El zodiaco, en el universo de Xul, se presenta como el único y gran potencial liberador. Al tiempo que reorganiza el caos alegórico del orbe, permite proclamarse y actuar en pos de nuevas experiencias sensoriales, o sea, las que incrementan las futuras formas de realidad. Estas participaciones exigen, invariablemente, un plan de acción. Y por lo tanto, una educación apropiada de los sentidos. Un milenario ritual del té donde el té es esencia de cada una de las cosas existentes y la tetera se lleva en el alma.

Por ejemplo, Xul tenía la costumbre de servirse una tacita de café a la que, de inmediato, le agregaba salsa de tomate para mas luego hundir en el brebaje unas pequeñas sardinias. Todos estos ingredientes se los proveía

un bar automático que funcionaba, a principio de los cuarenta, en la esquina de Callao y Córdoba. *"Innovaba en todo, hasta en las gimnasias del paladar"* aclaró años después, refiriéndose a la dieta, uno de los directores de la Biblioteca Nacional que publicó sus obras completas en la editorial Emecé.

Pero tales ejercicios no hubieran redundado en la plena eficacia si contemporáneamente Xul no hubiese previsto la despótica exigencia de volver a formular, en grados diversos, la mismísima biología humana. Una estrategia venía, de este modo, a montarse sobre la otra. Y desde este apareamiento se engendraría una de las estéticas más innovadoras del Siglo XX.

Permítaseme una breve digresión. En un exquisito libro del novelista alemán Arno Schmidt, menos considerado de lo conveniente, titulado *Die Gelehrtenrepublik* (y traducido como *La república de los sabios*), publicado en 1957 por Stahlberg Verlag, la Patagonia del año 2008 se encuentra superpoblada de extraños fenómenos animales hijos de la radiación de cierta guerra atómica. La narración, como todas las de este autor, escrita en primera persona, radiografía minuciosamente los impulsos eróticos que un periodista e investigador experimenta cuando se topa con las especies en cuestión:

"Al contemplar sus senos en forma de pera tuve una erección tal que no podían ocultarla mis amplios pantalones: ella se sonrojó infantilmente, regocijada. Nos pusimos a pronunciar nuestros nombres. Se volvía con coquetería "¡Thalja!" Daba en seguida media vuelta con sus patas traseras y se me acercaba luego haciéndome seductoras advertencias; tan cerca, que la punta de sus senos me rozaba el pecho. (Luego, a mi vez, yo también me resistía. Le volvía la espalda. Ella entonces pronunciaba "Char - ley" y, cuando tornaba junto a ella, me esperaba impaciente, desmañada, virginal, sosteniendo en la mano la tupida cola peluda)".

En la proyección del *Homo Novus Xulariano*, por su parte, el ejemplar hembra pondría al descubierto su sensualidad mediante la exhibición de su íntima constitución, a saber:

"Lo de injerto, cirugía correctora y estímulo o fomento para expansión de órganos normales: el expendio de leche, casi siempre gratuito, en

que las madres humanas y simias se sirven de dos ductos o canillas (quizá para dos eventuales mellizos celosos); tendrá que ser mucho mayor, en un próximo futuro superpoblado, cuando se trate de colectivas nodrizas (col - nursas), especializadas para nutrir series de bebés, desde una docena en adelante, en varios turnos, reemplazando a las sendas madres en grandes maternidades - modelo. Las mamas estarían siempre en par, pues lo de muchas en fila, como entre mamíferos y animales y en la Diana de Efeso, requeriría muchos cambios en la anatomía femenina, y sería repudiado por los pretendientes de otro sexo, indispensables para la continuada producción de las col - nursas. Estas voluminosas mamas, como grandes damajuanas, con su apropiado sostén, dado su peso, ramificarían sus ductos de salida en varios tubos o tentáculos naturales, es decir, integrados al cuerpo; algunos más largos que otros, hasta de unos dos metros, para acomodar lactantes más apartados en el numeroso reparto. La forma en racimo de estos ductos sería inconveniente, por varias razones prácticas, y antiestética, además de muy pesada. Cuando estos tubos tentáculos lactóforos no estén en uso, pueden enrollarse alrededor del cuerpo, o entre sí, y han de ser parte principal del ropaje y adorno de dichas nodrizas. Estas grandes mamas se equilibrarían en la plástica y belleza del cuerpo, por una correspondiente esteatopigia, como la usan los hotentotes y bosquímanos, por amplios muslos y larguísimas cabelleras, variadas en peinados de grandes diámetros. Estas col - nursas o nodrizas comunales, sobrealimentadas y por selección hereditaria podrían rendir más leche por día que vacas holandesas. Y en cuanto a sus muy opulentas formas, podrían ser asaz más plastibellas que esas estatuitas prehistóricas, de inmenso vientre y mamas como bolsas, de mínimo cráneo, que nos llegaron de muestra, desde un olvido de muchas primitivas pesadillas.

El desarrollo anatómico parcial consciente, por esfuerzos quizá de varios siglos: entre otras propuestas - o anticipaciones - que el presente autor ha discutido otras veces, se cuenta la necesidad - todavía muy poco sentida - de una musculosa cauda o cola, útil miembro complementario, largo y prensil, capaz de soportar por lo menos el peso de un cuerpo, como un tercer brazo. Viendo cómo usan su cola muchos parientes nuestros, simios, no hay más lugar a discusión, aunque sí a envidia o emulación." (El destacado es mío).

Curiosamente, en por lo menos seis ocasiones Xul argumentó el apremio por conseguir el *Arsenothelys*. Así nominaron Simón el Mago y Clemente de Alejandría (en su Epístola Segunda) al Adán incaído y pre - évico, al no

tentado aún por la serpiente. Esta especie de huevo casi inmóvil se diferencia primordialmente del Adán definitivo en su originario hermafroditismo. (Michel Tournier da cuenta ficcionalmente de esta encantadora visión bíblica en un muy bello párrafo del comienzo de su Opus Magnum: *Roi des Aulunes*).

Cabe aclarar que nuestro astrólogo siempre se manifestó a favor de la pareja, del dúo. E incluso señalando su primordial importancia, denunció los peligros a los que se halla expuesto el hermafrodita:

“... en cuando al aparato reproductor, siempre que hayan de combinarse dos sexos para prole, el viejo sistema parece inmejorable, si hay un auto-control racional, poco o nada usual, y salvando tantas molestias y desórdenes de lo femenino. El bisexo monoico, en algunos casos o en todos los casos, podría ser muy útil para ampliar la experiencia y madurez psíquica, siempre que no se llegue a la autofecundación, que por sus degenerantes resultas está contraindicada, y poco de moda en la natura. Empero si alguien bisexuado quisiera probar su biosuerte en vástagos a su modo propio, se podrían obtener sin duda, interesantes variedades humanas y extrahumanas, aparte de los muchos fiascos y monstruos pre-visibles e inaceptables. Inédito hobby. Por sobre la evolución, la anatomía y la experiencia, podemos imaginar y esperar alguna vez algún super-hombre que querríamos completo: sabio, santo y mago, decida componer y hasta inventar su hijo en modo vegetal, por brote”. (En esta oportunidad también soy responsable del destacado).

El *Arsenothelys Xulariano* resulta ser, ni más ni menos, el *Homo Novus*, Hombre Nuevo o Neocriollo.

“En primer lugar, yo no he inventado al Neocriollo: el Neocriollo será el producto natural de las fuerzas astrológicas que rigen a este país. En segundo lugar, el Neocriollo ha de tener, no los cinco sentidos que se conocen en Occidente, sino los once del Oriente.”

Si bien la cita anterior no es propia de Xul, sí lo es de su simpático alter ego, maniqué novelado y elegante, el astrólogo Schultze, manufactura de la pluma de su amigo, Don Leopoldo Marechal. Un análisis exhaustivo y erudito de la alambicada relación entre el astrólogo real y el ficcionado, excedería por completo los precarios límites de este ensayo. Por lo cual, y remitiendo a textos de futura y recomendable publicación,

sugiero al lector, como medida paciente y provisoria, homologar ambos discursos, a modo de elevado néctar indicativo. Expongo, a modo de muestra, el dato subsiguiente: la novela de Marechal se publicó en el año 1948. Las descripciones de las mejoras tecnobiológicas de Xul, en el segundo lustro de los cincuenta. ¿Un claro efecto de retombée? ¿Una ficción adelantada? ¿Un refinadísimo juego de simulación? El infinito brota de la opción degenerada.

Cabe aclarar que el *Corpus Xulariano* diferencia perfectamente entre tres manifestaciones disímiles, o sea: 1) *Los Hombres Mejorados o tecnobiológicos*, 2) *Los autómatas* y 3) *Los Seres Creados mediante la magia o la alquimia*. Dos textos éditos de Xul se explicitan sucesivamente:

“Hay constancia de que en Egipto y en algún otro país antiguo se usaban estatuas, muñecos o ídolos (imágenes, en griego) que movían parte o todo el cuerpo; pero está claro por lo que quedó en ruinas de templos que no eran más que títeres manejados “bajo cuerda” por alguien escondido para el público, que suponemos crédulo. Los seres creados y animados por milagro, magia o alquimia están en otra categoría que la máquina y el autó-mata, y merecen mención aparte”.

“Ya hay en la literatura de nuestra época muchos casos de robots, autó-matas y muñecos que actúan como humanos de supuesta alma y que, como es lógico, se muestran terribles y estúpidos, salvo que los dirija una voluntad humana, casi siempre mala, de la que son entonces simples títeres. Pero alguna excepción hay: en la ya vieja novela de Villiers de L'isle, se cuenta que Edison construye una similmujer, parlante y semoviente, copia fiel, hasta poro por poro de una bellísima mujer de veras, de quien un joven y rico lord estaba enamorado, y que termina prefiriendo a la muñeca por sus prendas morales y su poético espíritu. Pues era que la mujer artificial no lo era tanto, dado que la otra mujer (de veras) y sin saberlo el lord, en frecuentes y largos trances trasladaba su psique al cuerpo mecánico, más sano y capaz que el propio. De aquí lo romántico de este idilio imposible con una simple máquina. Lástima que, quizá por comodidad del autor, la pareja muera en un naufragio, muy pronto.

Por más que se mejoren los cuasi cerebros electrónicos que ya existen, les faltará el ego propio que nos distingue a los humanos en este mundo, o se suplirá por conexión con algún ego de quien lo posea – o, dirían algunos,

de quien sea poseído por él -. Y aunque para los budistas un tal ego sólo sea una ilusoria agregación, como tal o como real, se manifiesta y expresa. Y sin este ego, un personaje literario pierde en interés humano, hasta cero.

Hay mucho que decir y lo habrá siempre, en tema de ampliaciones de capacidad y órganos del cuerpo físico humano actual, por una parte, y de aumento de población, de entes mentales por otra. Lo primero podría realizarse por lentos grados de estudio y ensayos entre categorías desde lo más fácil a lo casi imposible: 1) por apéndices sin vida, unidos al cuerpo e integrados en él. 2) Por injertos, cirugía y estímulo y fomento, en alguna parte del cuerpo (como en "La isla del doctor Moreau" de H.G. Wells). El más costoso futuro. 3) por desarrollo anatómico consciente sin plazo fijo (ni desalientos).

Pasando luego a mayor abstracción 4) por combinaciones y creación de entes definidos de apariencia humana o no, para una semivida de símbolo, mito o puro juego de arte, respondiendo a necesidades múltiples nuestras, aunque vagas e íntimas. De estos entes nacen todos los días, más o menos efímeros, en anuncios comerciales, cine, teatro, política, etc., mezquinos hijos de afanes por el papel moneda, que casi han desplazado a los grandiosos mitos antiguos. También hay temas - gérmenes, como los leimotivos en música, notación de algo metafísico, origen y fuente de sin-fín de cosas y actos en mundos más concretos. Esto existe y crece en todas las religiones y filosofías y son ejemplos la Santísima Trinidad, con sus símbolos, "el Arbol de la Vida" cabalístico, signos herméticos y en más sencillo, las banderas y escudos nacionales y de colectividades, etc. Todo esto ya desparrama el tema hacia la magia."

Efectuada la salvedad de rigor, ruego al lector observe detenidamente, en la siguiente transcripción, la adecuación zodiacal en los artilugios perceptivos del *Homo Novus*, según la versión de esa sombra de anticipación conocida como "el astrólogo Schultze":

"(...) Los sentidos del Neocriollo serán así, aproximadamente: su ojo derecho estará signado por el sol y su izquierdo por la luna. Quiere decir que, por el uno, estará inclinado a la visión de la luz directa y, por el otro, a la visión de la luz reflejada. O más fácil aún: el ojo derecho lo hará santo y el izquierdo científico. Los ojos no estarán en sus órbitas ya, sino fuera de las mismas, en la punta de los nervios ópticos que se habrán alargado

unos veinte centímetros y serán como las antenas de un insecto, capaces de tenderse hacia lo alto y lo bajo, hacia la derecha y la izquierda, según el objeto de la visión. Además cada ojo, en el extremo de su antena, podrá girar sobre sí mismo, periscópicamente, y llevará un parpadodiafragma ultrasensible a las variaciones de la luz."

"En cuanto a sus oídos, el derecho ha de corresponder a Saturno y el izquierdo a Júpiter: con el derecho el Neocriollo captará la música celeste, vale decir, la de los nueve orfeones angelicales; con el otro escuchará la música terrestre, que no será ni la de Grieg ni la de Beethoven. Claro está que sus orejas tendrán la forma de dos grandes embudos microfónicos, y que podrán tenderse a las seis direcciones del espacio."

"Tendrá una hermosa nariz. Su ventana derecha responderá al signo de Marte y su izquierda al signo de Venus: quiere decir que el Neocriollo respirará el furor destructivo por un lado y el furor amante o constructivo por el otro. Imagínese una nariz enorme, de ventanas abiertas y palpitantes, libre de pelos y de mocos."

"La lengua del Neocriollo será el órgano del gusto y de la expresión a la vez, y estará dominada por Mercurio. Tendrá la forma de una cinta larga y flexible, como la de los osos hormigueros; y el Neocriollo la meterá en todas partes, ávido de sabores. Eso quiere decir que su boca será un agujero apenas y estará desprovista de dientes, ya que el Neocriollo no se alimentará de substancias groseras, ¡ah, no!, sino de todo lo sutil que hay en este mundo. Y ahora me faltaría describir su piel, órgano del tacto: el Neocriollo tendrá una piel de gran superficie, capaz de contener un prodigioso número de terminaciones nerviosas; y siendo, lógicamente, demasiado grande para su cuerpo, le caerá en frunces y repliegues, como la de los carneros merinos".

"Faltan seis: los cinco de la Acción y el único del Sentimiento. Son los órganos de la Acción la palabra, las manos, los pies, el tubo digestivo y los instrumentos de la generación. El idioma del Neocriollo será entre metafísico y poético., sin lógica ni gramática. Sus manos y sus pies tendrán una magnitud hasta hoy desconocida; y responderán a un complicado sistema de palancas de segundo y tercer grado. Ya les dije que el Neocriollo se nutrirá de perfumes, focios y otras quintaesencias, gracias a lo cual su tubo digestivo será de una simplicidad absoluta y no emitirá

gases putrefactos ni repugnantes mierdicolos."

"Ahora bien: sus órganos de generación estarán signados así: los testículos por Venus y el penis por Mercurio."

Los astros, ya lo anunciamos, constituyen el corazón del Sistema Xulariano y en tanto tales, dominan e interceden cada uno de los microorganismos perceptivos del *Homo Novus*. Obediente a la determinación de Saturno y Júpiter, Xul creyó siempre necesario perseverar en los itinerarios de acción expansiva de los que hicimos mención en un principio y guiar la tensión con los planetas en algunos de manera extrema.

"Días pasados hablé con Silvina Ocampo. Me comentó que había conocido a Xul en un coro. Esos coros cantaban dirigidos por Ansermet y les habían dado a cada uno una partitura que debían observar. Creo que era la música de Honegger, "Le Roi David". Todos se atenían a la letra y a la música. Pero se oía a alguien que gritaba desafortadamente una melodía ininteligible. Luego resultó que era Xul, que dijo que él no tenía por qué atarse a la partitura, que era mejor que cada uno cantara como pensara, como quisiera. Fue expulsado por Ansermet. Pero defendió su libertad." (Testimonio desinteresado del bibliotecario citado más arriba).

Villa Ballesta, invierno de 1998.

Poemas de Alice Vaillant¹

ALFREDO PRIOR

EL CEPILLO DEL AGNÓSTICO

Panoplia de Transparencias - lo llamaba madre.
El Cepillo del Agnóstico, padre.
Mi hermano y yo le decíamos L'abbé Edredon,
quizás por sus ojos de muñeca que habla, degollada.
A veces ese ibis gordo de cortesés ademanes
vuelve al estanque desolado de mi corazón,
y vela como un guardián nocturno
la inmensa fábrica de mis sueños.
Con una garganta que no es la suya
susurra, entonces, a un oído
que ya no es mío : " ¿Recuerdas?
¿Recuerdas esas piedras cómicas,
esos feldespatos ligeramente obscenos
que tan alegremente desgarraban nuestras manos?
La increíble brutalidad, Alice, de esa comedia táctil:
la manufactura cordial de las páginas cubiertas de pequeños dramas invernales
y lectores satisfechos."

(Los labios fríos antes de hablar)

Recuerdo:

¹Alice Vaillant (1919-1974) fue hija de un matrimonio de burgueses, amigos de los poetas del grupo surrealista. En su casa de la rue Becquerel se realizaban veladas literarias, a las que asistían Aragon, Breton, Crevel y Tzara. El único libro que publicó, con anécdotas y referencias en clave a esos tiempos, fue *Au poidis du sang*, Editions G.L.M., Paris, 1959, del cual han sido rescatados estos poemas.

Caminaba de puntillas, premiosamente,
 -como liberando de lastre
 a sus pesadas caderas de barquilla-.
 En una bolsa de mano siempre llevaba un puppi aragonés de alheña,
 una bellota de yeso con las dentadas huellas de una marta sibelina,
 doce cañones de pluma, una cita de Etienne Marcel,
 y una bastilla de fósforo en un nido de escalaria.
 De más está decir
 -y lo diré, "en demasía"-
 que los objetos consignados, reunidos por aquella sabia mano bajo el apelativo de
 "presentes etruscos", formaban parte del decorado en que se desarrollaban
 los actos de erotismo de nuestras Series Fatales (un libro cotidianamente
 abierto pero sólo legible en los días sombríos).

La bastilla de fósforo, al ser raspada convertía al nido en edredón llameante que
 se consumía
 con lentitud, sin humo,
 presencia en sí e inmovilidad vibrante.
 La cita de Etienne Marcel, copiada con sulfuro sobre un kimono verde floresta
 de la talla de un pulgar,
 se animaba con una luminosa y asesina violencia
 que evolucionaba en los pliegues de la seda restallante
 poblada de árboles con hojas de ceniza.
 Los cañones de pluma, entonces,
 a intervalos regulares (doce)
 impulsaban a la bellota, en una maniobra enérgica pero prudente,
 hacia una garganta que no era
 -legiblemente- "la nuestra",
 sino la de Aragoncito, el puppi.
 Ah las múltiples y angustiosas vías
 por las que el destino irreprochable anuncia sus maniobras.
 Como quien se libera de sapienciales pero incómodas pepitas
 Ari escupía las ríspidas huellas siberianas
 y aclarándose la garganta hablaba con voz inviolable:

"...Era un país de heridas donde soplaban vientos
 devoradores.

Los árboles se trizaban en la mano de los cirujanos.
 Tan común era el enervamiento que

como estólicas cerillas
 salían las gentes de sus casas y decían:
 Dejad vuestros pianos en la acera esperando la lluvia.
 No os preocupéis.
PUESTO AL FUEGO TODO POETA ES ROJO."

Con lengua de muñeca
 que abre los ojos -pero no los cierra-
 replicábale L'Abbé:
 "Medida abierta entre suspensos, isla de una tal palidez
 que anuncia nuestro olvido.
 Toda TRANSPARENCIA aspira a los azares del espacio
 o a esa ausencia que no sabe de sí
 y algunos llaman melodía.

Puesto al fuego todo poeta es rojo.
 Mas estos fuegos deben
 seguir peinando lampos
 contra la infamia del día."

Brillante golpe de gracia:
 fina tempestad que ríe
 en voz baja.
 He ahí al profeta con sienes más puras que los espejos
 con enormes ganas de dormirse
 pero con fuerzas aún para tomar
 al títere por los adornos de su lengua
 y estirla hasta cubrirle por entero la cabeza.

EL PERRO DE TROTSKY

Una tarde en que la cuerda de la circunstancia tensaba el arco del conflicto llegó L'Abbé, más relucientes que nunca las sienas de sus espejos. Lo seguía un pequeño cuzco con pelambre de cebada y desesperados movimientos de relojería que traía entre los dientes una lata de bizcochos ferrareses (¿o pisanos?) -bastiones de azúcar nevados, que al partirse simulaban estruendos de bombardas lejanas-.

Si el agua que transcurre tornara a su manantial y la flor desprendida de su tallo volviera al árbol que la dejó caer miraría hacia atrás y suspiraría, pero Perdona Balanza Roja es mi nombre -dijo el perro. Agitó siete veces los manojos de llaves que a sus patas guarnecían -¿emblemático custodio de algún arcano canino?- y agregó:

Los poetas humean,
lentas barcas sobre aguas pensativas.
Tú.-Señalando a Benjamín, el jardinero-
Tú, que siembras patatas,
y que no habrás de navegar, tampoco, ni media milla,
¿te sorprenderías si te dijera que el Conde Vassarof antaño fuiste,
o de ser noble, Vassaroff o Conde
quisieras no haber sido?

Como quien dibuja en una ostra, distraídamente,
el repetido retrato de su tedio, dijo L'Abbé:
Cierta noche junto a la estatua de Etienne Marcel
me hizo un guiño la Inteligencia.
Volvió a hacérmelo otra vez.
Fue en Patzcuaro,
México.
El pensamiento racionalista más consecuente

consigo mismo... más agudo, más.
Idóneo para superar todos
los obstáculos en el campo... al que
se aplica, siempre me ha
parecido, fuera
de este campo... propicio
a plegarse, solícito... a los más
extraños caprichos. La sorpresa
... que esto me produce... cristaliza
en torno al recuerdo
de una conversación que sostuve
con un interlocutor cuyo espíritu
era de una envergadura y de un vigor... de pitonisa.

(En medio de toda esa epopeya roja
se ve flamear aterradora una cabeza, helada.
Cerrad los oídos al choque de las bayonetas,
al gañido de los cañones;
apartad la vista de esa marea oscilante
de batallas perdidas o ganadas.
Veréis entonces destacarse de esa sombra un fantasma deslumbrante,
inexpresable cloaca
amasada con azul de cielo,
como un astro enorme, y sigiloso,
emerge.)

Ocurrió en Patzcuaro,
México.
Siempre recordaré
nuestras idas y venidas
a lo largo de una galería subterránea
que conducía al ominoso caracol de un patio
con veinte jaulas desde las que
hasta nosotros llegaban los gritos arrendados
de veinte zopilotes:
"¡Querétaro!
¡Querétaro!"
Aquella mano nerviosa y fina
que había llevado el timón

en algunos de los más (hmmm)
transparentes acontecimientos de los presentes muertos,
se entretenía jugueteando con un perro
que correteaba, a nuestro alrededor.
Aquella mano...
-mis ojos abrasaban las hojas de su palma-
tizó con las cenizas de calcinados mapas mis solapas
y al hacerlo habló el león: de perros y perrerías.
Su lenguaje, en no sé qué taiga purgando
innombrable kremlin o castigo,
perdía precisión, y afalderábase su pensamiento
al abandonar en el oleaje de la prisa los rigores de la letra.
Llegó incluso a mostrar amor hacia el animal,
a atribuirle natural bondad, e interpretar,
cual hace mayoría,
que los abalorios de tan estólida servidumbre
eran diademas de
¡fidelidad filial!
Intenté convencerle
que indudable arbitrariedad comporta
atribuir a los animales sentimientos
que únicamente tienen sentido, apreciable,
cuando al hombre se refieren.
(No es cruel el mosquito
ni retrógrado el cangrejo.)
No le doy al perro importancia alguna
-el menor perro en la importancia pongo-
no le importo nada al perro per...
Los pasos que no doy son dos veces pasos:
pasodobles que vienen de los llantos que no vierto
respiran mi pensamiento.

La vigilia de las estatuas.

ALBERTO GIACOMETTI - JEAN GENET

LUIS THONIS

El libro de Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, me ha hecho pensar en una hipótesis que roza el estupor: que las cientos de páginas del libro que escribió Jean Paul Sartre sobre Genet, - una verdadera summa crítica, afectada por todos los lenguajes contemporáneos de la fenomenología, el psicoanálisis y la antropología-no le valieron a éste lo que el encuentro con un anónimo viejo miserable. Olvidan que el libro de Sartre, que puede leerse como una novela teórica, no fue ajeno tampoco al azar: empezó siendo el prólogo a un prematuro volumen de obras completas. Pero hay que destacar ese encuentro, que nos hace sospechar que la obra inmensa de Sartre no tuvo incidencia sobre Jean Genet, tal vez por el tratamiento poco consistente del núcleo que más recurre en su escritura: el de las paradojas en torno a lo que llama las "oposiciones fundamentales", que reduce a contradicciones.

Sea como fuere, para Genet fue un suceso importante y mostró su gratitud. Pero el acontecimiento decisivo, que le permitiría seguir escribiendo, estaba en otra parte.

Quien se atreva a seguir los laberintos de este libro, tendrá la impresión de asistir como invitado a una cofradía circunspecta y austera con la sola condición de afinar la escucha y asomar a los linderos de la visión y el tacto. El escritor toma apuntes, escribe de un artista, y sus reflexiones contrastan con el cortocircuito de los diálogos.

Los dos tienen algo en común: su atracción por lo sórdido y las diversas formas de lo abyecto. La belleza, no sólo coexiste con lo sórdido sino que no existiría si no tuviese a lo abyecto como su condición. Para Genet la poesía es un **ascecis**: "un milagro de magnificación". Las diversas formas de lo abyecto y lo criminal merecen los "hombres del nombre". Los criminales son comparados a flores y la vida del mendigo despliega todos los fastos de la extravagancia. La estética tiene como objeto redimir suntuosamente todo lo que es objeto de condena en el mundo: hasta esa

lombriz que se traga el personaje de **Pompas Fúnebres**, con una experiencia cercana al éxtasis. Gracias al equívoco del lenguaje y la metáfora, todo lo rechazado se vierte en un cambio de signo que niega las "oposiciones fundamentales": la vida y la muerte, la abyección y la gloria, entre ellas. Dan lugar a ritos y cultos descentrados por la magia parcial del verbo.

Así, un prostíbulo puede ser un templo y la corte de justicia un fastuoso lenocinio; las mujeres del burdel, reinas o diosas; la virilidad, para ser parodiada o irrealizada, es exaltada hasta la hipérbole; la fantasía del fin de la procreación lo lleva a concebir escatológicamente el del mundo, pero los desheredados le hacen reencontrar la caridad cristiana. Las relaciones pasionales, marcadas por el sadismo o una devoción fetichista, son narradas con una ternura insólita. Y no puede negársele el reconocimiento de la propia iniquidad, de la cual muchos justos, si no son Job, no quieren saber nada. Genet, que no es ajeno a esta tradición, en cuyo camino se encuentran los místicos, tiene como objetivo a la santidad; para alcanzarla, en su vía negativa, está dispuesto a desgarrar sus entrañas y sorber el cáliz del mal hasta las heces. Su obstáculo es el que le cabe a todo **non serviam**: el no poder llevar la destrucción hasta el fin, no sólo por su fascinación por lo execrable sino por asumirse como alguien que pertenece a lo sagrado.

Así ocurre con el travesti Divine, prematuro en la literatura, en **Notre Dame-des-Fleurs**- 1948- que en su intento de probar a Dios y de producir un milagro, acaba por cometer un ridículo sacrilegio con las hostias en el tabernáculo. Divine sacraliza su sexo por encima de Dios y en su autoidolatría asume a lo sagrado en sí, en su doble acepción de mundo y de inmundo. Esto no es ajeno a Genet. Es la imagen misma de predestinado a infractor, que crea en torno suyo un círculo de silencio, que hace pensar en una acordada segregación, aunque lo que en verdad se teme es la contaminación. En la antigua cultura romana, el **homo sacer** vivía en un estado de proscripción religiosa y civil, excluido de la comunidad humana, desposeído de todos sus bienes y como posible objeto de la venganza de las divinidades ultrajadas. Genet, que se ha eternizado en su condición de niño expósito, en una cultura moderna- en contraste con sus personajes- declarará más de una vez que está muerto. Ningún héroe trágico- empezando por Orestes, Edipo o Ifigenia- accedió a la soledad; las máximas desgracias tienen siempre el espejo de una comunidad.

Genet habla de **singularidad inatacable** a propósito de Giacometti, pero también se refiere a sí mismo, porque, como ha escrito

María Zambrano, a diferencia del aislamiento, la soledad es una conquista metafísica- tal vez la única- de la modernidad: nadie está solo, sino que ha de llegar a ser la soledad dentro de sí, como en el caso de los místicos, en los cuales la soledad es la primera muerte que hay que morir. "Vivir entre los vivos", decía Montaigne, sin dar un crédito público a su enunciado. Para Genet y Giacometti esta expresión debió ser enigmática, hasta volverlos interlocutores de unos muertos que - a diferencia de diversos espiritismos- están faltos de palabra. Giacometti, como sus mismas creaciones, ante esto se muestra muy próximo y muy lejano. La impasibilidad de sus figuras es prueba de que cierto duelo ha llegado a término.

Como un desafío a la dura virginidad de la piedra, la mujer surge en los humores de la conversación. Para Genet, la espalda de las mujeres es más humana que su cara: la nuca, la cavidad de los riñones, le parecen modelados más "amorosamente" que en los hombres.

Giacometti le cuenta a Genet sus amores con una vieja vagabunda. Ella es lo contrario de las diosas reveladas por el autor: sucia, harapienta, pero encantadora; a Giacometti, que no podía estar sin ella, le parece que vale por todas las bellas mujeres. Genet le pregunta por qué no se casa y la convierte en Mme Giacometti.

El pintor sonríe, irónico. De hacer eso- se justifica- sería un tipo raro. Genet se pregunta por el lazo que debe existir en el gusto de Giacometti por las prostitutas y la vigilia de esas figuras severas y solitarias. El artista añora los burdeles desaparecidos. Genet sospecha que entraba allí como un adorador, al extremo de ponerse de rodillas ante la férula de divinidades implacables y lejanas: "Entre cada puta desnuda y él, había quizá esta distancia, que no cesa de establecer cada una de sus estatuas entre ellas y nosotros"

Genet ve que esas estatuas retroceden para instituirse en una vigilia ante la muerte. Cada prostituta reencuentra una noche en la cual es soberana. Es entonces cuando obra; no mediante diferencias de niveles o planos, sino desde una misma línea o conjunto de líneas que puede servir para "la mejilla, el ojo o el párpado".

Estos aspectos no existen separadamente para Giacometti. La materia y la mujer son dos nombres de lo inefable: una porque resiste por su dureza, otra porque no se entrega en su ubicua fugacidad.

Uno piensa que estos cazadores de formas, que con su extravagancia disimulan sus disciplinas severas, han tenido sensibilidades muy diferentes y en otro momento habrían sido ajenos el uno para el otro.

En todo lo demás, cada uno es una incógnita para el otro. Como

en Montaigne, en Jean Genet, juicios y opiniones son hipóstasis de una subjetividad extrema. No encontraremos en sus iluminaciones la aplicación más o menos disimulada de tal teoría ni algo que se adose con pasividad a la historia del arte.

La palabra **soledad** condensa como una mácula expansiva el conjunto de las obras de Giacometti. A diferencia de Montaigne no puede enunciar: mi oficio, mi arte, es vivir. El de Genet es el reconocer las paradojas de la vida en la muerte y las transformaciones de la apariencia en podredumbre y viceversa. La belleza entrevista por Genet en sus obras no es algo dado sino una herida secreta y singular: “La belleza no tiene otro origen que la herida singular, diferente para cada uno, que todo hombre guarda en sí, que él preserva y que se retira cuando él quiere dejar el mundo por una soledad temporal, pero profunda. Este arte está lejos de lo que se llama el miserabilismo. El arte de Giacometti me parece querer descubrir esta herida secreta de todo ser y asimismo toda cosa, a fin que ella los ilumine”.

Esa iluminación se suspende en el tiempo difunto que nace de su agonía: “Sus estatuas parecen pertenecer a una edad difunta, haber sido descubiertas después que el tiempo y la noche- que las trabajaron con inteligencia- las han corroído para darles este aire, a la vez dulce y duro de **eternidad que pasa**. O bien todavía, ellas salen de un horno, residuos de una cocción terrible: las llamas extintas, él debería quedar así. ¿Pero qué llamas?”

Giacometti me ha dicho que otras veces tuvo la idea de modelar una estatua y enterrarla(Se piensa asimismo: ‘que la tierra te sea ligera’). No para que se la descubra, tal vez más tarde, hasta cuando el recuerdo de su nombre hubiera desaparecido.

¿Enterrarla era proponerla a los muertos?”

Este don y esta ofrenda le sirven al artista para que el mundo se vuelva ligero. Es ahí donde capta el silencio y la soledad de cada objeto. Un nicho verde, al ras de un muro y una luz verde cayendo sobre Osiris, en la cripta del Louvre.

Genet confiesa tener miedo. Una masa lo lleva a hundirse en los milenios egipcios y le hace padecer una curvatura mental y a encogerse sobre esa estatua pequeña y de sonrisa dura. Genet, ante cada escultura de Giacometti, tiene una emoción próxima al terror y la fascinación de algo inexorable. Le resultan familiares por algo; las ve andar por la calle, la distancia entre ellas y él se despliega incesantemente y piensa que remontan hacia los orígenes de los tiempos hasta un pueblo de muertos

inmemoriales. La escultura separa lo inexorable de la fatalidad en bruto que habita la materia: “Giacometti insiste todavía: su ideal sería la pequeña estatua de caucho que se vende a los sudamericanos en el hall de las **Folies Bergères**”

Giacometti va por la calle y ve a una chica atractiva. Cuando la tiene en su habitación, desnuda ante sí, contempla a una diosa. Uno recuerda: Atenea, la única diosa que acepta encarnar en un tiempo humano ayudando a Ulises, tiene que mostrarse disfrazada, para no manifestar su presencia divina. La epifanía se le manifiesta al escultor en el estudio. Ellas son diosas después de desvestidas.

Genet disiente: para él una chica es una chica desnuda. Pero cuando ve las estatuas de Giacometti puede ver a través de ellas lo mismo que el artista.

La inmovilidad de las figuras de Giacometti es soberana. Su epifanía es el renacer de algo inédito, la reiteración de algo que nunca ha sido, desconocido a los hombres y olvidado por la piedra.

Giacometti pincha ante él una flor blanca y Genet argumenta que lo que importa es su actitud ante su misterio y no el objeto que va a dibujar. Sus dibujos, le evocan la disposición tipográfica al estilo de Mallarmé: “Coup de dés”. Escribe: “Toda la obra del escultor y el dibujante podría ser titulada: “El objeto invisible”.

Las líneas parecen huir partiendo de la línea mediana del rostro-nariz, boca, mentón- hacia las orejas y la nuca. Un rostro alcanza su significación, dice Genet, cuando está de frente y hay que partir de este centro para fortificar lo que está oculto.

Genet experimenta un placer siempre nuevo en sus dedos al recorrer una estatua.

Esto no puede extenderse a otras obras: “— Sin duda, me digo, toda estatua de bronce da a los dedos la misma dicha. A unos amigos, que tienen dos pequeñas estatuas, copias de Donatello, quiero recomendarles esta experiencia: el bronce no responde más, mudo, muerto. Giacometti o el escultor para ciegos”. Es un artista que no ha soñado sus figuras. Las ha experimentado. Lo dice en su voz pedregosa que Genet compara a la de un tonelero. Giacometti le pregunta si piensa que ellas pierden algo al pasar el yeso al bronce. Genet responde que no son ellas sino el bronce el que ha ganado algo.: “tus mujeres- le dice- son una victoria del bronce. Sobre el mismo, quizá”. Y el artista está de acuerdo. La intriga alcanza a las cabezas: ¿cómo unos sesos pueden habitar un cráneo de bronce? Giacometti afirma que esto le hace tomar las medidas más precisas.

Genet observa dos telas en su estudio que muestran dos cabezas de una extraordinaria acuidad. Las cabezas parecen venir a su encuentro desde el fondo de la tela. Giacometti, en un acto inusual en él, quiere mostrarle unos dibujos. Genet se interesa por uno que muestra un personaje de talla pequeña, colocado debajo de una inmensa hoja blanca. No parece gustarle mucho. Al Giacometti dibujante tampoco: le confiesa que es la primera vez que intenta algo así. Genet se pregunta si ha querido dar valor a una vasta superficie blanca con la ayuda de un personaje tan minúsculo, o bien mostrar que las proporciones de un personaje resisten a la tentativa de aplastamiento por una enorme superficie. Concluye: "este pequeño personaje, ahí, es una de sus victorias" Se pregunta qué ha tenido que vencer Giacometti para concretarlo. No sabe qué es, pero tiene la certeza de que era algo amenazante.

Por este conjuro la multitud innumerable de los muertos puede en fin ver lo que no pudo contemplar cuando ella estaba viva. Esto exige un arte duro, no fluido, dotado del extraño poder de penetrar en el dominio de la muerte, "de sudar quizás a través de los muros porosos del reino de las sombras. La injusticia- y nuestro dolor- serían muy grandes si una sola de entre ellas fuera privada del conocimiento de uno solo de nosotros, y nuestra victoria bien pobre, si ella nos hiciera ganar sólo una gloria futura.

Al pueblo de los muertos, la obra de Giacometti comunica el conocimiento de la soledad de cada ser y de cada cosa y esta soledad es nuestra gloria más segura".

Genet pretende atrapar esta soledad en su visión de la pintura. Su mirada es la que impide que tal o cual rostro se confunda, indistinto, con el resto del mundo. La mirada es la que corta y separa el rostro del mundo y en el cuadro alcanza su apoteosis, porque cada objeto crea un espacio infinito que "si quiere ser estético debe rechazar ser histórico".

La soledad de una persona o de un objeto son así restituidos en una experiencia discontinua. Genet ante el cuadro no obra de manera distinta a cuando compara la obra de arte con el robo: aísla, sutrae la significación del cuadro como objeto- tela, cuadro- de tal modo que cese de pertenecer a la familia de la pintura y deje vislumbrar la soledad irreductible de cada rostro. Es una operación discutible, pero a través de la cual examina a Rembrandt y a Giacometti: "Cualquiera que no haya sido maravillado por esta soledad, no conocerá la belleza de la pintura. Si lo pretende, miente".

Esas figuras no quedan, sin embargo, totalmente aisladas; Genet

las vincula a "la misma familia alta y sombría. Familiar y muy próxima. Inaccesible" Esta soledad paradójica se realiza sobre el fondo indiferenciado de una noche donde cada figura reencuentra su origen nocturno. Los primeros invitados, tras la línea de separación que cae como un biombo, son los muertos. Las "oposiciones fundamentales" no sólo son abolidas en términos de poder- a Divine se le rompe la dentadura postiza, y eso la inspira a ponerse la prótesis sobre la cabeza y prometer, aludiendo a la corona dental, que será reina-, sino en una zona que podríamos llamar metafísica: la de la identidad de los indiscernibles, que se sostiene, exalta y redime pasando por la indistinción de una misma podredumbre.

Los seres vistos desde el movimiento de un autobús no permiten que se capte, por el movimiento del ojo, lo que tienen de irremplazable "gracias a la soledad en que los sitúa esta herida de la cual ellos apenas tienen conocimiento y de la cual todo su ser rezuma" Se ve atravesando una ciudad pintada al carbón por Rembrandt, imaginando escenas de amores canallas, como ocurre en sus novelas, y concluyendo: "La soledad, como yo la entiendo, no significa una condición miserable sino un reino secreto, incomunicabilidad profunda pero conocimiento más o menos oscuro de una inatacable singularidad",

Examinará la pintura de Rembrandt en un libro posterior. Esta obra le parece de una infernal transparencia. Detiene su atención esa carne consagrada a la corrupción, a la podredumbre.

Pone el acento en **Lección de Anatomía**. La descomposición de la materia abre el paso a otra forma: su pintura no se confunde con el objeto o la mirada que está encargada de representar.

Es una materia que no se avergüenza de lo que es, "como los campos de la mañana, humeantes". Así como en Giacometti, Genet encuentra la resonancia peculiar de la soledad, en Rembrandt lo fascina el uso de los oropeles para la figuración de lo miserable y lo pútrido: sus retratos de la señora Trip muestran hasta qué punto la decrepitud puede ser bella. La línea de separación entre lo bello y lo feo, entre lo noble y lo innoble se ve de nuevo cuestionada a través de una aceptación del horror.

Santa Teresa rogaba a Dios el don extraño de ser despreciada por todas las criaturas. Para Genet, que no pocas veces tuvo un ruego semejante, la santidad es una obra de arte que, como señala Catherine Millet, exige que "las vías que llevan a ella deben ser inventadas en cada oportunidad". Extraviando su centro de gravedad, Santa Teresa decía "vivo ya fuera de mí", dispuesta a la levitación o a ser objeto de las injurias de la creación.

Genet está en esta vía, oscilando como demuestra Millet, "entre el desecho y el ideal". Pero, ante su travesía, la de los místicos nos resulta lineal, no porque tengan menos intensidad sino porque la negación en Genet se dice en infiernos múltiples: no es un místico sino un poeta, un hombre de letras, novelista y dramaturgo, situado en el tránsito imposible hacia la santidad.

A través de la visión de la obra de Giacometti y la de ese sucio viejo, ha reconocido una misma epifanía. Ahora se plantea- infiero- si ha de ser uno más entre los mortales, o reinventar en otra frontera una rebelión sin la cual, en sus propias palabras, no hay redención posible. Luego de ese encuentro, Genet mira con otros ojos los objetos.

Ante esa fijeza en fuga, Genet hablará de Giacometti, volviendo una y otra vez a ese centro desplazado que es esa herida, igual y distinta, que toda criatura lleva en sí.

Algunas tribus transmiten la herida: hay mitos que narran que la cicatriz del padre reaparece como la herida abierta del hijo. En este caso no se da nada parecido. Se trata del diálogo de dos artistas que trabajan hasta abismarse en materias diferentes; la herida no es la misma, aunque su efecto pueda generar el diálogo con el cual se intenta hablarla. Esa herida para Genet se transmite no entre los artistas ni de éstos al público sino a un pueblo silencioso de muertos que nunca han estado vivos, que la aceptan o la rechazan. Este pueblo suele ser olvidado; Genet dice que a veces ellos aparecen en una orilla, hacen señas, que esperan un signo, ellos, que "escapan al llamado de nuestros ojos para acercarse a nosotros".

Este Genet que explora a Giacometti apenas recuerda el que nos presenta el estudio de Sartre. Hasta podría decirse que está en sus antípodas. Es que hacia 1950, Genet, a través de la exégesis de Sartre, se ha convertido en todo lo que se obstinaba en no ser: la consagración, el éxito, incluso la riqueza, convergen en la imagen aplastante que amenaza con despojarlo del objetivo que persigue su obra que no es ajena a la causa "injusta" de su deseo. ¿Cómo ser el artista del Mal cuando el Bien, no por oficio de Sartre sino contra su mismo libro, está enterado y preparado para aplaudir de antemano lo que antes condenaba?

Ahora Sartre aparece como una voz menos distante entre otras: es uno de sus interlocutores en torno a las obras del escultor y pintor.

Genet, por otra parte, ya no puede concebirse como una particularidad aberrante, y sin embargo, no alcanza la redención sacrificial de sus personajes. Esto no es ajeno a la paz que descubre en Giacometti.

El encuentro decisivo que narra el libro no es con el escultor sino

con ese pasajero del tren, que desde el fondo de su fealdad, le revela por primera vez la presencia de otro. Suena a algo irrisorio. Pero tuvo que pasar una apariencia de eternidad- en su caso infernal- para que esto aconteciera: "Hace aproximadamente cuatro años, estaba en el tren. Frente a mí, en el compartimiento, estaba sentado un espantoso viejo sucio. Sucio, y manifiestamente malvado, algunas de sus reflexiones me lo probaron. Rechazando proseguir una conversación desagradable, quiero leer, pero, a pesar de mí, miraba a ese pequeño viejo: era muy feo. Su mirada se cruzó, como se dice, con la mía, y, esto fue breve o sostenido, no sé más, pero súbitamente conocí el doloroso- sí, doloroso sentimiento de que no importa qué hombre "valía" exactamente- que se me excuse, pero es sobre el "exactamente" que quiero poner el acento- que cualquier otro".

Y se dice que ese hombre puede ser amado más allá de su suciedad y necesidad.

Genet aclara: "no se trataba de una bondad que venía de mí, sino de un reconocimiento". El reconocimiento no es tanto descubrir al otro como objeto de amor- o de odio- sino ante todo como un no enemigo, alguien que podría ser amado de mediar su elección. Pero, luego de leer la escena, uno se pregunta: ¿no será también rebelarse no fijar al otro en su imagen, para luego conjurarlo, reducirlo y finalmente eliminarlo? Ese viejo sucio, después de todo, está de más en un mundo que se pretende sin contaminación de suciedad, enfermedad o de vejez.

No la pasa mejor que Jean Genet, ya en esos momentos un escritor consagrado entre los mejores de su tiempo. Curioso: lo que no pudieron los cientos de lúcidas páginas de Sartre lo logró ese pobre y marginal huésped, quien por su sola presencia decepciona su mito capital de niño expósito y lo arranca de su filiación a lo sagrado: su interés por la escultura proviene, acaso, de que ya no puede hacer un ídolo de sí. Ese viejo miserable lo ha despojado de cincel. Podría, como otras veces, hablar de "un milagro de la nada y del no". No lo hace. Informa que ese encuentro coincide con su interés por la obra de Giacometti: "La mirada de Giacometti ha visto esto hace mucho tiempo. El nos los restituye"

Un hombre vale lo mismo que el otro- en el universo humano- precisamente por esa herida secreta que sin que captemos el pasaje, reaparece en el arte como su inesperada rima.

Es como si esa evidencia se trastocase en un pasaje de datos, de noticias, de impresiones sin reducirse a ninguna de ellas.

Walter Benjamin en **Dirección Unica** ha escrito: "Quien trans-

mite la noticia de una muerte se ve a sí mismo muy importante. Su sensación le convierte- en contra incluso de cualquier lógica- en mensajero del reino de los muertos. Pues la comunidad de los muertos es tan gigantesca que hasta quien sólo anuncia una muerte, advierte su presencia. **Ad plures ire**, significaba para los antiguos romanos, morir.”

El morir todavía no ha acontecido, pero la muerte sin nombre reina en el pueblo de los muertos con las manos juntas sobre su regazo.

El mensaje que se envían es el de la evidencia que no puede comprobarse: quien ha perdido lo que no tiene, tendrá que ir hasta el fin. Aunque la muerte informe que no hay un final. La muerte es la posibilidad de echar una mirada retrospectiva sobre la propia vida: “La muerte, decía Epícteto, “sorprende al labrador labrando, al navegante navegando: ¿y tú, en qué ocupación quieres que te sorprenda la muerte?”

El diálogo entre el artista y el filósofo persiste, tiene antigua data en la cultura occidental. En Genet se exacerba ese choque de vocaciones, que hablan de posiciones de deseo, en tanto los pensamientos- formas- brotan en los desvanes y las alcobas, en la inminencia de una próxima fechoría. Sin embargo, Genet piensa más que el reconfortante hombre del concepto quien cree posible traducir un lenguaje como el del autor en otro, excluyendo las paradojas fundadoras que surgen cuando se arremete contra los límites del lenguaje.

La poesía para Platón no tiene derecho de ciudad porque los poetas alteran la **dikaio syne** con su pintura del frenesí de las pasiones.

Es una condenación moral y política en nombre de una teología del Estado, aunque Platón fuera mejor poeta que sus contemporáneos; uno imagina que no lo hizo con la mentalidad de un burócrata sino como un sacrificio inevitable para su concepción de la ciudad. Parafraseando a Alcibiades, Platón puede decir: el precio para acceder a la Ciudad es sacrificar a la poesía. Este precio tiene, sin embargo, una ganancia, un rédito que no es otro que el aprendizaje de la muerte, que es el objeto mismo de la filosofía según Sócrates.

¿Acaso- cabe preguntarse- la poesía amenazaba no sólo al estado perfecto sino a la misma inmortalidad del alma?

La luz es para el griego una forma originaria. Si la vida hubiera surgido con la luz, si la luz no hubiera surgido marcada por el estigma negro de una conflagración lejana, la muerte no tendría lugar y no se habría teorizado sobre la inmortalidad del alma. El tema de la luz original recorrerá el pensamiento occidental, negando o aceptando a medias la escisión que la constituye. Nada hay en Giacometti que evoque la blanca

roca del Acrópolis; esa luz que es olvido de toda sombra fúnebre, como si su arquitectura no fuera obra de los hombres sino del mismo Apolo, el dios de la luz, y de tal modo que nada en ella está referido a la muerte. Nada en ella hace pensar en el descenso a los infiernos. Cuando esa luz se oscureció, comenzaron las epifanías, como secuelas de una plenitud instantánea y huidiza, que sólo el arte podía revelar.

Hay en Genet algo de las viejas morales rigurosas: lo que un Aristóteles llamaba impasibilidad. Genet contempla las estatuas con ciertos efectos de paralelaje- a una imagen de dos dimensiones añade una tercera, mediante la ilusión óptica que produce la retina-; ellas parecen surgir desde el horizonte, lo encuentran y, cargadas de fiebre, lo sobrepasan dejándole una sensación de paz. Genet trabaja como un investigador que devora los mismos indicios que se le presentan. Descubre algo que salta y se sustrae a la misma evidencia: el espacio en blanco.

Platón supo algo de eso. En **Filosofía y poesía**, María Zambrano, escribe: “Platón se anunció a su maestro, Sócrates, antes de su encuentro con él, en un sueño; en un sueño en forma de blanco cisne. Reprimamos la sonrisa incrédula de los que han leído mucho y se han ensoberbecido por ello. Porque un cisne es un ángel castigado; un ángel inmovilizado que no ha perdido su pureza ni sus alas. Unas alas incoherentes, demasiado grandes para tan leve cuerpo, al que no consiguen, sin embargo, arrastrar hacia lo alto y que más que órgano son señal, nostalgia de una perdida naturaleza. Y alguien ha podido soñar con Platón sintiéndose detrás de dos criaturas las más diferentes: un toro y un blanco cisne. El toro de la sangre y de la muerte, transformándose en la pureza alada, pero problemática, de la filosofía”.

Esa pureza alada, inmarcesible o indeleble, alegorizada en el blanco, no permanece igual a sí misma luego de Manet y de Mallarmé o un Rodin, cuyo *Balzac* dará lugar a tantas interpretaciones que pueden constituir una enciclopedia. Pero la blancura- como la belleza- comienza a coexistir con el horror o identificarse a él.

Maillol amaba más los dibujos de Rodin que sus esculturas por su despliegue erótico. Este hombre, amigo de Gauguin, que a los cuarenta años decide volverse escultor, que desmiente el mito del antintelectualismo de los artistas- es un gran lector- afirma que cuando más inmóviles se muestran las esculturas egipcias, más parecen moverse y que uno espera que las esfinges se pongan a volar.

La esfinge es como una máscara de la escultura que se convierte en tal cosa cuando el aire pleno del día toca su frente. Cada escultura es

un interrogante respecto del cual, a diferencia de Edipo, hay que tomarse tiempo para responder. A veces, la respuesta no es una conclusión que ha de quedar en manos del especialista y sus precisiones. Pero, en cuanto a esa línea que sinuosamente va de Rodin a Maillol y de éste a Giacometti, cabe antes formular la pregunta acerca de los estilos en juego. Lo griego en lo temático es ostensible en Maillol. Pero se trata de los paisajes de Grecia, esa patria de los escultores, semejantes a los campos de Francia. Pensaba que los escultores no son talladores de piedras. Sería decir que los hombres de letras son talladores de pluma. Es en las letras donde Maillol encuentra la flor del modelado- para decirlo con la expresión de Rodin- : sus esculturas en torno a **La Eneida** son elocuentes. En lo romano se condensan y diversifican el arte bizantino, con reminiscencias de Oriente, lo merovingio y lo carolingio, un fondo céltico, rasgos musulmanes y el aporte normando, como una necesidad del elemento bárbaro; éstos impusieron esa forma lineal y abstracta que podemos llamar , pero nunca definir a causa de sus mixturas, la escultura occidental. El toro y el cisne no siempre están en lucha tensa; a veces, hasta llegan a fundirse y a invertir sus roles.

Por eso mismo se puede decir: por tratar con la misma materia de lo natural- la piedra- la escultura es arte impuro. El estilo romano es épico y parabólico; no se limita como en el siglo V en Siria y en la Mesopotamia a un arte puramente decorativo, tiene una tendencia hacia lo enciclopédico y lo armónico, representado en los nueve tonos de la música gregoriana que ornamentan los capiteles de Cluny. La traducción de tres versos de Virgilio permitió hacia 1150 concebir **El rapto de Ganimedes** en la iglesia de Santa Magdalena de Vézelay, o el naciente humanismo que presenta el portal central de esa misma iglesia, el de **Los pueblos de la tierra**- los hombres de grandes orejas, los pigmeos, los gigantes- donde, hacia esa misma época, la narración hace parábola: un dictado la preexiste.

En Giacometti no hay un dictado anterior que las esculturas, cuadros o dibujos ilustren; el espacio mismo es el que circula. Genet habla de cuatro dibujos : “ En ciertas telas (Monet, Bonnard...), el aire circula. En los dibujos de los que hablo, cómo decirlo...el espacio circula. Sin ninguna de las convencionales oposiciones de valor- sombra- luz- la luz irradia y algunos rasgos la esculpen”.

Las esculturas de Giacometti parecen estar en las antípodas de esa figura definitiva, enunciada por el delegado de la obra teatral **El Balcón**, que en su primera edición de 1956 fue publicada con una ilus-

tración de Giacometti: “ Tenemos una única preocupación: la de proponer a la posteridad una estatua definitiva, absurda o familiar, tierna o severa, amable o brutal, siempre impresionante, eterna. Desgraciadamente, nuestros ojos de vivos no lograran vernos en nuestra muerte real, ni nuestros ojos de muerto lograrán vernos en las conciencias futuras, y por lo tanto, hemos inventado y perfeccionado esta amable farsa: inmovilizarnos en esta vida en una actitud eterna.¿ Está claro?”

Está claro que los hombres quieren pertenecer a una **genealogía segura**, que una misma luz celebre sus figuras, conjurando toda sombra; los habita la utopía de un poder sobre la misma muerte. Cuando el fracaso se yergue sobre la farsa de la falsa apariencia que urden los personajes - el Obispo falso es más real que el verdadero, al igual que el juez-, bajo la venia del jefe de policía, como seres de un burdel babélico, se empeñan en erigir un falo que es la negación de sí mismo y tornan irreal sus hiperbólicas proporciones.

El jefe de policía, que hará de él su signo de legitimidad, explica: “ Las técnicas nuevas, nuestra industria de la goma, permitirán los más logrados milagros”.Lo único real está en “ el texto de ley”, híbrido, con las sentencias que en él escriben el obispo, el juez, el general, verdaderos por falsos y al que podría suscribir todo el universo de las “personas decentes”. Es una ley producida por lo que ella misma condena y las manos que la ofician.

Un falo verdadero puede ser el más mentiroso y un falo falso, de goma y obsceno puede decir la verdad de la confluencia, simbólicamente imposible entre la ley y el goce, realizando en una liturgia invertida la caída de la oposición fundamental. Ahí reside su concepción de la poesía, como una verdad tautológica y paradójica, que no está obligada a confrontarse con la realidad vigente. Si lo hace es para desdoblarla, como en el caso de ese falo porno, a la vez abyecto y glorioso que equivale a ese trozo de inmundicia que en **Les Paravents** es el inconfesado sostén de todo orden social. Muchas cosas que escandalizan a Sartre se deben a que la subversión que plantea Genet es mucho más contundente- aunque imperceptible- que alguna revolución melancólica del orden social.

A sus figuras, Giacometti les asegura sólo una cosa: la soledad, otra vez. Sólo pueden encontrarse en esa familia singular en que no querrían reconocerse. La escultura tradicional , obediente a un dictado histórico y mítico, tiene como función perpetuar la imagen de los hombres para una posteridad que las corrobora como su reflejo. Las obras de Giacometti obran en sentido contrario: la belleza está habitada de

podredumbre y la muerte nunca está en su lugar.

En su prólogo de **Las Sirvientas**, Genet anota: "Las actrices no deben mostrarse sobre la escena con su erotismo natural, imitar las damas del cine. El erotismo individual en el teatro, arruina la representación". **Comment jouer Les Bonnes**, es la introducción de un autor teatral que no es ajeno al escultor; la suspensión, el movimiento, el gesto de los personajes evocan su lectura de las estatuas; incluso reconocemos a las **poules**- chicas ligeras- que surgen en los diálogos con el pintor: ellas no tendrán senos ni culos provocativos; "podrían dar lecciones de piedad en una institución cristiana"; una imagen de pureza las gana por las tardes en sus rituales masturbatorios; la misma señora tiene algo de **poule**: tiene "un peu de cocotte y un peu bourgeoise". Esto toca también al resentimiento de sus diálogos: "Pues las sirvientas no hablan así sino en ciertas tardes: hay que sorprenderlas, sea en su soledad, sea en aquella de cada uno de nosotros".

Habla de enredos con un rostro japonés, el del profesor Yanaihara, del cual Giacometti nunca se mostraba satisfecho y recomenzaba cada día. El problema: cómo retratar un rostro grave pero dulce, sin asperezas. El rostro se defiende, se niega a pasar por la tela. Esto genera un comentario con Sartre, que dice que eso no marcha, que Giacometti está desesperado y Genet piensa que nunca estará contento. Tal vez porque se trate de lo blanco, de otro blanco y escribe: "Quisiera decir que los blancos dan a la página un valor de Oriente- o de fuego- siendo los trazos utilizados no para que ellos tomen un valor significativo, sino con el fin de dar toda su significación a los blancos". Genet habla de lo elegante: no es el trazo del dibujo, sino el espacio blanco contenido por él: "No es el rasgo que es pleno, es el blanco".

¿Cómo pensar el pasaje del **pleno aire** de Maillol a este **blanco pleno** que Genet reconoce en Giacometti como una diadema invisible? Tal vez en cierto eclipse sobre su atrevida celebración por las curvas femeninas de una eterna gracia y juventud: luz de una perpetua primavera. Hay que pensar en el cincel sobre una página en blanco. A diferencia del estilo romano la paternidad- y con ella el origen- se ha vuelto incierto: esto mismo es motivo de júbilo en Maillol, para quien la forma humana es anterior a la aparición del hombre, en otros irrumpe como enigma. Expósito desde el inicio, para Genet el blanco es plena alusión del goce entre la vida y la muerte, una ley huérfana que conspira ante su línea de separación que encanta a los máximos desheredados, los muertos. Insiste en el escultor que ha querido enterrar sus esculturas. Acaso piense que el

universo se disolvería sin esa granítica adustez, o en esos colores nacidos de un charco de lodo de diferentes grises.

El arte es esa ley singular, que en la concepción de Genet, negativa en lo social, es solidaria en el plano de lo personal. El blanco existe para Giacometti por la gracia de la hoja, lugar propicio de una herida, que la experiencia de este libro hace pasar del aislamiento de lo sagrado a una universal singularidad.

A excepción de una, apunta Genet, todas las estatuas de Giacometti tienen los pies pesados, como sostenidos en un pedestal. Los pies parecen estar cargados de toda la materia de que se ha desembarazado la cabeza:

¡"Extraños pies o pedestales! Vuelvo a eso. Tanto como (en todo caso, a primera vista) hay una exigencia de lo estatuario y de sus leyes (conocimientos y restitución del espacio), parece aquí que Giacometti- ¡y que me perdone!- observa un ritual íntimo según el cual dará a la estatua una base autoritaria, terrestre, feudal. La acción de esta base es mágica para nosotros...(se me dirá que toda figura es mágica, sí, pero la inquietud, el hechizo que nos viene de este fabuloso pie plano, no es del mismo orden que el resto).

Francamente, creo que aquí, hay una ruptura en el oficio de Giacometti: admirable en sus dos maneras, pero contrario. Por la cabeza, las espaldas, los brazos, la pelvis, él nos ilumina. Es por los pies que nos encanta."

Esos pies pesados de Giacometti pueden ser mucho más etéreos que los pasos de una bailarina y conjurar la oscilación de lo épico y lo parabólico afín al estilo romano. Cierta impronta egipcia, que le viene con su trato con los muertos, es inconfundible en sus variaciones. Al igual que las estatuas de Rodin o de Maillol, las de Giacometti "están listas para eructar, después de dormir!".

Estas formas no evocan ningún pasado. Concebirlas, dice Genet, supone el esfuerzo excepcional de desprenderse de toda historia. No prometen demasiado, salvo esa caridad que a Genet le despiertan los seres más desposeídos, o el enigma sereno y amistoso de la sonrisa de Giacometti, que es el cuadro de fondo de sus investigaciones.

No obstante no ir en su sentido y surgir de lo que se rechaza, nos hablan de un encuentro personal con la historia cuando una soledad, precisamente por ser incommunicable, puede espejarse en otra para que no se confunda con una pesadilla indistinta y sin interrupción.

Las esculturas de Giacometti, irónicas con la tendencia humana

de hacer ídolo de la propia imagen, cargadas de fiebre y por eso mismo ostentando una inédita serenidad, vigilan como guijarros que han sido convertidos, por una cocción terrible, en diamantes de resplandor funerario.

El Señor Fu

SERGIO PANGARO

I.

El tren avanza.
 1 hora, 20 minutos de viaje.
 Hubiera debido hacer algún comentario
 (Pero) piden los tickets.
 Yo tengo el mío y el de Fu.
 (El señor) Fu, sonríe.
 Es un poco más pequeño
 que su hermano Kono,
 y más delgado.
 Y su fortuna es mayor
 que la de su hermano (Kono).
 - ¿A qué hora llega? -
 No respondo, pero hago un gesto amable.
 ¿Cómo estar seguro de lo que dice?
 Si consideramos su acento chino
 vemos que nos resulta difícil comprenderle.
 Ruido de puente.
 Unos niños han dejado su juego
 para mirarnos pasar (al tren).
 Ahora Fu compra un café.
 Debería ayudarlo a contar el dinero.
 Miro a los niños.
 Se ven muy lejanos.
 Sé que es momentáneo
 pero un sentimiento suave se desliza
 por entre las ramas agitadas.

II.

Estando en el coche comedor
Fu pone mucho interés
en su pequeño libro de vocabulario.
Desea aprender inmediatamente.
Subraya la palabra "germinativo"
y coloca los labios en posición.
Le indico correcciones.
Por esa tarea
y por acompañarlo
el señor Fu está dispuesto a pagar.

La rodilla de Fu toca la mía.
Prefiero no despertarlo.
Me ha dicho que no le molestan los viajes largos.
"No molestan, Fu acostumbra"
Llevamos ya 3 horas de viaje (ininterrumpido)
Fu va muy relajado,
con la boca abierta.
Supongo que comenzará a babear.
¿Deberé despertarlo en ese caso?
-¡Fu despierte!
El señor Fu me mira.
Todavía no se hace la composición de lugar.
-Estaré en el camarote- digo.

III.

El viaje es largo (cada vez más).
No miro a través de la ventanilla,
en la oscuridad no se puede ver.
Pero el señor Fu (sin embargo)
hace como que ve
y hace gestos afirmativos.

IV.

Un pensamiento permanece
aún cuando toda mi cabeza
cambia constantemente
una y otra vez de un lado a otro.
Este pensamiento es: innombrable.
Cuando se lo observa: aparenta.
Cuando se lo combina con otro: subyace.
Aún cuando se lo entiende: no cambia.
Si la cabeza (mente)
no está en condiciones,
este pensamiento se aparta
no muy lejos.
Se mantiene a un lado
hasta estar en condiciones de ser pensado.
Entonces gobierna.
Sorprende a la mente
cuando está aún débil
y la domina.
Esto lo puede hacer sin problemas.
Entonces me tomo la cabeza
y veo que Fu sonríe indeciso.
Incluso si algún otro pasajero puede notarme,
compartirá la misma incomodidad (que Fu).

V.

Esta mañana, al partir
el señor Fu echaba una última mirada sobre la estación.
Sé con relación al señor Fu
que un peligro lo envuelve.
Esto (el peligro) puede saberse
por medio de la suposición.
Pero no sólo por medio de la suposición:

Al observarle (al señor Fu)
Se oyen campanadas.
1 campanada al verle abordar
otra campanada al verle dormir.
De esta manera reforzamos una idea inicial.
¿Cómo sé que esto es así?
Por esto (los indicios).

El señor Fu me ha dado a entender
que de no ser por su fortuna,
(Kono) su hermano, no tendría confort.
No tendría a mi amada.

¿Por qué el señor Fu tiene que vivir?
pregunto.
He observado,
y estoy seguro de que pierdo mis ojos orientales.
Tal vez deba ir a colocarme las cintas.
- Señor Fu, su muerte es inminente.-
No termina de entender la idea.
Esto (la incompreensión) parece perdurar por siempre.
Le apunto con la punta de plata
una aguda punta para bocetos.
El señor Fu se retira (confuso).

VI.

Mi lápiz de plata es capaz de trazar
flores, paisajes, figuras humanas,
y cosas comprensibles,
pero también ha sucedido
que () un trazo no se comprende,
o dos.

A veces es todo un dibujo entero
el que resulta incomprensible.

Esos siempre son aburridos.
Si tenemos en cuenta que su trazo es débil,
mucho peor.
Sobre la foto de ella (mi amada)
he insistido con trazos reforzantes.
Quisiera no haber comenzado a arruinarla,
es la única foto suya que poseo.
Detrás de la foto es como si ella se alejase.
Quizás porque cree conocerla,
mi mente le pone palabras a su boca.
Y quizás porque mi mente está dañada
esas palabras hieren.
Como alguien que aprovecha la confusión
para cometer un asesinato,
así es como puede comportarse
un recuerdo bello.

VII.

He pasado la noche en el comedor.
No me ha parecido bien ir al camarote,
en consideración al señor Fu.
Por tal razón el brillo del día parece multiplicarse.
El señor Fu luce esta mañana un atuendo verde.
Y porque ha dormido,
su ánimo se ve jovial.
Atuendo verde y ánimo jovial: una combinación llamativa.
Una ráfaga de viento se lleva la noche.
Esto (el viento) logra introducirse
a través de un cristal roto.
¿Por qué Fu ha elegido un servicio tan precario?
Si consideramos su fortuna
tenemos que desechar razones económicas.
¿Y hacia dónde va?
Al ser interrogado no ha querido decirlo.

VIII.

Esta mañana veo que las uñas del señor Fu
lucen extremadamente largas
casi diabólicas.
¿Y qué decir de sus cejas?
¿Y de su aire exótico?
A decir verdad
el señor Fu está completamente cambiado.

- Veo en tu mirada que me reconoces.- dice.
- ¿Cómo es que pronuncia tan bien? me sorprende.
- Es magia china.
- ¿Quién es usted exactamente?
- Soy Fu Manchú, el célebre ilusionista.
- ¿Quiere decir que habla mal,
y la ilusión es que le oigo bien?
¿o ha fingido antes?
- He fingido antes.
- Perdóneme, Fu, pero no le comprendo.
- Yo a ti tampoco, para ser sincero.
- Pero resulta que el raro es usted,
a juzgar por cómo le miran esos señores.
- Me miran porque soy famoso.
- Oh, vamos! Fu.
- Tú no te ves mucho mejor,
con esas cintas que te colocas.
Además diría que te miran a ti.
No quise comprobar las palabras de Fu
pero sentí vergüenza.
- ¿Qué sucede, muchacho?
- ¿Eres capaz de matarme,
y no resistes el ridículo?
- Son dos cosas diferentes.-
Hablabas en voz baja y sin pensar.
En cambio Fu, o quién fuese, se hacía oír.
Nunca (esta punta de plata)
recibió otros usos,

además de instrumento de diseño.
Como arma (por ejemplo), no.
Sin embargo, la empuño amenazante
contra Fu.
Este instrumento, sin duda puede dañar;
sin embargo, a Fu no parece asustarle.
Quizás se confía en su otro uso.
Sin embargo, le doy 1, 2, y 3 puñaladas.
(El señor) Fu, deja (por fin) de hablar.
Su cara golpea en la mesa.
Sin embargo, todo es un sueño y despierto.
El cristal de la ventana está roto
y deja entrar una ráfaga.
Posiblemente no sea tan fría
como parezco sentirla.

IX.

El señor Fu entra en el coche comedor a las 9.30hs
Saluda a unos pasajeros que le miran.
Sólo inclinando suavemente su cabeza
consigue ser cordial.
Sin mencionar los "buenos días"
obtiene los "buenos días".
No mira, en cambio, hacia donde estoy.
Y como quien desea estar solo,
elige una mesa alejada.
Me desintereso por todo
como no sea llamar la atención del señor Fu.
Pero, al cabo de 2 o 3 intentos,
comprendo que éste me ignora a propósito.
Los intentos son:
Moverme bruscamente.
Carraspear.
Llamar al camarero.
Pero a cambio no obtengo nada,
y en el rostro de Fu

un aire triste parece reinar.
 Ya no esa alegría estúpida
 propia en él.
 Sino que ese contento le ha abandonado.
 Tampoco se lo ve irritado,
 ni ofendido.
 Pues le observo bien.
 En todo caso,
 simplemente triste.
 Esto, me hace pensar
 no se por qué,
 que el alma del señor Fu debe ser pura.
 Muy a diferencia de la mía,
 que es impura en todos sus detalles.
 Pienso en el sueño que he tenido
 y así termino de confirmar esta idea.
 Si quisiese comer,
 ningún alimento podría abrirse paso al estómago.
 Por otras razones
 el señor Fu se muestra inapetente.
 "Iré a disculparme,
 no por mi sueño,
 que no puede saberlo,
 sino por haberle aproximado a un alma enferma,
 y por otras tantas descortesías".

X.

- He meditado- digo sentado a la mesa de Fu.-
 ... y veo que por mi causa
 ha perdido su excelente disposición.
 Espero que dejarle solo
 compense en algo tanta incomodidad.-
 No puedo saber si el señor Fu comprende lo que digo.
 En todo caso se muestra inexpresivo.
 Aunque el señor Fu ha hecho sus progresos en vocabulario,

es la cadencia de las palabras
 lo que (pienso) puede tranquilizar.
 - Señor Fu: intento explicarle
 que una pena me aturde.
 Esta pena, en principio ordinaria,
 se ha convertido (por descuido) en locura.
 He ahí la causa de las libertades que me tomo.
 Pero le aconsejo que nunca se interne en esa libertad
 pues solo trae desgracias,
 y llegado un punto,
 cualquier camino a la razón
 se tuerce sobre sí.
 - Dejemos el melodrama,
 efecto de tus gustos
 más que de la locura.-
 No cabía duda de que Fu hablaba normalmente.
 - ¡Señor Fu, me asombra primero en sueños
 y luego aquí!
 - Yo en cambio soy maltratado aquí y allá.-
 Discretamente abrió su camisa
 como para revelar algo.
 ¿Qué intentaba con eso?
 - Esto es el corazón.
 Desde su nacimiento está asociado al alma.
 Por eso has de ser prudente con cualquiera de los dos.
 Maltratando a uno, maltratas al otro.
 Por influencia del señor Tao
 has decidido adoptar esa vida caprichosa
 que ahora llevas.
 - ¿El señor Tao ha tramado esto (el viaje)?- pregunto.
 - Digamos que en cierto modo.
 - ¿A qué llama "cierto modo"?
 - "Cierto modo" significa "en parte".
 - Sí, veo que conoce las palabras
 ¿Pero cuál es el sentido de ocultarlo?
 - Ayudando a otros, te ayudas a ti.
 Siendo útil, te distraes del dolor.
 - ¿Quién dijo eso?
 Yo he sufrido plenamente

aun cuando no pensaba en ello.

- No me refiero a "pensar"
sino a aplicar el Ser.
- Usted aplica el ser de una manera extraña.
- Si no puedes salir de tu asombro,
¿Cómo podrás entrar en la verdad?
Las cosas cambian ante los ojos.
Pero el sabio se cansa de que su ojo
vea como nuevo aquello que es siempre lo mismo.
- Usted me recuerda al señor Tao.
- Será que ambos somos chinos.
- Yo diría que es porque ambos
hablan de lo que no dominan.
- No es mi caso, pues domino la magia,
como habrás podido observar.
¿Y qué es la magia
sino el arte de las apariencias?
Observa.-

El señor Fu hizo un rápido pase de magia
aunque sin lograr ningún efecto.

- Si no le contratan en un circo como mago,
al menos lo harán como payaso.
- Eso que dices podría ser gracioso,
pero la idea de la muerte
ha desplazado tu sentido del humor.-

El tren se detiene con una sacudida.

Algunos pasajeros, que antes miraban al señor Fu,
ahora parecen más interesados
en ver que el exterior está (efectivamente) quieto.

El señor Fu despliega un abanico
para librarse del calor y el polvo.

Con todo, no deja de ser divertido verle protestar.

XI

El tren sufre una demora

que es provechosa para los pasajeros,
ya que tienen la oportunidad de admirar un paisaje aburrido.

La dura noche pasada en el comedor
me ha dejado un bostezo recurrente.
Sin embargo, he decidido acompañar a Fu
en lo que él llama "estirar las piernas".

El señor Fu ha descubierto un arroyo
y esto es motivo de alegría.

Elige una piedra plana para sentarse.

- Ven, moja tus pies en la corriente.- me anima.
- Si cierro los ojos me dormiré.- aclaro.
- Anoche me acerqué a ti mientras soñabas
y hablabas de matarme.
¿Es cierto que lo deseas?-

No supe qué contestar.

Las nubes al otro lado del arroyo
se alzaban semejantes a un muro gris.

- Señor Fu, usted me agrada,
pero será mejor que nos separemos.-

El señor Fu pareció meditarlo.

- ¿Ya no quieres ayudarme?
- Usted no necesita de mi ayuda.
- Te equivocas, el señor Tao se fastidiará
al saber que he fracasado.
- Sospecho que usted y el señor Tao
son la misma persona.

XII

Luego de pasar un momento
arrojando pequeñas piedras,
el Señor Fu advirtió
que ya no quedaban a su alcance.

Desplegué el retrato (otra vez).

Se ha dicho en el pasado
que la muerte es la separación del cuerpo y el alma

y el abandono de las cosas de este mundo.
 Es decir que la vida viene a ser todo lo contrario:
 La reunión y la concordia.
 La separación es la muerte.

- ¿A qué viene eso?
 - Mira cómo has estropeado ese hermoso retrato.
 Diría que le has quitado el alma.
 Podemos ver que el cuerpo
 cuando el alma le abandona
 no tarda en perder su compostura.
 (Por lo que) podemos figurarnos
 al alma le sucederá lo mismo.
 Y como el cadáver que fertiliza los campos,
 (el alma) se dispersará
 en aparatos eléctricos.
 Esta teoría nos permite suponer
 que el alma es algo sujeto al cuerpo.
 También se dice que el alma sufre
 los deseos del corazón.
 entonces se puede pensar que es ahí
 donde el alma está encerrada:
 en el corazón.

- Señor Fu, el corazón cierra mis dedos
 alrededor del cuello de su hermano Kono.-
 La corriente se lleva el retrato de mi amada.
 Al otro lado del arroyo,
 un relámpago cruza las nubes.

- Tu ira es exceso de electricidad.
 El cielo ha descargado electricidad en un órgano.
 A partir de entonces se forma el Alma.
 Y el órgano será el Corazón.
 El descontento y los celos
 alcanzan al ser desde sus inicios.
 Al Corazón le gusta jugar a ser el Alma.
 Si se lo deja
 adopta características de Alma.
 Pero en definitiva esto le hace daño
 pues sus naturalezas son bien distintas.
 También al Alma le gusta jugar a ser otra cosa.

Piensa que llegado el momento podrá regresar
 y seguir siendo Alma.
 Pero a veces ocurre que se extravía.
 Penetra en las moléculas
 y no advierte la oscuridad creciente.
 Volver del extravío es renacer.
 Al no renacer (el Alma)
 aún aquella muy pura
 está destinada a la Extinción.
 Tú vas en ese camino (de Extinción)
 mientras creas que el mundo
 está mayormente ocupado
 por lo que se llama suciedad o pecado.
 Estas fuerzas aparentemente
 amenazan el triunfo del Bien.
 Por esta razón es que el Alma
 está siempre muy inestable,
 al borde de enloquecer.
 Este tipo de tensiones arruina el carácter.
 Lo hacen a uno descuidado con el prójimo.
 Quiere decir que lo que tomábamos como bueno
 resulta malo.

XIII.

Mis piernas sufren un calambre
 por el largo rato de inmovilidad.
 El señor Fu, sobre una piedra plana,
 muestra cómo debe uno sentarse.
 Parece todavía sumido en sus imágenes.
 Entonces extrae de su ropa
 una campanilla
 como las usadas en la ópera (china).
 Y la hace sonar.
 Como si con eso quisiera despertarse a sí mismo.
 Yo conozco ese sonido.
 Son las mismas campanas.
 que (a la ligera) tomé por augurios desfavorables.

Ahora comprendo que son algo así
como campanas de Navidad
que el señor Fu agitaba secretamente
con el propósito de alegrarme.

La última Doris Lessing Por la cautela y el hastío

MARÍA GABRIELA MIZRAJE

*Los escritores podemos protestar tanto como queramos:
pero nuestra vida no nos pertenece
D.L.*

-I-

El cinismo, en ocasiones, redime; y el ácido humor inglés puede detener la fantasía de acorralar los efectos de la muerte aun cuando no consiga conjurar el deterioro de la vejez.

Combinar estos intentos con una mirada piadosa, aunque no complaciente, sensible y no pietista, femenina y difícilmente universal, forma parte de lo que persigue la escritura de Lessing.

Pocos meses separan la versión española¹ de la edición en inglés de *Love, again* en Harper-Collins, la última novela de Doris Lessing (una de las principales figuras contemporáneas de la literatura del Reino Unido), y la única cuya acción transcurre en la década del '80.

Y es precisamente eso, el desasosiego de una mujer grande a fin de siglo, lo que esta historia tematiza. Moderna -y no por ello necesariamente dinámica su escritura-, se hace cargo del lenguaje de una generación que no acaba de ser acorralada al tiempo que incorpora las inflexiones propias de los otros (que siempre serán los más jóvenes).

La tensión generacional parece estar por encima de la tensión de género. En los otros lo que vuelve es no sólo el propio pasado sino el futuro transferido: ellos, jóvenes de hoy, ellos también llegarán a viejos, ellos también atravesarán esta cercana incertidumbre de perderse lo más cele

brable, de alejarse del sexo como de una duda más o menos vana, de hundirse en la penumbra precavida de un consejo que ya nadie calificaría de pequeño-burgués pero cuya consistencia social e individual, en cambio, se enfatiza, por una cultura del trabajo y la competencia acompasada con otra (con la misma) del temor a las invasiones de la intimidad y del terror al SIDA.

La protagonista que, desdeñosa del amor, de pronto se encuentra cruzada por pasiones múltiples, es una sexagenaria intelectual que se permite, después de décadas y sin proponérselo, si bien no la concreción, la fantasía plural de un erotismo que termina por no ser solapado ante sus propios ojos. El inglés no menos que el español hace el juego posible: sex/six.

Sin embargo, esta mujer -lúcida y sensible- al finalizar la obra está tan sola como al comienzo. Podría objetarse: no sin embargo sino por eso mismo, pero la réplica es fácil y poco cierta. No se trata de que su grado de conciencia del entorno acabe por determinar su aislamiento sino de algo que se elige como imposibilidad.

Esa mujer ha conseguido otras cosas: deshacerse de aquellos mismos trastos materiales que le entorpecían un avance -de acuerdo a la estética de los nuevos tiempos-, se desprende de lo que más quiere, o de lo que ya no sabe si quiere pero la constituye. Cumple, al fin de cuentas, con el mandato o el deseo de un hermano poco agradable y pareciera ser, por ese rasgo exterior y estructurante, al fin, una mujer moderna. Una que ya *no se hace cargo*.

En el '96, *The Nation* -el periódico estadounidense que desde 1865 ha contado entre sus columnas con los escritores "más importantes" del mundo y que se ha caracterizado por sus comentarios y bibliográficas- reseñó esta novela de manera algo tensa. Y fue así acaso por lo que ella sopesa entre el feminismo, las directrices léxicas que pretenden una desinhibición tan franca como estimulante pero que en algún lugar se resienten, y el horizonte mítico; las citas reconocidas, a veces textuales- de Shakespeare, Goethe, Stendhal, Byron; la obra previa de Lessing; los mapas dilatados, donde hasta puede encontrarse la Argentina con sus gauchos del Noroeste (sic) -hay tres menciones explícitas para este tópico,- la Argentina, siempre, como posibilidad de exilio (tierra de promisiones no dudosas pero igualmente frustrantes).

La autora, de origen iraní, y con experiencia y sensibilidad africanas que pueden advertirse en varias de sus obras, muy especialmente en *El hambre de Jabavu* (simplemente *Hunger* en el original) y en los

Cuentos africanos (1964), y mucho después, la cronista de *El viento se lleva nuestras palabras* (1987) que reconstruye la vivencia de refugiados pakistaníes en Afganistán; Doris Lessing (1919) es aquí también la británica que plantea una doble diferencia clásica, la relación entre

ingleses y franceses, por un lado, y la relación entre ingleses y norteamericanos. Sobre estos ejes girarán, en parte, las distinciones culturales del discurso erótico y de sus posibilidades de vida.

Si la vejez pudiera ¿qué pasaría? Es precisamente allí donde nos deja esta última ficción, en el vértice de poder de la vejez, porque *De nuevo, el amor* no nos afirma tanto que es posible amar de nuevo como que sería posible amar otra vez. El enunciado de la novela de 1984, firmada por la misma autora bajo el seudónimo de Janet Sommers, acerca esa potencia. Una anterior, cuya atmósfera también puede remontarse, *The Summer Before the Dark* (1973), anticipaba algunas inquietudes de esta última mujer de Lessing.

Otro calor más blanco, el del *Sueño de una noche de verano*, está en la glosa de las emociones que debe enfrentar la protagonista amante del teatro y su grupo, para que allí reaparezca, aunque sin énfasis, la polémica en torno a la comprensión o incomprensión de Shakespeare por parte de los yanquies. Hastíos de la literatura, de la edad; estíos, de los años, de la escritura.

Asimismo, el texto se asegura desde otro lugar crítico; la ironía y la distancia servirán para una preservación más: aquella que radica en la certeza de que los abordajes son insuficientes, las lecturas mezquinas e, inclusive, frecuentemente de tan poco perfil profesional como inmorales. La crítica literaria, la crítica teatral (y, con ellas, la crítica a *De nuevo, el amor*) quedan, en su desarticulación, descalificadas de antemano.

Ninguna lectura mellaría esta reincidencia amorosa, que es, qué duda cabe, también la de la insistencia -indomeñable, fatal- en la escritura.

-II-

Lessing ya había probado la autobiografía cifrada en la novela con *El cuaderno dorado* de 1962, los de los noventa parecen ser los cuadernos plateados. "¿Qué hay mejor que una buena biografía? -se pregunta la autora sin inquietud- No muchas novelas".

Granta, the magazine of new writing, que se realiza entre Londres y Nueva York, en septiembre de 1997 dedicó su número 58 al tema "Ambition". Allí, la ambición de Lessing está calificada como personal y se muestra a través de "Las calles de Londres" ("The Roads of London").

Walking in the Shade (Caminando en la sombra) es el segundo volumen de su autobiografía, recientemente lanzado a la calle.

Toda autobiografía promete el matiz umbrío de quien da vuelta la cabeza para mirar el pasado, aun con retórica gozosa.

Lo espectral, lo que se desdibuja, lo que en presente proyecta lo que fue y es irrecuperable, el modo oblicuo de apartarse del cuerpo y hallarse reflejado (o reflejada) en palabras más o menos vanas, más o menos esquivas, pero inevitablemente balsámicas.

La sombra es lo que permite sostenerse un momento más, antes del vacío definitivo.

La sombra reconoce la existencia y siempre asegura un lugar otro. La sombra que no puede ignorar el pasado persigue el futuro con constancia empedernida. Fija nuestra mirada más allá. Más allá de nosotros mismos. Toda sombra, a pesar de semejar lo contrario, es un horizonte ensanchado, y es una necesidad del espacio (por eso las calles de Londres). Y del tiempo (por eso las memorias de una escritora añosa).

Lessing, que comienza su itinerario autobiográfico *Bajo la piel (Under the skin)*², abre el juego y prolonga su cuerpo en las calles. Al fin de cuentas, la ciudad propia es aquello que siempre se lleva bajo la piel (lo saben quienes viajan no menos que los que nunca se movieron de su sitio).

La ciudad es, a quien la escribe y la recorre, la cara interna de un guante que, si bien no fue realizado a medida, acabó por adoptar la forma de la mano dueña a fuerza de uso. A fuerza de contacto. Y la mano se acostumbró a su inexactitud o su imperfección.

La escritora (la escritura) y la ciudad madre de sus letras reeditan esa contigüidad cálida (que en ocasiones puede ser molesta). Un guante, una mano, una escritora, una ciudad.

Si la Londres de antaño fue, para Doris Lessing, una ciudad desnuda -signada por los horrores de la posguerra: esa Londres de los cuarenta y los cincuenta, que describe en "Denbigh Road, W11", por ejemplo-, la última Londres, la de los noventa, es una ciudad enguantada, que ya atravesó la atmósfera del Clean Air Act

"There was a wariness, a weariness": el desgaste de la guerra depositó sobre la ciudad vieja su lasitud (sobre un viejo cansancio, la ciudad depositada mostrará todo en blanco y negro).

Under my skin lleva un largo subtítulo explicativo: "Volume One of my Autobiography, to 1949", comienza a escribirlo en 1990. El volumen atraviesa la posguerra. Puertas que se cierran, la del mapa y el calendario frente a la guerra, la del texto frente a la familia. El título lo toma prestado de una letra de Cole Porter, sobre la que hace un ajuste. El "tú" de los versos de Porter ("I've got you under my skin"...) se convierte en la misma Lessing niña y joven recorrida por la Lessing anciana. Asimismo *Under my skin* carga con una razón de escritura: "autodefensa: se están escribiendo diversas biografías sobre mí", a cuyos autores pide, con corte-sía, que esperen hasta su muerte. Mientras esto hace, narra su vida y asegura su inmortalidad.

El temor a la distorsión funciona como motivación de esta escritura que no se autocomplace ni se regodea con su propias acciones, la arroja a archivos, en busca de una genealogía exacta y la obliga a revisar los sentimientos y visiones de su pasado.

Como era de esperar, hay un momento -el capítulo dos- destinado a la reflexión acerca del género autobiográfico. Agilmente, sin adoptar solemnes tonos teóricos, Lessing da vuelta la página de algunas reflexiones clásicas y nos asegura, por ejemplo, "Leo algunas biografías con admiración hacia la gente que ha decidido mantener la boca cerrada". Esta contra-escritura de las vidas focalizadas, este silencio de los protagonistas promete (o amenaza con ella) una verdad que siempre está en otro sitio. A diferencia de un género que suele perseguir precisiones y asumir la inevitabilidad de lo parcial, Lessing enuncia como programa literario una escritura fomentadora de blancos. "Sus auténticos participantes guardan silencio y miran, irónicamente desde la sombra", los verdaderos promotores de los hechos quedan excluidos, según Lessing por ser "llamativos, poco escrupulosos, histéricos o incluso locos".

No es la verdad lo que preocupa fundamentalmente a la narradora, más que ella la desvelan "las perspectivas cambiantes", los distintos

²Existe traducción española con el título *Dentro de mí*, Barcelona, Destino, 1997. Todas las últimas obras de Lessing están siendo trasladadas al castellano por la escritora feminista Marta Pessarrodona.

puntos de vista que una misma persona va adoptando a lo largo de una vida. Y es otra vez aquí donde la fecha cobra una importancia vital, donde el hecho de que se trate de las memorias de una mujer de más de setenta años no es un dato menor. Siempre la cronología y la vejez preocuparon y ocupan a Lessing.

"Si yo hubiera escrito esto a los treinta años, habría sido un documento bastante combativo. A mis cuarenta, un quejido de desesperación y culpabilidad". Las distintas Lessing se dan cita en estas reflexiones no menos que en el recorrido abierto por la autobiografía. Se multiplica y se desdobra, es lúcida y serena. No la guía la ansiedad sino una memoria fresca a pesar de los años.

"En otra época, el mero hecho de intentarlo me hubiera sumergido en una terrible inseguridad, como si la memoria fuera el Yo, la Identidad; y tengo la seguridad de que no es así". Con esta certeza, memorialista flexible y segura de su yo, nos cuenta sus conflictos personales -la forma en que se separó de los hijos de su primer matrimonio-, las decisiones políticas -su paso por el comunismo-, las fascinaciones literarias -su devoción por Proust. En medio de un clima social y privado asfixiante, la lectura es lo mejor (o lo único) para ser rescatada de la muerte.

No vacila un instante en definirse como escritora, en explicar sus motivaciones en tanto tal, en analizar sus actos a la luz de ese solo dato insustituible. "Fui capaz de ser más libre que la mayoría [de los Fieles del Partido] porque soy una escritora, con la estructura psicológica de una escritora, que se coloca a una distancia de lo que está escribiendo".

No olvida esa distancia en *Under my skin* ni la sacrifica en pos de una jactancia especular; es una escritura que da cuenta de sus escrituras pretéritas, que de una forma u otra *las contiene*, que promete continuidad y que reafirma una imagen ya firme.

Es un texto que ataja la certeza posmoderna de que "Los datos cada vez importan menos, en parte porque los escritores son como perchas en las que colgar la fantasía de la gente" y lucha contra ella, precisamente porque no reniega de la gente ni de la fantasía.

Si "Siempre y en todas las épocas se reescribe el pasado para hacerlo más aceptable", Doris Lessing nos acepta como lectores que pasan por su vida en busca de una señal nimia para no perderse la suya, ni la propia, ni la historia del siglo.

SUSHI

KANOKO OKAMOTO

En toda familia de abolengo al borde de la decadencia, suele nacer un niño extraño. Y es que cuando una familia tradicional comienza a declinar, son los niños quienes, con mayor agudeza y antes que los adultos, sienten temor. Y a veces ese miedo los afecta desde que se encuentran en el útero.

Ya de pequeño, a aquel niño no le gustaban las cosas dulces, y sólo pedía galletas saladas. Para comerlas, las ajustaba entre los dientes superiores e inferiores, y rompía con cuidado los extremos. Si las galletas no estaban húmedas, se producía un crujido agradable. Masticaba meticulosamente los trozos, se los tragaba sin dejar residuos, ajustaba de nuevo los dientes, y metía la punta de otra galleta entre ellos. En el momento de romperla, abría grandes los ojos y se concentraba en el sonoro crujido. Había varios tonos y a todos los podía distinguir. Con actitud de determinación temblaba orgulloso. La mano con la que tomaba la galleta quedaba inmóvil y él ensimismado: con los ojos ligeramente húmedos.

La familia se componía de sus padres, su hermano y hermana mayores, y las criadas. Según la estimación general, él era el raro de la familia. Se alimentaba sin equilibrio: detestaba el pescado, no comía ciertas verduras y no probaba la carne.

El padre, que era un hombre nervioso, fingía interés y buena voluntad, cuando de vez en cuando se detenía a observar el plato del niño:

- A ver con qué se alimenta este pequeño.

Por temperamento, el padre intentaba disimular, aunque en el fondo estaba atemorizado, y veía la declinación de su familia sin tomar medida alguna, mientras repetía:

- Somos una familia ilustre.

Sobre la bandeja del niño había huevos revueltos y algas, como de costumbre. En ocasión de la inspección paterna, la madre, ocultando con la manga de su kimono la bandeja, intercedía siempre:

No hagas escándalo. No lo aflijas que no comerá ni esto.

Las comidas eran la tortura del niño. Al ingerir algunas con olor,

color y sabor, tenía la impresión de estar contaminando su cuerpo. Anhelaba algún alimento como el aire. Y aunque por cierto el estómago se le retorció de hambre, no sentía deseos de comer. Muchas veces lamía los objetos decorativos de cristal transparente del estante, o los rozaba con su mejilla. Con hambre extrema, la mente se le ponía en blanco y sentía que lo abandonaba la conciencia. Viendo el atardecer tras la colina, más allá del arroyo en el centro del valle, no le importaba morir. Entonces, metía las manos en la faja que sujetaba su vientre hundido, inclinaba el cuerpo, alzaba la cabeza y gritaba:

- Okaasan. Madre.

Pero no llamando a su madre, a quien amaba más que nadie de su familia, sino a otra mujer, cuya existencia presentía en algún lugar, y a quien verdaderamente podría llamar "madre". Y si bien estaba seguro de que si esta mujer se le apareciera respondiendo a su llamado, se desmayaría del susto, experimentaba un melancólico placer al nombrarla:

- Okaasan, okaasan.

Una voz, tan sutil como el papel de arroz, le contestó de improviso:

- Haai. Sí.

Y apareció su madre real.

- Vamos con este niño. ¿Qué haces?

Y lo miró. Ante la incompreensión de su madre, sintió vergüenza y se ruborizó.

- Por esto te suplico que comas con regularidad. Por favor, entiéndeme.

La voz de la madre temblaba. Después de escenas de preocupación y súplica, había descubierto que los huevos revueltos y las algas marinas eran lo más aceptable para el gusto del niño, a quien este platillo no le resultaba inmundito, salvo por el desagradable peso que le dejaba en el estómago.

Si desde algún lugar de su cuerpo un sentimiento melancólico lo invadía colmándolo, el niño masticaba cualquier cosa blanda y ácida. Recogía y comía ciruelas y mandarinas, que se daban en la colina en época de lluvias, y él conocía bien el lugar, al igual que los pájaros que venían a picotearlas.

Como alumno, era un buen estudiante de primaria. Retenía en su memoria como si fueran placas fotográficas, todas las cosas que leía u oía, aun una sola vez. Los estudios no le interesaban, y le resultaban sencillos. Y esa misma indiferencia le permitía sacar buenas calificaciones.

Todos lo trataban con especial cuidado. Un día, tras una discusión con el padre, la madre entró al cuarto del niño y le dijo con ofuscación:

- Mira. Como adelgazas cada día más, los maestros y los miembros del comité de asuntos escolares comentan que en casa no prestamos atención a tu alimentación, y tu padre, que tiene tan mal carácter, me echa toda la culpa insinuando toda clase de maldades.

La madre, que estaba de rodillas, inclinó la cabeza ante el niño, y apoyando las manos en el piso, le dijo:

- Te suplico que comas mejor. Come lo necesario para aumentar de peso. Si no, día y noche estaré atormentada ...

El niño sintió como si estuviera cometiendo un crimen por una constitución anormal. "Está mal - se dijo - Hice que mi madre agachara la cabeza ante mí". Sintió un escalofrío y creyó que iba a desmayarse. Pero su mente se hallaba calma y sosegada. "No he sido considerado con mi madre. Soy malo. Mi vida no vale nada. Un desgraciado como yo debería morir. Comeré lo que sea, sin importar mi temblor, asco o corrupción. Eso será mejor que continuar molestando a todos con mi modo de ser ..."

Ese día, simulando indiferencia, comió lo mismo que todos. Vomitó al instante. Trató de controlar su boca y su garganta, para que se mantuvieran lo más inertes posible, pero en cuanto pensó que había tragado algo que había sido tocado por otra mujer que no era su madre, el estómago se le encogió. Como cuando de la falda de una criada asomaba el borde de su ropa interior de un rojo descolorido, o cuando en la cara de la anciana cocinera notaba un rastro del tinte usado para el cabello, así batía con violencia su pecho.

Los hermanos fruncieron el ceño. El padre lo observó de reojo y siguió tomando el aperitivo. Mientras limpiaba el vómito, la madre lo miró a la cara y le recriminó:

- Ya ves. No es mi culpa. La constitución del niño es así.

Suspiró. Sentía más lástima de su marido que del niño.

Al día siguiente la madre extendió una esterilla nueva en la veranda, iluminada con el reflejo de las hojas verdes del jardín. Llevó hasta allí una tabla, un cuchillo, una vasija con agua y una pequeña vitrina con diversos alimentos. Todos frescos, recién comprados. La madre hizo sentar al niño frente a ella, colocando la tabla entre los dos. Delante de su hijo colocó una mesita y sobre ella un plato. Se arremangó y exhibió sus manos rosadas ante el rostro del niño, girándolas como haría un mago. Luego se las destregó con cadenciosamente:

- Observa bien. Todos los utensilios son nuevos. Y quien va a

preparar la comida es tu madre. Mis manos están impecables. ¿Lo ves? Vamos, entonces.

Roció con vinagre el arroz de la fuente honda. Los dos tosieron sofocados por el olor del vinagre. A continuación colocó la fuente cerca de sus rodillas, tomó un poco de arroz e hizo una bolita ovalada con las manos. En la vitrina había diversos manjares ya dispuestos y cocidos. Con un movimiento rápido tomó un trozo de tortilla de huevo y lo colocó sobre la bolita de arroz. Entonces lo dispuso en el plato del niño. Era sushi de huevo.

- Mira. Es *sushi*. *O-sushi*¹. Tómalo con tus manos, si quieres.

El niño hizo lo que le sugería. El sabor combinado de la suave acidez y el dulce sabor del huevo y el arroz eran como una caricia en la piel desnuda, y se extendió por toda su lengua. Mientras comía, un amor, delicioso como agua tibia, saturó el cuerpo del niño: la sensación era tan grata que tuvo ganas de abrazar a su madre. Pero le daba vergüenza expresar algo, así que sólo sonrió y la miró a la cara.

- Anda, otra bolita. ¿Te gusta? - Agitó las manos como una malabarista, hizo otra bolita y le puso encima otro ingrediente tomado de la vitrina. Esta vez el niño examinó aquel trozo rectangular y blanco de comida como si se tratara de algo repugnante. Entonces, la madre le dijo con un matiz un tanto imperioso:

- No es nada. Cómelo como si comieras un pedazo de huevo.

De esta manera, por primera vez en su vida, el niño comió esa cosa llamada "calamar". El trozo tenía una tersura como de marfil, más resistente a los dientes que el pastel de arroz. Al comer *sushi* de calamar, una verdadera aventura para él, exhaló el aliento que había retenido con tensión, y aflojó los músculos de la cara. Otra vez su expresión era de satisfacción.

Ahora le madre le servía algo blanco y transparente sobre otra bolita de arroz. Al acercárselo lo asustó el olor, pero conteniendo la respiración, y con determinación, se lo metió en la boca. Con la masticación, aquel trozo blanco y transparente esparció su refinado sabor teñido de acidez, y se deslizó por la delgada garganta del niño.

¹El prefijo "O" es honorífico en japonés.

"Acabo de comer pescado. ¡Logré comer pescado!" El niño se dio cuenta. Por primera vez en su vida disfrutaba de un sentimiento de victoria y frescura por haber masticado algo vivo. Se sentía tan contento que quería abarcarlo todo con la mirada. Sentía un cosquilleo por su cuerpo, y se rascó con alegría.

Lanzó varias carcajadas. Ya la madre sabía que había vencido. Con movimientos lentos se quitó los granos de arroz que habían quedado pegados a sus dedos, y atisbó en la vitrina con displicencia. Ocultando los alimentos de la vista del niño, dijo:

- De qué otro gusto haré el próximo. Déjame ver. No sé si queda algo ...

El niño reclamó encantado:

- *Sushi Sushi !!*

Reprimiendo su deseo de lanzar gritos de alegría, la madre dibujó la expresión inocente que tanto le gustaba al niño. Aquel rostro le pareció tan bello a éste, que nunca jamás lo olvidaría.

- Entonces, a pedido del señor cliente, prepararé el siguiente bocado ...

Como la primera vez, la madre aproximó las manos a los ojos del niño, las hizo girar como una malabarista y comenzó a hacer bolitas de arroz. Ofreció a su hijo una con el mismo trozo blanco; había escogido carne sin olor: lenguado y bonito.

El niño continuó comiendo. En cuanto la madre colocaba las bolitas de arroz con trozos de pescado, se abalanzaba como si estuviera compitiendo, para comérselas. No pensaban en otra cosa: el entusiasmo los unía en un plano extático. Se devoró las siguientes seis, y un ritmo encantador los conjugaba en sus movimientos. Los *sushi* hechos por su madre, cocinera no profesional, variaban en forma y tamaño. Algunos rodaron por el plato y perdieron sus trozos de pescado. Con compasión por ellos, el niño los arreglaba y se le hacían más sabrosos. De golpe recordó a aquella madre imaginaria por quien clamaba secretamente. Aquella y ésta que frente a él le preparaba sushi se confundieron, mental y visualmente, fusionándose en una sola figura. Quería que se fundieran perfectamente, pero le daba miedo que esto ocurriera.

"Después de todo, es a esta madre a quien siempre he buscado a escondidas, y si era ella, que me sirve cosas tan deliciosas, entonces ¡para qué haber pensado en otra mujer!"

- Bueno, hoy dejamos aquí. Comiste muy bien, muchas gracias.

Contenta, sacudió las manos rosadas pegoteadas con granos de

arroz, como si aplaudiera.

Desde ese día el niño quedó acostumbrado a los *sushi* hechos por su madre, y comenzó a comer con gusto cosas como almejas rojas color flor de granada, o pescado con rayas plateadas, y también pescado cocido en otros platillos. Se volvió sano, al punto de resultar irreconocible. Cuando entró en la escuela secundaria, era un muchacho tan apuesto y robusto que, al pasar por la calle, la gente volteaba la cabeza para admirarlo.

Traducción del original japonés: Atsuko Tanabe.

**Noticia sobre la autora
Kanoko Okamoto (1889-1939)**

Su vida literaria fue asombrosamente corta, ya que empezó a escribir novelas casi al final de su vida. Al principio disfrutó de cierta celebridad como poetisa de tanka (poemas de 31 sílabas), y luego se convirtió en una estudiosa notable del budismo. Nació en Tokio, hija de una antigua familia de funcionarios de comercio del gobierno feudal. En 1910 se casó con Ippei Okamoto, pintor, periodista y caricaturista que más tarde ganaría popularidad con sus satíricas caricaturas políticas. Al año siguiente, Kanoko dio a luz a su único hijo, Taro, hoy pintor de fama mundial, cuyas obras muralistas se encuentran también en México (existe una en el Poliforum Siqueiros). En 1926 Kanoko se traslada a Europa con su marido y su hijo, y allí vivirán más de dos años en ciudades como Londres, París y Berlín. A su regreso a Japón inicia su carrera como escritora publicando cuentos en varias revistas importantes. En muchas de sus obras Kanoko manifiesta el dilema y la angustia de ser, al mismo tiempo, mujer de carrera y madre de familia. Como notamos en el cuento "Sushi", frecuentemente la ternura de la maternidad constituye uno de sus temas. Entre sus obras importantes se encuentra la novela Madre e hijo (1937). (A.T)

Lisboa Revisitada (1986)

MIGUEL ESPEJO

1.

Desde Madrid, pensaba ir a Lisboa
para terminar en algo más profundo
que una desoladora estación de trenes.
Pensaba quizás en alguna copa magnífica del vino de O Porto
contemplando las siete colinas,
mirando exclusivamente el Tajo
en una especie de plegaria
transida de desmesura
para todo lo que está dado.

Una mujer decía en el tren *garota*
y el camarero no entendía.
Yo me abstuve de traducir,
me abstuve de recrear en mi cabeza
una muchacha fuerte
en sus muslos y en su entrepierna.

El tren se movía sin cesar
al ritmo de una piedad enorme
penetrando en los meandros de la geografía,
y yo no hacía otra cosa que beber cerveza
mientras buscaba alguna aventura desconocida.

Nadie parecía comprender esa palabra vulgar
pronunciada por un rostro trémulo
y no tuve ganas de explicarlo
y ni siquiera de imaginar
esos cuerpos lejanos de Río
o de algún otro lugar que me sobrepasaba.

Yo le hubiese pedido a ese rostro
que diferenciara algo del amor
algo de la indiferencia,
pero sólo es digno de tal tarea
aquél que dice un fragmento de la disparidad:
una brizna del trueno o un gran poema hecho de nada.

Insistía la mujer en denunciar que alguien
se había apoderado de su collar de perlas o de corales
en un desentendimiento
con el camarero y con el resto del mundo.
Quien se acerca a la distinción
entre la verdad y la mentira
tarde o temprano pregunta "¿quién soy?"
y se pierde en un laberinto.

Entonces supe del resplandor;
de pronto supe
qué significaban las innumerables *garotas* del planeta
a un paso del Tajo
y de mi desesperación.
Aunque no, no quisiera
hablar nuevamente de este horror.
Gruñidos y dientes lavan toda pierna.

2.

Ya en Lisboa, me dijo una muchacha:
"Acuéstate conmigo".
La miré en la penumbra
con una desesperación mayor a la del Tajo.
"Estás enferma", dije
y lo negaron esos dieciocho años:
"Nosotras no tenemos Sida".

Fuimos a un hotel
cuando en realidad había deseado
ir a Lisboa como una forma de depuración.

Quería encontrar una pista de Ricardo Reis
más allá del año de su muerte,
algún rastro de Alvaro de Campos
confesando impertérrito:
"Nada me prende a nada.

Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo".
Había imaginado atisbar los signos de Pessoa
y ver paso a paso esos atardeceres
a orillas del Tajo, atravesado por el frenesí.

Todo se había vuelto una insensatez mayúscula
incluso ese débil intento de adherirme a aquéllos
que formaban parte de la Asociación de Amigos.
Ni Bernardo Soares me salvaba
de los antiguos vestigios del terremoto.

3.

Silencio.
En la Praça do Comércio
se vendían bonetes de frutillas.
El verano se esbozaba
somnoliento en su decir
y las palabras escalaban la temperatura del desierto.

Crucé al otro lado del río
y hablé largamente con un marinero
que no sabía nada de Alvaro de Campos
ni de Ricardo Reis ni de Pessoa.
Me miró con una sonrisa irónica,
¿de quiénes hablaba?
Un encogimiento de hombros fue la respuesta.
Pero yo estaba del otro lado y eso era suficiente.
No me importó que el imbécil creyera que quería seducirlo.

De regreso, en ese estar tambaleante
como si alguien recitara un balbuceo,
encontré una mujer

que apenas tocaba el resplandor.
Una mujer colmada de aquiescencia
que alegre iba a la muerte
en un regalo de dos.

Mientras me dirigía a la Casa de O Porto,
temblé un poco por tanta ausencia descubierta
y busqué algo en el borde de las lágrimas
como un pecado ridículo.
Porque cuál, ¿cuál es la palabra adecuada
cuando el Tajo nos acecha?

Buenos Aires, 11 de marzo de 1998.

Los párpados cerrados

SILVIO MATTONI

¿Qué es un sueño parecido a la muerte? Para Hesíodo, y quizás para todos los griegos, Muerte y Sueño eran hermanos, los gemelos Hypnos y Thánatos, hijos de la Noche, Nyx. No tienen otro mito que su parentesco, como si el hecho de que el dormir se asemejara a la muerte fuese el único sentido vinculado a estas personificaciones de lo inhumano. Morir, dormir, misterios de la naturaleza, de la *fysis* que se yergue aterradora y fascinante delante de los ojos despavoridos, no pueden ser actos humanos. Son estados cervales, sin voluntad, como el del ciervo que ve súbitamente al cazador, el brillo del único ojo que abre para apuntar, pero que nunca oirá, nunca sabrá el sentido de ese chasquido del arco al distenderse pues ya la flecha lo atravesó, ya su eterno presente se ha apagado. El imposible presente del morir - nadie puede asistir a su propia muerte - se refleja, se ilumina con ese imposible presente al que todas las noches nos entregamos.

En la breve novela de Yasunari Kawabata titulada *La casa de las bellas durmientes*, se describe un lugar extraordinario donde puede abolirse el tiempo, donde unos ancianos, que ven en sus cuerpos ajados el testimonio del fin de la presencia, de la inminente llegada de ese fin, pueden sentir o simular que están presentes, que despiertan en el interior del sueño. Allí, en ese hipnótico burdel sin sexo, les ofrecen compartir las noches con hermosas jóvenes que duermen y que aunque no están muertas nunca despertarán, nunca sabrán con quién se acostaron, ni siquiera si en verdad se acostaron con alguien. El recién llegado a la ancianidad, Eguchi, cuya experiencia en esa casa se narra, ve con asombro cómo sus latidos se aceleran, su pecho galopa, no ante la belleza del cuerpo joven y desnudo al que mira dormir, sino ante los recuerdos que ese cuerpo suscita. Puede percibir con intensidad renovada lo que su memoria ya había ido apagando. En el perfume, en el tacto de la durmiente que siempre será para él una desconocida, incluso una vida que seguirá impávida tras su paso, tras su muerte, y que por eso mismo es el emblema de toda vida. Eguchi recobrará otros aromas, otras texturas de piel, otras combinaciones de las formas corporales. Pero no hay erotismo,

porque el falo se está retirando del mundo. Hay poesía: deseo que nunca llega a su satisfacción, que crece en la distancia y se erige con otro falo, cuya detumescencia pareciera imposible, el pincel, la pluma, el estilo, la birrome. Sin embargo, todo está destinado a caer, y esa caída le devuelve el erotismo a una contemplación que si se supiera absolutamente lejana, a un deseo que si confirmara su insatisfacción perpetua no podría seguir actuando.

La sabiduría de Kawabata se esconde en múltiples detalles. Uno de ellos: Eguchi aún puede sentir erecciones. La dama del burdel lo cree más anciano de lo que es. Si respeta la virginidad de las muchachas que duermen tan profundamente que nada las despertaría, ni golpes, ni violencia, ni gritos, es porque asume el misterio de lo que a él mismo le sucederá en poco tiempo: la caída, ese anticipo de la muerte de la que alguna durmiente que no se mueve, ni habla, ni sueña con desesperados gestos, sería la imagen más cercana.

"¿Sería que una muchacha profundamente dormida, que no dijera ni oyera nada, lo oía todo y lo decía todo a un anciano que, para una mujer, había dejado de ser hombre?" La rítmica respiración de la durmiente es un llamado, una invocación a los fantasmas del pasado. Es también una premonición, como el ruido del mar que Eguchi oye desde la habitación del sueño, insomne en la noche tranquila. El mar se agita borrascoso cuando la memoria de Eguchi comienza a traerle los hechos, o esa forma inagotable que los carcome llamada arrepentimiento. La muchacha desnuda acompaña su agitación. Pero luego todo se regulariza. La mente vacía, llena de imágenes florales en geométricos mandalas, de quien va a dormirse encuentra de nuevo el ritmo, escucha que el mar no puede abandonar su ritmo, sólo acentuarlo, que la muchacha no puede sino respirar rítmicamente, oír con su respiración el ritmo único de Eguchi que en ese instante reconoce su debilitamiento, su lento desvanecimiento en la noche sin memoria.

"Dormir no es para siempre", parece decirse Eguchi. La muerte no es dormir, la muerte no tiene ritmo, golpe seco que cae y destruye todo el flujo continuo de una vida, ¿pero no había sido ya destruido por el lenguaje que disfraza el ritmo, que interrumpió el continuo de una infancia desconocida?

Epifanía: "Buscó uno de sus pechos y lo sostuvo en la mano, suavemente. En el tacto había el extraño aleteo de algo, como si éste fuera el pecho de la propia madre de Eguchi antes de concebirlo." Cada muchacha, como el aleteo de una posibilidad infinita que el anciano nunca

conocerá, que no tendría tiempo de confirmar y desechar, se mantiene tan intacta en un futuro sustraído a su presencia como ese pasado en que él mismo podría no haber nacido. ¿De qué extraño azar, raptó o éxtasis casual hemos nacido? ¡Qué lejos están las decisiones de los nacimientos! Tanto como la belleza está lejos de la conciencia. Eguchi piensa en el cuerpo joven de su madre, un puro fantasma que lo desmaterializa y cuya belleza diera lugar a aquel acto, fascinante, de su origen. O quizá también su origen esté en la violencia de una erección sin causa que somete la belleza, la atraviesa como una flecha. Aunque, ¿no es el arco que la dispara el cuerpo arqueado de una mujer?, ¿no es la tensión de la cuerda el falo erecto de un hombre?

Rara luz en el fondo de una oscuridad profunda, las muchachas desnudas y casi inmóviles, pues de sus movimientos apenas puede decirse algo más que de los provocados por el viento en las hojas de los árboles, son un recuerdo para el viejo de la multiplicidad, de la variedad de apariencias del amor. Pero una idea lo asalta: "los viejos tienen la muerte, y los jóvenes el amor, y la muerte viene una sola vez y el amor muchas". Sí, el amor viene muchas veces y para mitigar el dolor de las ocasiones perdidas o extrañadas o dejadas pasar rápidamente, uno quisiera creer que es siempre el mismo, un amor único como el deseo que lo busca tras las bellezas múltiples. ¿Y no es así? El amor está allí muchas veces y cada vez en su desgarramiento singular ha disparado el deseo hacia una y sólo una apariencia, un cuerpo, un rostro, un instante. La tristeza de la contemplación de lo único sólo es perceptible en ese instante en que se lo ama y se sabe que no durará. La tristeza de Don Juan sólo es comparable con la inmensidad de su deseo y no muchos se asoman a ese abismo. Los epicúreos lo conocían y por eso decían: más vale amar pocas veces, gozar entonces lo más intensamente posible, antes que entregarse al remolino infinito del deseo insaciable y sufrir en él infinitas pequeñas muertes de uno mismo. El sueño de las durmientes de Kawabata le devuelve a los ancianos esa pequeña muerte que es la satisfacción del deseo, su caída. Pero en vez de sentirla como un acto es ofrecida ahora como imagen, ídolo, cálida estatua de la juventud desvanecida.

Leemos. El personaje de Eguchi es para mí una especie de poeta que se despide de la belleza con enorme fruición y con la pena sabia que casi nunca desespera porque descrea del nihilismo del saber. Sus remordimientos son pequeños puntos que cuesta localizar en el pasado. Son más bien remordimientos por lo inevitable, por la vejez y la desaten-

ción, por la virilidad y las lágrimas. Eguchi junto a las muchachas que duermen es presa de la nostalgia. Pero no desconoce que otros, y en algún raptó, en algún pensamiento terrible y efímero, él mismo, podrían intentar "olvidar el mal que habían hecho en sus vidas", usar la inocencia del dormir, el pequeño mal de pagar por ser ignorado y estar presente, para lavar las deformaciones, las desviaciones que acaso habían impuesto a otras vidas, el sufrimiento infligido. Aunque no hay perdón para el sufrimiento infligido, ni siquiera bajo la forma invertida - la contrapartida dantesca - de sufrimiento vivido. Por un momento, Eguchi piensa que las muchachas durmiendo pueden ser Budas, la piel joven, una forma del perdón. Pero un perdón que necesita repetirse no significa nada, no es más que el instante en que Sísifo ve la roca en la cumbre cuando empieza a caer. Sólo el sueño más profundo, lo inimaginable, sería el fin, la ausencia del dolor, del mal, del trabajo contra su inanidad que tampoco es un bien. ¿Qué es entonces un bien, si no una muchacha hermosa que duerme desnuda y sueña cosas que ni ella misma podría relatarnos?

El bien que se anhela o se vislumbra trae la tentación de fundirnos con él. No ser más este cuerpo, este nombre, esta vejez en la que el mal se ensaña repiqueteando sus tortuosas amenazas contra la piel gastada, repitiendo siempre los mismos errores en la memoria distraída. "Idea de dormir un sueño semejante a la muerte junto a una muchacha drogada hasta parecer muerta." Siempre lo semejante, nunca el verdadero tacto, parece decir la muchacha. Siempre el objeto que huye, nunca la unión absoluta salvo en un instante que la memoria ni siquiera capta. "¿Había entre los ancianos algunos que pidieran secretamente dormir para siempre junto a una muchacha narcotizada? Parecía haber una tristeza en el cuerpo de una muchacha que inspiraba a un anciano la nostalgia de la muerte." Como si la muerte ya se hubiera vivido y estuviera no en el impensable futuro, sino en ese pasado que el olvido parece cubrir por completo y que llamamos infancia, antes del habla. Toda belleza es triste porque recuerda ese deslumbramiento que señalaba la unidad antes de que el nombre la sustancializara y la separara de sí. Quizá incluso antes del nacimiento. ¿Existe ese recuerdo anterior a la memoria? Al menos puedo pensar que la chica dormida es el emblema de ese antes-del-nacimiento, virgen que aún no engendra y espera que yo mismo la despierte con mi llanto. Eguchi imagina que las lágrimas de los viejos debían caer frecuentemente sobre los cuerpos brillantes de las durmientes. Brillo juvenil que las lágrimas pulen y que otras lágrimas después empezarán a surcar, a rasgar con la erosión incomprensible de

las generaciones. ¿Para qué nacemos?, se preguntaban los antiguos, y era el comienzo de la melancolía e incluso del terror, del pánico. Las plantas florecen, los animales conciben y dan a luz, eso es el pánico, lo que el dios Pan provoca en todas partes y siempre, siguiendo un ritmo inhumano. La belleza física es el rastro visible de ese ritmo.

Las chicas que duermen en la novela de Kawabata son el rastro visible del pánico de los ancianos. Cuerpos desnudos que dejan en esos inminentes muertos un rastro invisible: el recuerdo sin contenido de los juegos sexuales infantiles, el vestigio de aquel olvido del sexo que lo hacía omnipresente, pánico, como si miles de pequeños cuerpos independientes formaran parte del cuerpo, fueran el cuerpo informe y el mundo. "¿Qué eran, para un hombre de sesenta y siete años junto a una muchacha de una sola noche, la inteligencia, la cultura, la barbarie? Solamente la tocaba. Y, narcotizada, ella desconocía por completo el hecho de que la estaba tocando un anciano decrepito. Tampoco lo conocería al día siguiente. ¿Era un juguete, un sacrificio?" Si tan sólo fuera desarmable, analizable, sería el retorno de la penetración del niño con sus dedos crispados buscando el alma del juguete. Si fuera la imagen soñada de alguien desconocido, sería el dios que reclama su parcial sacrificio. Pero allí está, duerme, no tiene partes, no es un sueño, ni un Buda encarnado. Ninguna revisión, ningún análisis, ninguna mutilación podrían revelar qué hay detrás de sus párpados cerrados. Quizá nada. Quizá una figura hermosa. Quizá un falo escondido. Pero el rito que introduce a Eguchi en la casa de las bellas durmientes no lo inicia, no lo convierte en alguien que ha visto, como si siempre le ofrecieran el ocultamiento, bajo distintas veladuras, y nunca llegara el momento de la contemplación directa, del enfrentamiento con los juguetes que a la vez son dioses, con los dioses que curan el espanto de la muerte mediante un golpe de terror súbito que devuelve la infancia y la instala en el sueño de lo repetible.

Las muchachas son vírgenes: misterio. "¿Qué clase de solicitud atestiguaba ese hecho? ¿Sería el deseo de los ancianos un deseo que rayaba en lo lastimero? Eguchi pensó que lo comprendía, y también lo consideró insensato." El dios al que están consagradas esas chicas que duermen nunca se muestra. Tal vez porque es el dios de lo que se hunde, de lo que va desapareciendo, un dios de la extinción que ninguna teofanía designa. Es comprensible, pero insensato, pues los dioses siempre hacen brotar las cosas, crecer, erguirse; lo que muere está fuera de la mirada divina. Sería insensato que los ancianos exigieran muchachas vírgenes, pero es comprensible que los que van a morir saluden en una belleza única e intacta

la vida que los deja. Sacerdotes, lascivos eunucos del innombrable dios del olvido, los viejos anhelan morir con una bella durmiente, con el fantasma de un sueño ignorado que los abrigue y los conduzca al fin.

La novela comienza a interrumpirse, a entrecer su abrupto corte, cuando uno de los ancianos muere junto a una durmiente. Los pensamientos de Eguchi se precipitan, encuentran su blanco. Y la probable clausura de la casa secreta se dibuja en el horizonte incierto que sigue al último punto del texto.

La muchacha que durmió con el cadáver - ¿por cuánto tiempo lo habrá seguido calentando?, se pregunta Eguchi - tiene una marca, un arañazo en el pecho, rastro espasmódico de una agonía a la que asistió ciega. "Quizá la juventud sea terrible para un anciano", piensa Eguchi. Acaso en lugar de anestesiar el dolor de la vejez, esos cuerpos jóvenes aceleren más bien el final, el dolor súbito, el raptó último. Si las chicas dormidas son "la vida misma", también por eso serían lo más peligroso para los ancianos "tristes". De pronto sabemos que todos los que acuden a la casa de las durmientes tienen la bilis negra, un estado que sólo es afectado por los cuerpos pero que ya no puede afectar, una apasionada pasividad cuyo reflejo exacto es el sueño provocado de las muchachas, que sin embargo, aun dormidas, son la plena actividad, la incitación constante, la respiración y el calor que afectan sin límite.

Luego del "accidente", Eguchi duerme con dos chicas a la vez. Quizá tenían miedo de abrazar solas otro cadáver, se dice Eguchi. Dos mujeres combinadas: una podría ser la última. "¿La última mujer de mi vida? ¿Por qué he de pensar esto, ni siquiera por un momento?", ¿y quién había sido la primera mujer de su vida? La madre, ya muerta. "Pero, ¿acaso puedo decir que mi madre era una mujer mía?" Eguchi recuerda entonces la agonía de su madre. Se duerme y tiene pesadillas eróticas, lo que no es un oxímoron. Luego sueña con una flor inmensa, perturbadora, y se despierta gimiendo. Una de las dos chicas parece muerta, fría. La retiran de la habitación, pero le dicen que se quede con la otra, ¿la última? Terminamos preguntando - ¿Kawabata, el personaje, yo? - si la chica muerta fue llevada al mismo sitio que el anciano muerto.

Hypnos creció hasta convertirse en Thánatos. Pero quizás su tercer hermano fue el factor de ese ilocalizable cambio. Los tres tienen alas y rostros de niño. Se parecen tanto que nadie podría decir cuál es cuál. Son el Sueño, la Muerte y Eros: el dormir, el espectro aterrador y las fantasías sexuales. Para los griegos, nos dice Pascal Quignard en su admirable libro *Le sexe et l'effroi*, "son una única e idéntica capacidad de

la imagen en el alma, a la vez inconsistente y fracturante. Esos tres dioses alados son los señores del mismo raptó fuera de la presencia física y fuera de la *domus* social." Tres modos del raptó que sustrae de la presencia también en la novela de Kawabata: la profundidad del sueño de las muchachas, el deseo sin satisfacción posible de los ancianos, deseo cuyo desvío no deja de ser un acuciante despertar, la muerte súbita que puede arrebatarse tanto a un viejo como a una chica.

Un fragmento del poeta Alcman de Esparta quizá nos indique de forma negativa el verdadero secreto de la casa de las durmientes:

ella dispersará el dulce sueño de mis párpados,
y el deseo me empuja a acudir al certamen...
y con la pasión que afloja los miembros,
me dirige miradas más lánguidas que el sueño y la muerte.

Con un sexo que ya no puede ser mirado, lo único que saca a los ancianos de su triste presencia es una hermosa mujer dormida; joven, pero sin esa mirada que licúa el cuerpo, sin esos ojos que petrifican y que ya no podrían ver ningún efecto en los cuerpos envejecidos. Entonces Hypnos es la última forma de Eros y la primera de las formas de Thánatos. *La casa de las bellas durmientes* describe un rito para aprender a morir, una especie de iniciación al fin de los fines, y esto sí me parece un oxímoron, una suerte agria, una ardiente desgracia, una rápida ruina que a todos puede tocarnos.

Nota

Las citas de *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata corresponden a la edición de Orbis/Hispamérica, trad. de Pilar Giralt, Madrid, 1983.

Brevísima visitación al universo (de) Anne Waldman o De la interconexión de todo lo vivo

MERCEDES ROFFÉ

En 1965, Anne Waldman hizo un voto: a los 18 años de edad y durante una lectura de Charles Olson en Berkeley, Anne Waldman juró no abandonar nunca la poesía, "servir como devota este arte, elevado y rebelde", y trabajar por y con la "comunidad" poética: como gesto político, como embajadora de una sociedad potencialmente iluminada. Según explica ella misma, "la clave aquí es la visión más amplia de una comunidad... fundada en la compasión y la generosidad, una generosidad entendida como 'amistad trascendente.'" El voto del Boddhisattva --el discípulo budista que, habiendo alcanzando la iluminación, pospone su ulterior perfeccionamiento para contribuir a la iluminación de otros-- toma, en el caso del/de la poeta, formas de acción muy precisas: "ser un puente, un bote, una pluma, una máquina de escribir, una editorial, una escuela para quienquiera que tenga necesidad de esos vehículos."

Desde entonces, la labor de Waldman ha sido ingente. De 1968 a 1978 dirigió el Poetry Project at the St. Mark's Church-in-the-Bowery, que había empezado dos años antes como parte de un programa piloto para jóvenes de las comunidades minoritarias del Lower East Side y que pronto habría de convertirse en uno de los centros de irradiación de la vanguardia poética, artística e ideológica más radicales del país. Una importante selección de los textos leídos o publicados a lo largo de "sus primeros 25 años" fue compilada por Waldman bajo el título *Out of This World, An Anthology of the St. Mark's Poetry Project 1966-1991*.

En 1974, y "como antídoto" a la actividad (y los varios incendios) de la planta de armas nucleares de Rocky Flats, cerca de Boulder, Colorado,

Anne Waldman funda con Allen Ginsberg, a unas 8 millas de la planta, la Jack Kerouac School of Disembodied Poetics, con sede en The Naropa Institute, de la que fue directora y donde actualmente enseña. La antología *Disembodied Poetics: Annals of the Jack Kerouac School*, que Waldman coeditó con Andrew Schelling, recoge ensayos, entrevistas, discursos y manifiestos de Amiri Baraka, William Burroughs, Susan Howe, Lyn Hejinian, Leslie Scalapino, entre otros renombrados artistas y escritores invitados a enseñar en la escuela a lo largo de ya más de 20 años.

La interacción de Anne Waldman con la comunidad poética y artística no termina allí. Como poeta y performer, trabajó en colaboración con artistas como Red Grooms, Elizabeth Murray, George Schneeman, Ivonne Jacquette, Susan Hall, y con los poetas y escritores Ted Berrigan, Bernadette Mayer, Eileen Myles, Ron Padgett.

Su obra poética comprende más de 30 libros y plaquettes, entre ellos *Fast Speaking Woman* (City Lights, 1975; reeditado en 1996), *Helping the Dreamer: New and Selected Poems, 1966-1988*; *Not a Male Pseudonym* y *Shaman/Schamane* (1990), *Kill or Cure* (Penguin, 1994) y *Iovis: All Is Full of Jove y Iovis Book II* --quizás los dos volúmenes de mayor envergadura en el conjunto de su obra. Ha grabado cassettes, como *Beauty and the Beast*, con Allen Ginsberg, y filmado videos, como *Battle of the Bards* y *Live at Naropa*.

Quizás de Anne Waldman se pueda decir algo similar a lo que ella misma señaló de Frank O'Hara: "I loved the exuberance in his work". Sin duda la exuberancia es parte de esa fuerza de atracción, de imantación, tan contundente, que emana de sus textos: el vigor, el compromiso, la multidireccionalidad de una obra en constante despliegue, en continuo proceso de creación, el espíritu de lúdica experimentación que se deriva de la aceptación, de la convicción en la aptitud, en la legitimidad de todas las formas para ser la forma del poema.

Por eso quizá en sus libros es posible reconocer las voces, tradiciones y combinatorias más diversas: credos, manifiestos, ensayos sobre poética, anotaciones de sueños, homenajes a otros poetas, diatribas políticas, fragmentos de diarios, viñetas de viajes, contribuciones de otros escritores, fórmulas incantatorias, largas tiradas épicas, reescrituras de

poemas trovadorescos y de letras de motetes, poemas independientes relativamente breves... Lo que el simposio que se congrega aquí parece convocar es --aun en los textos de más violenta denuncia y en los más melancólicos-- una alegría trascendental, una libertad infinita y contagiosa.

No es sin embargo, la obra y el nombre de Anne Waldman de condición tal que se haya de encontrar en todos, ni siquiera en muchos lados. La amplitud de intereses que indagan sus ensayos y la desbordante vitalidad de su prosa son indirecto anatema contra la exangüe vena monográfica por la que se desangra el brazo ilustrado del país. El compromiso de su práctica religiosa también la aparta de la angélica milicia de una espiritualidad cómodamente intuitiva y esporádica. Tan alejada de la linealidad de cualquier dogma como del conservadurismo de un más que incierto dadá finisecular, la de Anne Waldman no es poesía que se encuentre en toda ni en cualquier antología --al menos no en las oficiales, ni en las oficialmente alternativas.

Y aun así diría que es eso, precisamente --lo que tiene de controvertida, de no programática, de tanteo permanente de todos los extremos--, lo que hace de la obra de Waldman cántico, espectáculo, ceremonia, energía creadora de energía, cámara negra donde la cultura, las culturas, se encuentran, se procesan, se mixturán y vuelven a proyectarse en el poema como espejo donde se refractara la luz de una inteligencia universal en la que, de un modo u otro, todo participa.

PULSACIÓN

Se tragó la droga con toda el alma.
Quería ir así de lejos, tan lejos como pudiera.
En su cabeza, podría ser parte otra vez de la imaginación
de los demonios que se volvieron arcángeles. Los vio
como flores. Los vio como dúctiles pulsaciones, danzantes
de energía, como luz. Quiso ver toda la escena
de nuevo quebrarse en estallidos de vida
y luz, mientras todo danzaba. Era una danza magnífica.
Ella quería llegar a la cima del monte desde donde pudiera
ver el pueblo, desde donde pudiera ver
el cielo. El cielo no era más que el espacio donde se reflejaban
los juegos de su imaginación. Quería ser una con los árboles, con las
piedras, con la materia de todo lo nombrable.
Amaba las palabras. Ahora podría nombrar el mundo.
Lo nombraría de nuevo. De nuevo. Le daría nombres nuevos.
Abrazaría ese monte y todo lo que había en él.

Ahora estaba bajando. Había seguido al ciervo hasta la
pradera. El cuerpo le dolía. La mente todavía danzaba.
Le danzaba a su miedo. No podía detenerse.
Cayó. Si sólo pudiera hundirse en esa tierra.
Estaba oscureciendo. ¿Había estado allí demasiado tiempo? ¿Había
evitado estar con él, con algo? ¿La necesitaban
de todos modos? ¿Acaso alguien la amaba como debía
ser amada, como se había visto a sí misma en el monte?
Como ella se veía, como la amante que podía amarlos a todos,
a cualquiera. Que vengan a verme, dijo. Le dolía la cabeza.
Pensó en todas las maneras posibles de bajar. Miró el
reloj. Pensó en los otros. El pañuelo rojo se le había desgarrado.
Se miró la cara en el espejo del auto. Tenía corrido
el maquillaje. Se limpió la cara. Se pintó
los labios de fucsia. Ahora podía enfrentar el mundo.

ESCRIBIR

Y poniéndome la mano en el cuerpo examino un cuerpo. Y poniéndola en un cuerpo examino un cuerpo. Me paso la mano por la cabeza. El pelo es asimétrico. De un lado es más corto, como el de un chico, y del otro me cuelga. Pongo una mano en un cuerpo examino un cuerpo. Y poniéndola en un cuerpo examino un cuerpo. Más abajo, cerca del cuello, el pelo, teñido de negro, está tieso. Me acaricio el cuello, la piel suave bajo el mentón. Me tiro de las orejas, que están heladas, para darles vida. Me pongo las dos manos en la cara como si me echara agua, me pusiera una crema. Me muerdo los dedos para sentirme viva. La cara siente los dedos, las manos, un poco ásperas. Y poniendo una mano en un cuerpo examino un cuerpo. Me toco los párpados, ¿qué ojos miran a través de mi roce?

No puedo soportar este deseo en guardia, en el escritorio.
Me acuesto. Me toco entre las piernas. Imagínense el resto.

Vuelvo. Lo mismo. Oh, el deseo, oh la escritura,
La plenitud de escribir.
En el escritorio, la escritura
Oh la escritura
En la cama, el deseo
En el escritorio, el deseo Oh el deseo,
Oh pero la escritura.

Deseo, Oh escritura
y poniendo una mano en un cuerpo examino un cuerpo
No dejo de escribir sino para volver al deseo,
Aterrizaje --del escritorio a la cama, ida & vuelta
Oh el deseo
Oh la escritura

Me toco los pechos --sí, me los toqué. Imagínense el resto.

TALISMÁN

un pañuelo flameante, un pañuelo enjoyado que tengo desde la niñez
un cordón protector, una cuerda para estrangular, un refugio
una manta
una tienda
un abrigo de muchos colores

Me concentro en esta tela:
es una mortaja
es robada, es una falda
es un escondite, no es fácil
está ensangrentada
es para un matrimonio
ha sido usada antes
tapiz violento, cubre la cara
lo llevo me lo pongo para ti
te lo pongo, lo pongo en la mesa
Ocupa espacio, si te lo pusieras te violaría
Te asfixiaría con él, podríamos hacer el amor debajo
Es un mantel
Hecho por manos de esclavas indias
Ahora te lo doy & me lo pongo para ti
para complacerte con su abrazo de muerte.

PRATITYA SAMUTPADA

¿Conoces, amigo mío, esta expresión
que habla del común origen e interconexión
de todo lo vivo?

Si le haces eso a esto, pasa esto
O eso a eso, pasa aquello
O esto a esto a eso a esto a eso a eso
a esto a esto a eso a eso a eso, pasa esto

Brilla el sol
La que sueña descansa en su traje recién puesto
La lluvia cae sobre su libro de runas
Se moja el libro
Vuelven a pasar las estaciones
El arma con que sueña se vuelve
contra ella en manos de la persona
que, en su trama para salvar el mundo, nunca había considerado

Oh, vida-red, me inclino ante el libro
--mágicas sílabas a la espera de quien las encuentre--
Me inclino ante la mente que está detrás, la hierba nueva
Me inclino ante el arma y ante la persona que la blande
para que se le disuelva en la mano

*Esto a eso a esto a eso a eso a eso a esto a eso
a eso a esto a esto a esto a eso a eso a esto a eso*

En razón de lo cual, todo alcance omnisciencia.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.abicor.com.ar
(traducción de Mercedes Roffé y Adriana Balthazar)

Japón macabro

GUILLERMO QUARTUCCI

A ojos occidentales, Japón es visualizado como una sociedad altamente organizada, eficiente, ordenada, moderna, dinámica, inclinada al trabajo antes que al ocio, con un alto grado de desarrollo educativo, esteticizante, más preocupada por la forma que los contenidos, elegante y refinada, minimalista en su diseño, cultora de lo pequeño, frugal, con predominio de lo emocional sobre lo cerebral, conservadora en su moral confuciana, características todas que propician un bajo índice de criminalidad y una gran seguridad en los gigantes conglomerados urbanos.

A la sombra de esta imagen luminosa, que no por cierta deja de ser incompleta, se agazapan, sin embargo, fuerzas oscuras que hacen de Japón una de las sociedades más enigmáticas y contradictorias del planeta: baste como ejemplo el acontecimiento que el 20 de marzo de 1995 conmovió al mundo, cuando supuestamente las huestes más radicalizadas de la secta de la Verdad Suprema (Aum Shinrikyô), comandadas por el gurú Matsumoto Chizo (alias Asahara Shoko), hicieron estallar dosis letales de gas sarín en el metro de Tokio que mataron a más de una decena de personas e hirieron a varios miles, poniendo en evidencia el marcado claroscuro que caracteriza a la sociedad japonesa.

En el mundo de la narrativa, es el gran novelista Tanizaki Jun'ichirô, desde sus lejanos comienzos, allá por los albores del siglo XX, quien se dedicó con especial esmero a sacar a la luz los segmentos oscuros de la personalidad japonesa, en especial en sus novelas de la posguerra, donde presenta, con su estilo impasible, las aberraciones, miserias morales, libertinaje, perversiones, lujuria, corrupción espiritual, lascivia, impudicia, y abyecciones de una galería de personajes en apariencia "normales" que, para saciar su deseo y consumir el pillaje moral, no vacilan en echar mano a los peores recursos de que es capaz el ser humano, como el veneno, el asesinato, el estupro, el chantaje, la mentira, la difamación y cuanto acción mezquina caracteriza a los integrantes de una sociedad decadente en franco proceso de descomposición.

Algunos sociólogos, como Mita Munesuke¹, atribuyen esta dualidad de la sociedad japonesa -el lado luminoso de las apariencias y el que medra en las sombras- a los efectos neurotizantes del "infierno de la mirada", es decir, el constante escrutinio mutuo a que se ven sometidos los individuos de una geografía superpoblada, que, cuando no produce estereotipos, conduce a conductas aberrantes, el crimen y la locura. En las décadas de los ochenta y noventa, que es cuando empiezan a sentirse en Japón los efectos de la riqueza acumulada en los años anteriores, con los consiguientes cambios en los patrones de consumo fomentados por una omnívora publicidad, al "infierno de la mirada" se le suma la cada vez mayor influencia de los medios electrónicos en la conformación de la psique dual de los individuos, una psique irresponsable incapaz de discernir entre la auténtica realidad y la realidad simulada, o virtual. En definitiva, "mirada" y medios dan lugar a la aparición de una mente ambigua, cada vez más aislada del resto de los mortales, que se mueve con soltura en la región sombría del espectro social, y que tiene sus antecedentes en el complejo proceso de modernización de Japón que se inicia con el siglo. Tres casos de nota roja, relativamente recientes, que han tenido trascendencia internacional, pueden resultar útiles para ilustrar estas apreciaciones.

EL CANÍBAL DE PARÍS

En junio de 1981, dos muchachas que paseaban por el Bois de Boulogne vieron a un hombrecillo de aspecto oriental cuando abandonaba un par de maletas en uno de los lagos del parque. Alertada la policía, ésta encuentra en el interior de las maletas los restos de un cuerpo humano descuartizado. Muy pronto, guiados por el taxista que había transportado al hombrecillo, los pasos conducen a un estudiante japonés de literatura, residente en París desde cuatro años atrás. Allanado su departamento, ubicado en un elegante sector de la ciudad, los investigadores encontraron en el refrigerador las partes del cadáver que faltaban en las maletas y que el asesino había decidido conservar para ir comiéndoselas de a poco.

¿Quién era Sagawa Issei, el diminuto japonés de 32 años que no sólo había cometido el horroroso crimen sino que se estaba devorando partes de la víctima? ¿Cómo era posible que un individuo de inteligencia superior a la media, culto y refinado, con un pasado intachable, perteneciente a una familia muy acomodada de Japón, hubiera cometido semejante atrocidad? ¿Por qué había asesinado a su compañera de estudios, una holandesa exuberante, mucho más alta que él, con la que pasaba gran parte del tiempo y que lo trataba de manera casi maternal, según el testimonio de sus compañeros?

Las primeras pericias psicológicas hablaron de extravío de la razón, y el mismo diagnóstico se mantuvo durante los tres años que el asesino pasó recluido en un hospital de París, hasta que, mediante un acuerdo con el gobierno japonés, fue trasladado a Tokio. Entonces se habló de intereses comerciales como el factor determinante de aquel acuerdo, ya que dos empresas transnacionales, una francesa y otra de Japón, esta última presidida por el padre de Sagawa, acababan de firmar un importante convenio. Lo cierto es que Sagawa Issei, no bien llegado a su patria, fue declarado mentalmente sano y puesto en libertad, para sorpresa de todos. A partir de entonces, varios programas de debate de la televisión japonesa lo han contado entre sus participantes, generalmente para aportar su opinión sobre temas relacionados con crímenes. Hace poco, un canal alemán lo invitó a participar en un programa de entrevistas.

Sagawa, mientras se encontraba en la cárcel de la Santé, al comienzo de su reclusión parisina, había empezado a dar indicios de querer hablar de manera serena de los motivos que lo habían llevado a matar a la holandesa para posteriormente devorarla. Para ello había escrito una carta a un conocido hombre de teatro japonés, convertido en novelista, Kara Jurô, sabiendo que éste estaba tratando de hacer una película sobre el caso. En la carta, Sagawa daba algunos detalles reveladores del hecho, con la esperanza de que su compatriota, a quien admiraba, tomara un justo partido frente a los acontecimientos. Como resultado de esta carta, Kara viajó a París y posteriormente publicó la novela *La carta de Sagawa*.

La novela, en sus últimas páginas, reproduce la carta de Sagawa, quien, como un personaje de Tanizaki, habla de sus anhelos de convertir en cine una idea que lo obsesionaba desde hacía tiempo y que sería la siguiente:

Un orientado (más exactamente un japonés) adora a una mujer occidental hasta el punto de matarla y comer su carne. Por una parte es la

¹Mita Munesuke, *Psicología social del Japón moderno*, México, El Colegio de México, 1997.

expresión de una tendencia ancestral, de deseo, que mantiene Japón con respecto a Occidente; pero al mismo tiempo es la expresión de un extraño impulso que se oculta en mí mismo y que quiero expresar. Físicamente el japonés debe ser lo más menudo, lo más enclenque posible, y la mujer debe ser típicamente occidental, corpulenta y rubia².

Este párrafo es muy elocuente en varios sentidos. En primer lugar, se refiere al arte como una forma de exorcizar los demonios interiores: si Sagawa hubiera podido filmar su película, quizás jamás se habría comido a la holandesa. En segundo lugar, habla del complejo tradicional de inferioridad de Japón frente a Occidente, no sólo en lo político, sino también en lo racial (el pequeño japonés frente a la corpulenta holandesa).

Por último, hace equivalentes adoración amorosa y antropofagia: la mayor expresión de la pasión sería entonces devorarse al objeto amado.

El hecho real habría sido un tanto diferente: Sagawa habría llegado a Europa con la esperanza de imbuirse de la cultura occidental en su mismo corazón, París. En un principio este japonés diminuto y poco agraciado habría caído bien a sus compañeros, quienes lo consideraban inteligente aunque infantil, pero con el correr de los meses sus complejos, manifestados en una conducta cada vez más hosca y esquiva, comenzarían a apartarlo de ellos, excepto de una holandesa que lo seguía todo el tiempo y lo trataba maternalmente, y a la que terminó por asesinar y devorar cuando ella se negó a sus demandas sexuales³.

Sagawa nunca llegó a filmar su ansiada película, pero ha dejado testimonio de los hechos que le tocó protagonizar de manera rotunda e incontestable en un libro autobiográfico al que dio por título: *Kiri no naka* (*En la niebla*), publicado en Tokio en 1983.

¿ES USTED UN OTAKU?

Entre agosto de 1988 y junio de 1989 el asesinato y violación de cuatro niñas pequeñas mantuvo en vilo a la población de la prefectura de Saitama, en la periferia de Tokio, en un caso de asesinatos en serie sin

²Kara Jurô, *La carta de Sagawa*, Barcelona editorial Anagrama, 1988, p 145-6.

³Véase Akira Mizuta Lippit, "The Dead Emperor's New Clothes" en *Deeply* (http://lithia.sdc.ucsb.edu/speed/1.2/lippit.html)

precedentes en Japón. El asesino fue apresado en julio de 1989, cuando molestaba a otra niña y fue denunciado por el padre de ésta. Investigado, resultó ser el autor de los anteriores asesinatos. Su nombre: Miyazaki Tsutomu, de 25 años.

En agosto de 1988 Miyazaki había secuestrado a su primera víctima, una niña de 4 años, para terminar estrangulándola en un bosquecillo cercano.

Cinco meses más tarde incineró el cadáver y depositó las cenizas en una caja de cartón que dejó frente a la casa de la niña, con una carta donde se identificaba con el nombre de Imada Yuko, la heroína de una entonces popular historieta para niños. En octubre del mismo año, Miyasaki secuestró a una niña de 7 años, que jugaba cerca de su casa, y procedió de igual manera que con la anterior. En diciembre, atrajo a una niña de 4 años a su auto, la llevó a un estacionamiento y allí la estranguló, para abandonarla en un bosquecillo. En junio de 1989, una niña de 5 años sufrió el mismo procedimiento que la anterior, siendo además descuartizada antes de abandonar los fragmentos en zonas arboladas de Saitama. En los cuatro casos había habido violación. Las manos nunca aparecieron porque el propio asesino confesó habérselas comido.

Durante los meses que duró la pesadilla, Miyazaki había estado enviando cartas a los medios de comunicación identificándose como la anteriormente mencionada heroína de historietas, afirmando que mataba a las niñas por la frustración que sentía ante la imposibilidad de ser madre. Nadie dudaba de que el asesino fuera una mujer. Cuando finalmente fue descubierto y registrada su habitación en la casa donde vivía con su familia, se encontraron unos seis mil videos de dibujos animados y películas de terror, la mayoría copias de cintas rentadas, además de un video de cinco minutos donde aparecía una de las víctimas. Un video que llamó especialmente la atención de los investigadores fue el que narraba la historia de un hombre que secuestra a una enfermera, la duerme con una inyección y corta sus manos, cabeza y pies. No es improbable que Miyazaki, al igual que Sagawa con su película, haya dado forma de asesinato a sus aspiraciones artísticas no satisfechas.

En las pericias psiquiátricas que más tarde se le hicieron a Miyazaki, éste confesó que todo había ocurrido en una especie de sueño permanente, que él había querido entablar conversación con las víctimas, pero que ante el pánico de ellas, no le había quedado más remedio que eliminarlas. También habló de su temor al rechazo por las mujeres adultas. De los cuatro psiquiatras que se ocuparon del caso, tres hicieron refe-

rencia a desórdenes mentales y personalidad múltiple, pero esto no bastó para que finalmente la corte de Tokio, en abril de 1997, condenara a Miyazaki a la horca.

En momentos en que se producían estos hechos, en Japón se estaba poniendo de moda una palabra de origen oscuro, aunque muy clara en sus implicaciones semánticas: *otaku*. Derivada del pronombre personal de segunda persona y usada para mostrar respeto al interlocutor (equivalente al *usted* del castellano), compuesta por los caracteres *o* (prefijo honorífico) y *taku* (hogar), a fines de la década de los ochenta pasó a denominar a los jóvenes que, apartados de la interacción social, se encerraban en su cuarto de la casa familiar, rodeados de revistas de historietas, videos de animación, discos compactos de los ídolos juveniles de la canción, videojuegos y la infaltable computadora personal, para entablar un diálogo solipsista con los modernos *media*. En su abrumadora mayoría del género masculino, maniáticos de la perfección y aficionados a coleccionar obsesivamente las cosas menos imaginables para una mente práctica, los *otaku* no dejaban de ser una curiosidad social, producto de los avances tecnológicos de la posmodernidad. Hasta que apareció Miyazaki Tsutomu, el asesino en serie de Saitama.

Miyazaki Tsutomu era un *otaku* típico. De carácter tímido y retraído, poco preocupado por su aspecto personal, su única actividad social era su trabajo en un taller de imprenta cercano a su casa, si bien todas las energías de su creatividad las invertía en las largas horas que desgranaba en su cuarto, inmerso hasta muy entrada la madrugada en la realidad ilusoria que le proporcionaban las nuevas tecnologías. No es difícil imaginar el contraste entre su vivacidad nocturna y el sonambulismo de la vigilia. Sin embargo, al cumplir los 25 años, Miyazaki debe haber sentido una necesidad imperiosa de dotar de carne auténtica a sus fantasías virtuales y es entonces cuando se convierte en asesino, como siete años antes Sagawa Issei había sentido la necesidad imperiosa de vivir la película que siempre soñaba, comiéndose a la holandesa.

El vocablo *otaku* fue perdiendo vigencia conforme ha ido avanzando la década de los noventa, si bien la especie humana que definía no ha dejado de proliferar, con incorporaciones que siguen el ritmo de las novedades tecnológicas, como el internet. En 1997, en Kobe, la tierra sacudida por el devastador terremoto de enero de 1995, se produce un hecho de implicaciones sociales aun más graves que aquel fenómeno natural, cuando un *otaku* de nuevo cuño siembra otra vez el terror en la comunidad.

EL ASESINO DEL ZODÍACO

Todo empezó el 27 de mayo de 1997, cuando la cabeza cercenada de un alumno de once años, cuyo paradero se ignoraba desde dos días antes, apareció abandonada junto al portón de entrada de la escuela secundaria Tomogaoka, del distrito de Suma, en Kobe. La cabeza había sido separada del cuerpo por medio de una sierra, presentaba más de diez cortes efectuados pulcramente con una arma filosa y en la boca ostentaba una hoja de papel plegado que resultó un mensaje del asesino, escrito a mano con tinta roja. "Este es el comienzo del juego. Ustedes, los de la policía, deténganme si pueden. Quiero desesperadamente ver morir gente: es muy emocionante para mí asesinar. Necesito sangre por todos los años amargos que pasé". A continuación venía el epíteto: "El asesino de la escuela", escrito en japonés y en inglés, este último con un error: *shooll* (por *school*) *killer*. Y firmaba *Sakakibara*, nombre enigmático que se escribe con los caracteres de *sake* (vino de arroz japonés), *ki* (demonio) y *bara* (rosa), y que por lo tanto significa algo así como "la rosa del demonio del vino". La rúbrica de la misiva, una especie de lupa con una suerte de svástica que divide el círculo en cuadrantes, era un signo similar al usado por el asesino del Zodíaco, que a fines de los sesenta y comienzos de los setenta, había sembrado el terror en San Francisco, Estados Unidos.

Esa misma tarde, en una colina cercada por una alambrada, donde se levanta la antena de una televisora de cable, fue hallado el cuerpo del infortunado niño de 11 años cuya cabeza había sido abandonada frente a la escuela. El niño era alumno de la escuela primaria de Tainohata y padecía un leve retraso mental. Inmediatamente, los periódicos asociaron el caso al asesinato, en marzo de ese año y en el mismo distrito, de una niña de 10 años que fue golpeada brutalmente en la cabeza con un martillo, y al ataque que otra niña de 9 años sufrió minutos después, cuando fue acuchillada en el abdomen. Esta última sobrevivió, como también sobrevivieron dos niñas que en febrero habían sido salvajemente golpeadas.

El 4 de junio, el diario Kobe Shimbun recibió una carta escrita a mano sobre un texto en procesador de palabras, firmada nuevamente por *Sakakibara*, en la que se quejaba de que los medios hubieran pronunciado mal su nombre:

Cuando salía esta mañana, encendí la televisión y noté que los reporteros leían mal mi nombre, Onibara (en lugar de Sakakibara). No hay nada más estúpido que leer mal el nombre de alguien. No tengo

nacionalidad. El nombre no es ficticio y lo llevo desde que nací, aunque nadie hasta ahora me ha llamado por él. Si yo fuera el mismo de cuando nací, seguramente no me habría tomado la molestia de dejar una cabeza cercenada frente a la puerta de entrada de una escuela secundaria. Cualquiera que lo intente puede gozar matando gente sin que lo vean. Como alguien que ha padecido, y padece, una existencia invisible, me he decidido a llamar la atención pues quiero formar parte de las fantasías de los demás. Al mismo tiempo, no me he olvidado de mi rencor hacia el sistema de la escuela pública que me creó como una existencia invisible, ni hacia la sociedad que dio origen a ese sistema.

A continuación explica cómo un amigo le aconsejó que la mejor forma de venganza contra ese sistema era eliminando gente, y es por eso que comenzó el "juego".

Lo único que puedo decir ahora es que (asesinar) forma parte de mi naturaleza intrínseca. Es sólo cuando mato que me libero de mi odio cotidiano y siento una sensación de alivio. Mi dolor cesa con el dolor de los demás. Estoy jugando este juego a riesgo de mi vida. Si me agarran, seguramente me colgarán. La policía debería poner más entusiasmo en encontrarme. Si mi nombre vuelve a ser pronunciado mal o me siento aburrido, destruiré tres verduras a la semana. Es un gran error pensar que soy ingenuo, que sólo puedo asesinar niños. Tengo la habilidad de matar a la misma persona dos veces.

Con la publicación de esta carta, el 6 de junio, un escalofrío de espanto se hizo sentir a lo largo y ancho del archipiélago japonés. Sin embargo, la investigación no avanzaba. Se seguía hablando de un hombre con una bolsa de plástico negra que había sido visto frente a la escuela la mañana que apareció la cabeza, o de un coche misterioso estacionado en las inmediaciones. Por fin, el 28 de junio estalló la bomba: la policía había detenido a un estudiante de tercer año de secundaria, en el que confluían todas las sospechas. La sociedad japonesa en su totalidad volvió a estremecerse conforme la indagatoria fue confirmando que el adolescente de 14 años era el autor de los crímenes que se venían sucediendo desde febrero.

La policía incautó en el cuarto del imputado varios cuchillos y diez cajas de cartón con historietas de violencia y videos de películas de terror. También encontró papel de procesador de palabras similar al de las notas firmadas por Sakakibara. El hallazgo más impactante fue un registro detallado del ataque de marzo a dos niñas. Una fuente reveló que fueron amigos del adolescente los que empezaron a sospechar que él había sido

el autor de los asesinatos. Con ellos compartía un signo de identificación del grupo que resultó ser el dibujo zodiacal con que rubricaba las cartas. A uno le había confesado que uno de esos días iba a ser protagonista de algo realmente grande.

Asimismo, la investigación reveló que el adolescente había tenido serios problemas de conducta en la escuela, y que a partir de abril había dejado de asistir por una reprimenda que recibió al haber golpeado con un caño a un compañero que lo llamó "pervertido", por su afición a matar animales y destazarlos. Sus amigos revelaron que él había jurado vengarse de lo ocurrido. Sin embargo, en el aspecto intelectual era brillante y sin duda el primero en algunas asignaturas.

Entre el 5 y el 21 de julio de 1997 comenzaron las pericias en los lugares de los hechos y los interrogatorios, éstos últimos puntualmente registrados. En el número de marzo de 1998 de la revista mensual *Bungei Shunjū* - boicoteada por puestos y librerías donde se vendía, como había sido boicoteado el semanario *Focus*, en octubre de 1997, por publicar una foto del adolescente, contraviniendo así la ley de protección al menor - apareció completa la transcripción de los interrogatorios, con el título de "Todo sobre el crimen del joven A", acompañada de una introducción por el renombrado comentarista Tachibana Takashi.

Las cincuenta páginas de este texto único por su valor testimonial constituyen uno de los documentos más escalofriantes que acerca del funcionamiento de una mente asesina se hayan publicado. Por momentos, la lectura se vuelve insoportable, sobre todo cuando el joven asesino, el A del título, habla con total desapego y lucidez de los detalles más macabros que le tocara protagonizar (como el cercenamiento de la cabeza del niño de 11 años, identificado como B en el texto, el vaciado de los ojos, el corte de los labios, las marcas dejadas en las mejillas, su traslado hasta la casa familiar, el lavado y peinado del pelo, etcétera). Aunque todas y cada una de las palabras que componen este testimonio serían dignas de ser traducidas y analizadas, sólo transcribiremos algunos de los párrafos más significativos.

El 24 de mayo de 1997, con un profundo deseo de matar a alguien, salí de mi casa en bicicleta poco después del mediodía (...) Cerca de la escuela me encontré con B, a quien conocía desde hacía tiempo.

(En ese momento, decidiendo que era a él a quien mataría, sabiendo que a B le gustaban las tortugas, A le dice que quiere mostrarle una tortuguita que ha encontrado en el parque de la Montaña del Tanque, donde hay una antena de televisión de cable. Cuando llegan, A empieza a

estrangular a B, pero ante la resistencia de éste, el acto se prolonga).

Yo intentaba con todas mis fuerzas matar a B, pero él se resistía a morir, lo que llegó a encolerizarme. Sin embargo, la tensión que me provocaba el hecho de estar matándolo era muy placentera. Al darme cuenta de que B estaba muerto, comprendí que no sólo lo había podido matar, sino que ahora estaba en mi poder, que era algo de mi propiedad, lo cual me llenaba de satisfacción. (...) El 16 de marzo en el distrito de Sugunami después de asestar una puñalada a una niña y dar un martillazo a otra, hechos que duraron un instante, al enterarme de que la segunda había muerto no experimenté el mismo sentimiento de satisfacción.

Hasta entonces sólo había cortado la cabeza de unos catorce gatos, pero eso se hace muy fácilmente con un cuchillo. Lo que quería era probar con algo más grande, alguien de la misma especie que yo, y usando una sierra.

Al darme cuenta de que estaba cortando una cabeza humana, me sentí excitado.

(Al cortar la cabeza), la sangre que salía la recogía en una bolsa de plástico negro y de pronto se me ocurrió beberla para purificar así mi sangre manchada con la de un niño puro e inocente. Acercando la bolsa a mi boca, apuré un gran trago. Me supo como lamer un trozo de metal.

Cuando regresaba a mi casa atravesando la ciudad con la bolsa de plástico negra en la que había metido la cabeza de B, lejos de estar nervioso, caminaba tranquilo como de costumbre.

(Después de lavar la cabeza de B en el baño de casa) la sequé y la peiné, y volví a meterla en la bolsa de plástico negra. La sangre que traía en la otra bolsa de plástico negra la escurrí en el lavabo. Después lavé la bolsa. A la bolsa con la cabeza de B la escondí en el maletero de mi cuarto.

Para que no se dieran cuenta de que había sido yo quien había matado a B, pensé en desviar la atención de la policía abandonando la cabeza (con un mensaje en la boca) en la puerta de entrada de la escuela secundaria donde estudio.

Otros párrafos menos escabrosos muestran el aspecto lúdico que el niño quería darle a la situación, como la elección de las palabras y tono de las cartas que enviaría para desviar la atención, el nombre con que las firmaría y el signo con el que se identificaría, inspirados en revistas de historietas (como *Baramon no kazoku*, muy popular a comienzos de los noventa) o en películas de terror. También hay claves personales referidas a anécdotas de su infancia, como la comparación de los humanos con ven-

dura, o actitudes casi rituales tomadas del cine en el enfrentamiento de las situaciones más macabras.

Después de su detención e interrogatorio, A fue sometido a pericias psiquiátricas que determinaron que en el momento de los crímenes estaba en pleno uso de sus facultades mentales, aunque sus "irrefrenables impulsos sexuales habrían despertado en él tendencias violentas y sádicas que lo llevaban a matar, sobre todo a seres débiles e indefensos". En realidad, ni de las acciones mismas ni de las entrevistas orales publicadas en *Bungei Shunjû* surgen claros estos impulsos sexuales: más bien habría que orientar el análisis al terreno de una inteligencia especial incapaz de separar la excitante realidad virtual en que vivía - a la manera de los juegos de video, el cine y las historietas - de la aburrida y monótona realidad cotidiana, como si todo se tratara de un juego de video.

El jurado que se ocupaba del caso decidió, en octubre de 1997, recomendar la internación del menor en una clínica de rehabilitación ubicada en la periferia de Tokio, y esperar, de acuerdo con la ley, a que cumpla 26 años, para considerar su posible reincorporación a la sociedad.

EPÍLOGO

El 1º de agosto de 1997, sin que Japón despertara todavía de la pesadilla de los asesinatos de Kobe, en medio del mea culpa de los *media*, que hablaban, a raíz de estos hechos, de una "sociedad enferma que produce individuos enfermos", sin previo anuncio y de manera furtiva, aprovechando el sopor que provoca el tórrido verano japonés, Nagayama Norio es ahorcado en la prisión donde se encontraba desde hacía veintiocho años.

Nagayama Norio había sido protagonista en 1968 y 1969 de cuatro asesinatos consecutivos que le valieron el mote de "el asesino de la pistola" y que mantuvieron en vilo a la sociedad japonesa durante varios meses. En realidad, se trataba de un joven provinciano de 19 años que llegó al crimen acorralado por la pobreza y la indiferencia de una sociedad sólo preocupada por las apariencias y el bienestar material⁴. Ligero

⁴ Véase el capítulo "El infierno de la mirada: un caso de juventud alienada", en Mita Munosuke, *op.cit.*, p. 513 y ss.

antecedente del *otaku*, Nagayama Norio fue encarcelado y, tras un largo proceso, condenado a la horca en 1979. Sin embargo, la ejecución no se llevó a cabo inmediatamente.

En la cárcel, Nagayama Norio se dedicó al estudio y se convirtió en escritor de cierto renombre, convocando el respeto y la admiración de quienes lo consideraban una víctima de las circunstancias y ejemplo del individuo con una fuerte voluntad de rehabilitarse. Por eso, su artera ejecución provocó no poca ira en Japón. Los grupos que se oponen a la pena de muerte sacaron el siguiente comunicado:

El pasado 1º de agosto cuatro personas fueron ahorcadas en secreto, entre ellas el conocido escritor Nagayama Norio, quien llevaba encarcelado veintiocho años. Parece que los cuatro reos, todos ellos condenados por asesinato, fueron elegidos al azar entre cincuenta y cinco presos cuyas sentencias de muerte habían sido aprobadas en forma definitiva. Como es habitual en Japón, ni los condenados ni sus familiares fueron avisados con antelación de las ejecuciones. Uno de los cuatro era una mujer⁵.

Ciudad de México, julio de 1998.

⁵Véase "Resumen de acontecimientos sobre la pena de muerte y avances en el camino de la abolición", en <http://www.edai.org/revista/acpm2.html>

Tres versiones de lo imposible: Wang Wei

HAROLDO DE CAMPOS

Wang Wei (701-761), contemporáneo de Li Po (701-762) y Tu Fu (712-770), integra con ellos la tríada de los grandes poetas de la Dinastía T'ang, verdadera Edad de oro de las letras clásicas chinas. Educado en el budismo *ch'an* (*zen*, en japonés), Wang Wei, en su poesía, según señala Burton Watson (*Chinese Lyricism*), parece empeñado en presentarse como un "espejo" (símbolo predilecto del budismo y el taoísmo), en el que "la existencia se refleja sin parcialidad ni prejuicio". Esto se verifica nítidamente en sus poemas descriptivos (Wang Wei era un poeta-pintor, además de un eximio músico).

ADIÓS AL AMIGO

El poema "Adiós al Amigo", aquí traducido ("reimaginado" es la palabra que prefiero), parece una excepción a esa regla de "impersonalidad". Wai-lim Yip, que lo estudió detalladamente en la revista *Delos* (3, 1970), lo vio como un ejemplo de "diálogo interior". De hecho, en sus seis líneas de cinco sílabas (caracteres) cada una, se condensa una sutil estructura dialógica, señalada por la presencia de un "tú", que hace suponer un "yo" locutor (ese "tú" aparece tres veces: en la 1ª línea, 4º carácter; en la 2ª, 2ª; en la 3ª, 1º). Sin embargo, la parsimonia léxica y la ambigüedad sintáctica propias del chino (verbo sin marcas de flexión, tiempo o modo; labilidad de la predicación) tornan inestable la escena dialógica, dejando imprecisa y fluida la posición de los interlocutores y autorizando más de una lectura del mismo verso. B. Watson llega a decir que, para algunos críticos, se trataría de un "diálogo imaginario del poeta consigo mismo" (otros identifican al amigo con el poeta Meng Hao jan, que está por dejar la capital, Ch'ang an, rumbo a las colinas del sur).

Wai-lim Yip presenta cuatro versiones de este poema (respectivamente de H.A. Giles, W.J.B. Fletcher, W. Bynner y de Chang Yin-nan junto

con L. Walmsley). Como crítica a la discursividad de todas éstas, que intentan normativizar la sintaxis del original y encuadrarla en el patrón occidental, propone al final la suya propia, muy sintética (no por casualidad Yip es el autor de un importante ensayo sobre las pioneras traducciones chinas de Ezra Pound, reunidas en *Cathay*, 1915):

*Dismount and drink this wine
Where to? I ask.
At odds with the world:
Return to rest by the South Hill.
Go. Go. Do not ask again:
Endless, the white clouds.*

("Desmonta e bebe este vinho./Para onde? Eu pergunto./ Em desarmonia com o mundo:/ Retorno para descansar junto a Colina Sul./ Vai. Vai./ Não pergunte de novo:/ Sem fim, as nuvens brancas".) El riesgo de esta traducción es el laconismo algo forzado, sin pericia a veces, que roza el *pidgin English* del que habla A.C.Graham (*Poems of the Late T'ang*). Le falta el toque de maestría del lenguaje poundiano. E. Weinberger (en estudio que se citará) explica esta deficiencia en un crítico tan alerta por no ser el inglés su lengua materna.

UN MÓBILE POÉTICO

En mi "reimaginación" del original (ver más adelante), procuré darle una disposición espacial, como si estuviese proyectando en la página un *móBILE* (Calder) poético. De este modo, replico a la visualidad del texto caligráfico-ideográfico, por un lado, y por otro, segmentando las líneas de la sextilla en el blanco del papel, intento captar algo del ritmo *staccato* de este poema (aspecto destacado por James Liu, *The Art of Chinese Poetry*). Para compensar los efectos sonoros del arte poético chino (los caracteres son monosilábicos: un verso de cinco sílabas se compone de cinco ideogramas; el chino clásico tiene cuatro tonos, correspondiéndole a cada carácter una tonalidad determinada; la rima es obligatoria, incidiendo generalmente en los versos pares), busqué establecer una red sutil de correspondencias fónicas en mi traducción. Un poema en el cual las palabras son todas monosilábicas y la rima terminal incide sobre un mismo sonido no puede, técnicamente, acomodarse en un esquema rígido de

métrica y rima en una lengua occidental, sin que, en esa camisa de fuerza, se pierda aquello que A.C.Graham considera "la menos dispensable cualidad literaria de un traductor del chino": "el don de la concisión" (*the gift of terseness*).

En mi "transpoema", *vinho/amigo* (vino/amigo) riman asonantemente; *pergunto/mundo* (pregunto/mundo) también (*desmonto*, con su proximidad sonora, vale como una casi-rima); onde se incluye en respuestas; paz repercute en *basta*; *rumo* entra en asonancia con *mundo*, además de compartir la misma tónica /w/ con *sul*, *perguntas* y *nuvens*; *infinito* recoge, en el último verso, la asonancia *vinho/amigo*. Opté por la forma del presente en el 1º verso ("desmonto", posibilidad de lectura preferida de tres de las traducciones examinadas por Yip; él, en su versión, dio al mismo verso inicial una inflexión imperativa). La expresión "bebe deste vinho" queda ambigua, pudiendo ser tanto una invitación del poeta al amigo ("*I dismount from my horse and I offer you wine*", W.Bynner), como una oferta del amigo al poeta que viene a su encuentro. "Desacorde", en mi 3º verso, tiene el mérito de incluir etimológicamente la palabra "*coração*" (latín, *cor*, *cordis*). Así, recupero algo del último ideograma del mismo verso, *i* (*i* en el cuarto tono), o sea: "palabras saliendo de la boca sobre el pictograma de corazón"; "la intención de quien habla se manifiesta en sus palabras" (Wieger, *Chinese Characters*). La versión de Chang-Yin-nana y L. Walmsley es la única que presta atención a este detalle: "the voice of my heart". En el último verso, cuya traducción literal sería: "branca(s) nuvem(ns) não fim tempo", mi solución, "tempo de infinito", juega inclusive con la acepción musical de la palabra tiempo (movimiento). La infinitización del tiempo - conclusión inconclusa - clausura con silencio la breve escena dialógica, disolviéndola en un flujo cósmico, a la manera de un "adagio" sin fin. Hay que ver que intenté homogeneizar la métrica de cada dístico: los versos 1-2 tienen ocho sílabas; los siguientes dos son decasílabos; los versos 5-6 tienen nueve sílabas. Octavio Paz, que nos brindó en español una concisa y eficaz versión de este poema, trata de obtener este efecto de infinitud repitiendo la palabra "nuvem" al final del verso ("Nubes blancas sin fin, nubes"; en *Versiones y Diversiones*).

EL AZUL DEL VACÍO

En la Montaña es un cuarteto de Wang Wei escrito en el trabajado "estilo moderno" (*chin t'i*), el más característico de la Dinastía T'ang.

El cuarteto (*chüeh chü*) es un segmento autonomizado y menos complejo de la octava (*lü-shih*), forma privilegiada del período, altamente elaborada en cuanto a la métrica (pentasílabos o heptasílabos), a la rima (la misma sonoridad, que incide generalmente en los versos pares), la variación y el contraste de las secuencias tonales, los esquemas paralelísticos (cf. J.Liou, p.cit.; François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*). Tomé como puntos de partida, para mi "reimaginación", las traducciones (literal y literaria) de François Cheng, así como la versión de Cheng Wing Fun y Hervé Collet (Wang Wei, *Le plein du vide*). La traducción literal, a partir de F.Cheng, que respeta con más rigor el orden posicional de los caracteres en el original, es la siguiente:

*Ching (sarcas) riacho / branco(s) rochedo(s) emergir
céu frio / vermelha(s) folha(s) rara(s)
montanha trilha / no entanto sem chuva
vazio azul / molhar homem(ns) vestes*

En mi recreación, me preocupé desde luego por el arreglo tipográfico del poema. Marqué inclusive con un intervalo blanco la cesura prosódica de efecto "contrastivo" (F.Cheng), que, en los versos de cinco sílabas, ocurre luego del 2º ideograma. A.C. Graham, generalmente tan perceptivo para las dificultades de la traducción, juzga imposible transponer esa dimensión visual, a menos que se invente un "sistema de escritura logográfica". No creo que el asunto deba plantearse en ese plano extremo de exigencia. El lingüista G. Mounin, en un libro que no se ocupa específicamente de la traducción poética (*Os Problemas Teóricos da Tradução*), supo no obstante discernir, en cuanto a este aspecto, que, para enfrentarlo, en una poesía "toda cantada, por un lado, y caligrafiada por otro", sería necesario algo de la "ciencia tipográfica del *Coup de Dés* mallarmeano y de los *Calligrammes* de Apollinaire ..." Estos recursos, hoy, forman parte del repertorio técnico de la poesía occidental. Ya las variaciones tonales, cuyo "diseño prosódico" (Jakobson) envuelve modulaciones de altura y contraste entre sílabas largas (no moduladas) y breves (J.Liu, F.Cheng), son de hecho irreproducibles como tales en una lengua no tonal.

Para recuperar algo de la música de este poema-pintura de Wang Wei, hice rimar *frio* con *vazio* y, en asonancia, *rubras* con *chuva*, *brancas* (transversalmente) con *montanha*, *gota* con *roupas*. "En las aguas del Ching" me pareció más económico y sonoramente eficaz en el inicio del cuarteto que "en el Riacho de las Zarzas" (significado del topónimo).

Establecí una aliteración en /r/ que viene desde *afloram*, se prolonga en *raras* y *rubras*, reverbera en tRio/tRilha. Hay que notar que *afloram* repercute fónicamente en *folhas* y esta palabra en *molha*, así como la tónica /u/ de *rubras* y *chuva* se resuelve en azUL. "Aflorar" significa emerger, pero tiene una connotación etimológico-metafórica: viene de "flor". Así también *ch'u* (último carácter del 1º verso) representa pictográficamente "plantas que emergen de la tierra" (Wieger; Vaccari, *Pictorial Chinese-Japanese Characters*). Los dos primeros dísticos se dispusieron en segmentos de 5/6, 6/5 sílabas; los dos últimos, en segmentos iguales, de cinco sílabas.

El concepto taoísta de vacío-pleno ("el Tao ha sido designado también como el Gran Vacío, que contiene todo ..."; Mai-mai Sze, *The Way of Chinese Painting*) parece cumplirse en el verso final de la composición. En el sendero de la montaña, donde la lluvia no cayó, el vacío se colma hasta tal punto de azul que llega a derramarse y, líquido, mojar las ropas de los pajes, integrándolos así al ritmo incesante de la naturaleza. F.Cheng, en la traducción literaria o "interpretada" de este verso (hecha en colaboración con E. Simion) agrega - en mi opinión innecesariamente - la palabra "*seul*" (solamente): "*Seul l'azur du vide mouille nos habits*". Me inspiré en esta traducción para mi 4º verso, pero eliminé el lastre adverbial, que pesa en la estructura cristalina del cuarteto. Otra posibilidad que consideré: "*O azul do vazio / deságua em nossas roupas*" (armonizando aquí el 3º carácter del verso final, *shih*, "*molhar*" (mojar), con el 2º del verso inicial, *hsi*, "*riacho*", pues ambos contienen en el lado izquierdo, como clave semántico, el radical de "agua", en su forma abreviada: tres trazos que representan el flujo del agua corriente).

EL PARAÍSO DE AMIDA

Recinto (Refugio) de los Ciervos es una de las composiciones más famosas de Wang Wei. El título, según Martin Benedikter, podría significar: "Como los ciervos que escapan a las redes de los cazadores, así el poeta se refugia en su beatitud interior" (Wang Wei y P'ei Ti, *Poesie del Fiume Wang*). François Cheng toma este poema como ejemplo de supresión del pronombre personal, técnica que permite la identificación del poeta con la naturaleza (con la "montaña vacía" y con el "rayo de sol poniente que penetra en la floresta"). La visión final del "efecto dorado de los rayos del ocaso sobre el musgo verde" correspondería a una "iluminación y comunión en profundidad con la esencia de las cosas".

La formación budista de Wang Wei ya fue destacada. B. Watson refiere que la imagen del sol poniente en la poesía de Wang Wei ha sido interpretada como un símbolo de su devoción al Buda Amida y al Paraíso del Oeste, que le corresponde.

Eliot Weinberger, una de las voces más interesantes de la nueva ensayística americana, escribió un penetrante estudio sobre la traducción de este poema ("Dezenove Maneiras de Olhar para Wang Wei", revista *Zero*, III, 1979)¹. Weinberger analiza en detalle el original y examina todo un elenco de versiones del texto, en inglés y en francés, desde la de W.J. Fletcher (1919) hasta las más recientes. Destaca acertadamente las traducciones de dos experimentados poetas, Kenneth Rexroth (1970) y Gary Snider (1978), así como la del eminente sinólogo Burton Watson (1971), de quien dice: "Fue el primer erudito que comprendió el alcance de la revolución llevada a cabo por Pound/W. Carlos Williams en la poesía americana, lo cual se manifiesta en su obra". (La regla, como sabemos, no es ésta. Lo que se ve frecuentemente son estudiosos que se mueven en el campo de la poesía con la torpeza desmañada de los verseadores de fin de semana ...) Traductor competente y logrado de Octavio Paz, Weinberger destaca además dos versiones en español del cuarteto de Wang Wei, elaboradas por el poeta mexicano (en *Versiones y Diversiones*, 1974, y en la segunda edición de este libro).

ILUMINAR, ALUMBRAR

Paz sugiere que el título de la breve composición podría contener una alusión al "Parque de los Ciervos", donde Gautama Buda predicó por primera vez. En sus recreaciones, en particular en la segunda versión (y en una tercera, de 1984, editada en la revista *Vuelta* n° 91, como anexo a la publicación en español del ensayo de Weinberger), el poeta de *Blanco* intenta recapturar el aspecto de iluminación búdica que hay en el original. Al leer los textos Mahayana, se había sorprendido con la frecuencia con que el Paraíso Occidental era mencionado en lugar del sol poniente. Luego, al leer el libro de B. Watson, que le había sido enviado por su autor, encontró en él una confirmación de que el cuarteto de Wang Wei reflejaba una experiencia espiritual budista. Su traducción, en la segunda versión, es la siguiente:

¹La versión definitiva del ensayo de Eliot Weinberger, aumentada con comentarios de Octavio Paz, se encuentra en *Nineteen Ways of Looking at Wang Wei* (New York: Moyer Bell Limited, 1987).

*No se ve gente en este monte.
Sólo se oyen, lejos, voces.
La luz poniente rompe entre las ramas.
En la hierba tendida brilla verde.*

Weinberger comenta: "El tercer verso, si bien no estrictamente literal, es quizás el más bello de todas las versiones: lo abstracto de una luz que 'entra en el bosque' se convierte en lo concreto y expresivo de una luz que 'rompe entre las ramas' (luz, ahora, casi transformada en iluminación repentina, en *satori* del Budismo Zen)".

En su tercera versión, Paz usó dos dísticos con rima combinada, asonante, con métrica de ocho sílabas (nueve en el sistema español de escansión, que incluye la átona final):

*No se ve gente en este monte,
sólo se oyen, lejos, voces.
Bosque profundo. Luz poniente:
alumbra el musgo y, verde, asciende.*

El poeta expone en detalle sus criterios de traducción, deteniéndose en el dístico final, modificado en esa nueva transposición al español (no digo "definitiva", por entender que ambas versiones aquí reproducidas funcionan de modo complementario, como legítimas variantes de un mismo acto de recreación). Esclarece: "En dos puntos mi versión se aparta de las otras. Primero: la luz poniente *alumbra* el musgo - en lugar de reflejarlo o brillar sobre él - porque en el verbo alumbrar aparece el aspecto físico del fenómeno (brillo, luz, claridad) y el espiritual: iluminar el entendimiento. Segundo: digo que el verde reflejo asciende porque quiso acentuar el cuño espiritual de la escena".

LUZ EN EL MUSGO VERDE

Mi ensayo de traducción de este cuarteto sigue los principios antes enunciados. Disposición espacial (aquí en segmentos de cinco sílabas). Marca de la cesura con un blanco en la página. *Ningún* rima con *alguén*, recuperando así, por la afinidad de categoría gramatical y sonora, el paralelismo que en el original se da con la repetición, en los dos primeros versos, del mismo pictograma, *jen*, "homem" (hombre) (repre-

sentado metonímicamente por dos trazos, que significan piernas; cf. Wieger). En las traducciones examinadas por Weinberger, solamente la concisa y precisa transposición de B. Watson obtiene ese efecto *no one/ someone*. En la palabra "poENte" queda incluida esta rima, así como *ecos* repercute asonantemente en *reflexos*. *Espessura* (que significa exactamente "mata cerrada", "bosque"; cf. Aurélio) cubre el área semántica de los dos últimos últimos ideogramas del 3º verso: "profundo" (*shen*) y "bosque" (*lin*). En el original, ambos caracteres quedan relacionados visualmente por la presencia del pictograma "árbol" (dos veces en "bosque"; una vez a la derecha, en la parte inferior, en "profundo", aunque en este caso se trate, según Wieger, de un capricho gráfico del escribiente; no importa, en poesía lo arbitrario tiende a convertirse en motivado). *Luz/musgo* comparten la misma figura fónica /uz/, prolongando en espejo una sílaba tónica de espesura (con la única diferencia de que la sibilante, en esta última palabra, es sorda, en tanto en las otras es sonora). Mantengo "vazio" (*k'ung*) al comienzo del poema, por tratarse de una palabra que placía a Wang Wei, como señala B. Watson. En su versión "interpretada", F.Cheng la sustituye por "desierto" ("montaña desierta"), lo cual le roba la pregnancia taoísta. Weinberger, con motivo, critica esta occidentalización "romántica" del término. Sugestivamente, el ideograma para "vacío" (el primero del verso inicial) contiene un elemento pictórico - "cavidad", "agujero" - que aparece también en "profundo" (4º carácter, 3º verso). Así, los opuestos - lo vaciado de presencia y lo denso por la acumulación de ramas - se interrelacionan.

UNA LUZ LLAMADA SOMBRA

La construcción con el pronombre "se" (entendido como partícula de voz pasiva) y el verbo en 3º persona mantienen cierta indeterminación del agente, respondiendo así, de algún modo, a la "impersonalidad" del poema, destacada por los comentadores. Algo semejante puede decirse del giro idiomático "ouvir só se ouve" [oír sólo se oye], donde la misma construcción es precedida por el verbo en infinitivo. En el segundo verso, los últimos tres ideogramas significan: "homem fala som/eco" [hombre habla sonido/eco]. B. Watson observa que la idea de vacío, dadas sus connotaciones budistas, "sugiere la naturaleza ilusoria de todo el mundo fenoménico". Mientras en el primer verso es vaga la indicación de quién ve, en el segundo no está claro quién oye: ¿el poeta, alguien que está allí,

alguna presencia no humana? ¿De quién son las voces? ¿Y cómo se explican si la montaña está vacía? La visión sin objeto sobrevuela en pura ausencia; la audición, imprecisa, capta lo indistinto. En estos dos versos, subraya Watson, las presencias humanas son "nebulosas e insustanciales, para expresar lo mínimo". Creo que mi solución, un poco a la manera de Fernando Pessoa o de Sá Carneiro, "um alguém de ecos" [alguien de ecos], se corresponde bien con la vaguedad incorpórea de esta área semántica. O, como resume Weinberger: "La serie de negaciones es infinita: la montaña parece *vazia* (sin gente) porque no hay nadie a la vista; pero se oye gente, de modo que la montaña no está vacía; sin embargo, la montaña está vacía porque es una ilusión. La luz que cae es la del Paraíso Occidental, una luz llamada *sombra*".

En el penúltimo verso, el "brilho que retorna" [brillo que retorna] ("raios do poente" [rayos del poniente], F.Cheng; "o sol do entardecer" [el sol del atardecer], *Mathews' Chinese-English Dictionary*) penetra en la profundidad del bosque. El carácter para "brilho", *ching* ("o sol bem alto" [el sol bien alto], Wieger), es el 2º de este penúltimo verso. Si se lo lee *ying* puede significar su opuesto, "sombra" (*Mathews*), si bien hay un ideograma especial, más complejo, para esta palabra, en el cual se incluye el radical indicativo de "cabellos", "plumas", "líneas" (¿el sol proyectando sombras?). Por esto, como acepción alternativa, el elemento "sombra" comparece en la versión literal de Weinberger (quien le da la interpretación búdica antes referida: "una luz llamada sombra") y en la de F.Cheng ("sombra retornada"). Cuando el sol se pone, con la última luz, retornan las sombras. El aspecto antitético pertenece al propio fenómeno natural. En la traducción, el contraste "luz/sombra", "claro/oscurito", queda a cargo de la oposición "rayos de luz" (poniente/ "espesura"). En la última línea, la imagen luminosa reaparece en el 2º carácter, *chao*, "reflejo", "brillar". En el ideograma respectivo, está a la izquierda el "sol"; abajo, los cuatro trazos que abrevian "fuego". Proyecté fónicamente LUZ en mUSgo. El corte del verso incide después de "aínda" [aún] (una de las acepciones del ideograma *fu*, el primero de esta línea final, que envuelve la idea de "retornar", "repetir", "reiterar"). Esto produce una ambigüedad sintáctica: "luz" puede ser verbo, teniendo por sujeto "un reflejo" y significando la acción de éste sobre el musgo; puede ser también sustantivo, y en este caso el segundo miembro del verso funciona como aposición del primero, retratando la luminosidad que se enciende en el musgo verde, que se irradia de él por efecto del último reflejo solar. Esta "iluminación" sustantiva de la planta connotará, tal vez, de algún modo, la transfiguración búdica

del paisaje. La fusión cósmica que F.Cheng señala en el poema podría ganar un matiz más en el plano grafemático. Como el propio Cheng hace en otros casos (reconociendo, por ejemplo, el pictograma de "rostro" en el ideograma correspondiente a "hibisco"), bastaría que prestásemos un poco de atención a la etimología visual de "musgo" (*t'ai*), penúltimo carácter del verso final. Bajo el radical "flor", hay un fonograma de origen pictórico, *i*, que puede ser interpretado como "boca que exhala un soplo" o si no "el yo sobre la boca": "hablar para expresar el yo" (Wieger, Vaccari). EL ego, despersonalizándose, se disuelve en la planta iluminada, como Wang Wei en la montaña y en el rayo de sol ...

CODA

Ya se dijo que traducir poesía china es como intentar la cuadratura del círculo. *Ad impossibilia nemo tenetur*. Nadie está obligado a hacer cosas imposibles. El traductor (*transcriador*) de poesía sí. Proveer versiones de lo imposible, finalmente, ¿no constituye el sentido esencial de su tarea?

Traducción del original portugués: Amalia Sato

ADIOS AL AMIGO

desmonto:

- bebe de este vino

pregunto:

- amigo

¿ a dónde ? respondes:

- en desacuerdo con el mundo

vuelvo al sur

a las colinas

rumbo a la paz.

ahora vete:

¡ basta de preguntas !

(nubes blancas

tiempo de infinito)

EN LA MONTAÑA

en las aguas del Ching

afloran piedras blancas

bajo el cielo frío

raras hojas rojas

sendero de la montaña

sin gota de lluvia

el azul del vacío

moja nuestras ropas

EL REFUGIO DE LOS CIERVOS

montaña vacía

no se ve a nadie

oír sólo se oye

un alguien de ecos

rayos del poniente

se filtran en la espesura

un reflejo aún

luz en el musgo verde

ADEUS AO AMIGO

desmonto:
 bebe deste vinho!
 pergunto:
 — amigo
 para onde?
 respondes:
 — desacorde com o mundo
 volto ao sul
 às colinas
 rumo à paz.
 agora vai:
 basta de perguntas!
 (nuvens brancas
 tempo de infinito)

送別
 下馬飲君酒
 問君何所之
 君言不得意
 歸卧南山陲
 但去莫復問
 白雲無盡時

NA MONTANHA

nas águas do ching afloram pedras brancas
 debaixo do céu frio raras folhas rubras
 trilha da montanha sem gota de chuva
 o azul do vazio molha nossas roupas

山中
 荆溪白石出
 天寒紅葉稀
 山路元無雨
 空翠濕人衣

O REFÚGIO DOS CERVOS

montanha vazia	não se vê ninguém
ouvir só se ouve	um alguém de ecos
raios do poente	filtram na espessura
um reflexo ainda	luz no musgo verde

復 返 但 空 鹿
 照 景 聞 山 柴
 青 入 人 不 柴
 苔 深 語 見
 上 林 響 人

Haiku, una forma moderna

AMALIA SATO

El término *haiku* es parte ya del glosario japonés en uso, y son millones los aficionados a su composición tanto en Occidente como en Japón. Tan popular que hasta se lo propone como ejercicio de taller de escritura en algunas escuelas, o es practicado regularmente, recomendado porque favorece el silabeo en los niños y la observación.

Ordenar ciertos datos sobre su aparición y filiaciones autoriza esta primera aseveración:

El haiku, como forma poética aislada conformada por tres versos de 5-7-5 sílabas es una forma moderna tanto japonesa como occidental. Un fenómeno contemporáneo, simultáneo de la modernidad de Japón y de Occidente.

El teorizador japonés del haiku también modificó la presentación de la obra de los poetas clásicos como Bashô, Busson e Issa, desprendiendo de sus diarios o poemas encadenados las estrofas que ahora todos repiten o glosan. Este conceptualizador que desencadenó una práctica que no cesa y que ya forma parte de una cultura "neojap", tan estimulante para la reconsideración o la polémica de qué sea la poesía, se llamó Masaoka Shiki. El fue el inventor del haiku como tal.

SHIKI Y LA ELEGÍACA INVENCION DEL HAIKU

Masaoka Shiki (1867-1902), el padre del haiku en Japón, fue uno de los primeros *bungakusha* (littérateur) moderno. Un atento pesquisador que lograba justificar formas tradicionales con elementos de teorías occidentales. Las ideas de Herbert Spencer en *Philosophy of Styles* le interesaron sobremanera, sobre todo, su noción de "economía de la energía mental", a la que aspiraba ver plasmada en el restallar del haiku.

Su revolución consistió en dar autonomía al hokku, estrofa inicial

de 5-7-5 sílabas, trabajándola en sí como un elemento aislado. La nueva forma, rebautizada *haiku*, es su contribución a la renovación poética de Meiji. Fue también Shiki el que favoreció la lectura que se concentraba sólo en los *hokku*, considerados como elementos en sí, desprendidos de la cadena de versos (*renku*) a la que no asignaba valor literario, lo cual resultó un cambio en la consideración de la poesía anterior, cambio que se mantuvo hasta hoy en día. La nueva breve forma llegó a obsesionarlo a tal grado que en 1892 la escribía hasta en la pantalla de papel de su lámpara, abandonando sus estudios universitarios para dedicarse sólo a la literatura.

Su preocupación, como en casi todos los escritores de Meiji atraídos por la figura del novelista¹, era el realismo, y elucubrando con sus posibilidades elaboró el concepto de *shasei* (o descripción de vida), el cual conjugaba objetividad y precisión, y que adoptó en 1894, cuando conoció al pintor Nakamura Fusetsu (1866-1943)² que estaba fascinado con los materiales occidentales y las técnicas del ilusionismo realista³. El cientificismo de las nuevas teorías de la visión que tomaban datos de la fisiología del ojo favorecían la descontextualización de las imágenes, como requisito para una suerte de pureza perceptual.

Por otra parte, envuelto por un clima nacionalista, en plena efervescencia belicista contra China, Shiki se volcó a la revalorización de la antología *Manyô* (siglo VIII) y su espíritu masculino (*masuraoburi*), y al elogio de Buson y sus técnicas pictóricas aplicadas al *haikai*, criticando en cambio a Ki no Tsurayuki y a la antología *Kokin* (siglo X) (por sus deudas a la lírica china), y a Bashô, si bien reconociéndole una sublime grandeza

¹Hubo otros que como Ozaki Kôyô consideraban al *haikai* un buen medio para pulir los recursos de la prosa. Uno de sus modelos era Nishiyama Sôin, maestro de Saikaku, que se destacara por sus extravagantes juegos de palabras.

²Cuando en 1901 Fusetsu partía hacia Europa, Shiki sabiendo que moriría escribió en *Una gota de tinta* unas líneas de homenaje a su amistad: "La primera vez que lo vi, lo recuerdo como un sueño. Cuando veo de qué modo mis opiniones y gustos se desarrollaron bajo su tutela, y cuánto también cambió su vida desde aquellos días, me doy cuenta de que nuestro encuentro, que entonces me pareció algo natural, significó en realidad un cambio esencial en nuestras vidas".

³Las ideas de Fusetsu reflejaban las de su maestro, Asai Chû (1856-1907), quien a su vez había reelaborado conceptos de Antonio Fontanesi (1818-1882), un conocido pintor italiano de paisajes que había sido invitado a Japón por el gobierno, y que permaneció sólo dos años. Según los resumidos apuntes que tomaron sus alumnos, les repetía: "El método básico de la pintura occidental es, ante todo, la forma correcta, luego el equilibrio del color, y en tercer lugar, imaginar siempre al pintar que se está mirando una escena hermosa a través de una ventana".

(*yûkon gôsô*) por su espíritu meditabundo y oscuro, y su pobreza de observación⁴.

Sin embargo, en sus reconsideraciones "programáticas" hay una actitud no sólo de rescate sino también un dejo elegíaco: Shiki se sentía, con un cálculo muy errado, el promotor de una forma que perecería muy pronto, incapaz de sobrevivir a tendencias más modernas. La noción de estructura, que Tsubouchi Shôyô (1859-1935) exaltaba en su *Teoría de la novela*, ensayo basado en la teoría mimética occidental, lo había impresionado a tal grado que arriesgó que el futuro de la literatura japonesa dependería de la novela y no de las formas poéticas tradicionales.

Para Shiki el *haiku*, a pesar de su brevedad, podía expresar algo profundo, y no lo quería como una forma humorística. De Shôyô tomó dos elementos inspirados en las virtudes samurai de sinceridad e integridad: la noble gracia (*kôshô yûbi*) y la descripción tal cual (*ari no mama ni utsusu*). La innoble realidad de la era moderna, la incompetencia de los maestros y la popularización le hacían temer por el futuro del *haiku*, y también aventuraba que aplicando la teoría matemática de las permutaciones la limitación de la estrofa la conduciría a una próxima extinción.

Su prédica por una nueva visión tuvo un cumplimiento personal doloroso: postrado por la tuberculosis⁵, durante sus últimos años Shiki se vio limitado a una visión restringida: su *Diario de una peonía*, el *Diario de una gota de tinta*, *Notas dispersas de un yacente*, *La cama del enfermo de seis pies* (1901-2) registran los mínimos cambios que percibía desde su lecho.

Sus discípulos acentuaron el respeto del efecto de la primera impresión (*sono mama*) y los temas de la vida cotidiana. Con el tiempo surgieron escuelas para: el *haiku* sensual, el proletario, y durante la guerra, el militarizado.

Así: la influencia del realismo y el naturalismo en Japón derivó, por un lado, en el análisis de la realidad exterior (como en el *haiku* de Shiki), por otro, en la introspección más extrema en la novela del yo, (*shisôsetsu*) con su regodeo en estados interiores, con su emisión de esa "voz interior que no se interrumpe."

⁴Para la revisión radical que se proponía, Shiki contrastó ciertos efectos de: 1) la línea estética moderna (que veía encaminada en Buson): virilidad (*yûkon*), fuerza (*keiken*), encanto (*enrei*), vitalidad (*kappatsusa*); con: 2) la clásica: gracia (*hoga*), misterio y profundidad (*yûgen*), pathos (*hisan*), tranquilidad (*chinsai*), simplicidad (*hei-i*), sutil elegancia (*sabi*) y levedad (*hosomi*).

⁵En 1895 había partido a China como corresponsal de guerra y retornado con una hemorragia de pulmón.

EL MUNDO DEL HAIKAI RENGA:
LOS POEMAS CLÁSICOS DE BASHO, BUSON E ISSA

El haiku como se lo practica actualmente retomó su relación con el mundo del haikai renga, poemas encadenados con un espíritu de juego, de humor: (hai: ideograma de la conciliación de los dobles, que aparece también en el término haiyû -actor-) (renga: encadenado, enlazado). Encadenar poemas de 5-7-5 sílabas era un modo de escapar de la seriedad de la poesía de la corte, el waka (5-7-5-7-7), una actividad que, como el dibujo erótico para los artistas dedicados a temas budistas religiosos (luego devenido género en los shunga) era de relajamiento.

Ya en la época Kamakura (siglos XII y XIII) existían los que practicaban el "verso encadenado bajo las flores" (*hana-no-moto renga*), cuyo espíritu se continuó en el modo haikai de Edo (siglos XVII, XVIII y XIX).

El *hokku* era la primera estrofa de 5-7-5 de una serie. Y son *hokku* los poemas de Bashô, Buson o Issa, que ahora pueden leerse y considerarse en sí mismos, (erróneamente denominados haiku), gracias a la lectura transformadora de Shiki. Lo que originariamente ellos escribieron fueron: secuencias *haikai*, escritos en prosa donde se insertaban *hokku*, o ensayos (*haibun*) donde también incluían *hokku*⁶.

*Tanto el haikai, como el haiku moderno que ha retomado su espíritu, instalan la pregunta y la sospecha por el amateurismo⁷. Situación que ya la sociedad premoderna de Japón se había planteado: quienes escribían un mismo género, al margen de su pertenencia social, entraban a formar parte de una suerte de cofradía⁸, que en el caso del haikai apreciaba la intervención de cierta noción de azar como parte de la creación, y la solidaridad comprensiva que se suscitaba entre los miembros. Rasgos que el estudioso Yamamoto Kenkichi sintetiza en humor o comicidad (*kokkei*), y saludo o reconocimiento (*aisatsu*) ante quien compuso.*

⁶Muchos de estos ensayos son clasificados como diarios de viaje (*kikô*)

⁷ Ver el ensayo de Kuwabara Takeo *Haiku, un arte secundario* (1946) en Tokonoma N°1.

⁸La existencia de grupos (*ren*) que compartían un interés particular es un elemento interesante en la conformación de una sociedad "pacificada". Los había para haikai, *va-kuge* (relatos cómicos), estudios occidentales, medicina de hierbas, *kyôka* (versos cómicos).

La idea de Ogyû Sorai (1666-1728), el pensador confuciano líder⁹, era un país dividido en parcelas como un tablero de go, en el cual lo privado no incidiera en el orden de lo público, una sociedad en la que cada uno en su parcela pudiera desempeñarse intelectualmente junto con otros en libertad. Eran los samurai sin trabajo, los gestores de muchas de estas situaciones de expansión espiritual, comunidades con estructuras abiertas, en las que la rigidez de clase se suprimía, reconociéndose las distintas modalidades sociales más por rasgos psicológicos, y apreciándose sobre el trasfondo de una cultura popular de masas los gestos excéntricos, allí donde cada uno cambiaba su status con la adopción de pseudónimos cómicos. Uno de los modos de referencia era la parodia: su material, todos los clásicos anteriores, y dentro de las artes bajas o plebeyas: el *haikai*, el *senryu*¹⁰, el *kyôka*¹¹ y los versos locos en chino eran las formas en boga.

El desarrollo de las aficiones dio pie a nuevos conceptos para manejarse en este mundo urbano, propios de una psicología relacional: *sui*, conocimiento de los sentimientos ajenos, comprensión de su situación amorosa; *wake*, captación de una esencia, que permite una conducta decorosa; *iki*, coquetería ejercida con cierto hastío; *tsû*, conocimiento, savoir faire.

Una de estas experiencias de convivencia creativa de las que ha quedado documentación son la cinco noches de observación lunar, llevadas a cabo en 1779, que organizadas por Ota Nanpô (1749-1823), un promotor de eventos, reunieron a setenta personas y que son narradas en *Rocío Lunar*, un texto recientemente descubierto. "El sitio se vio repleto de gente. Cada uno eligió su modo de expresión. Algunos se dedicaron a componer poemas clásicos en chino, otros se servían del verso encadenado del haikai. Los diestros en dibujo representaban los paisajes de los alrededores, o las actividades de los grupos, al tiempo que a los gritos preguntaban :¿Quién querría escribir un poema para acompañar mi dibujo?"

⁹Su opinión fue decisiva para que el shogun ordenara en 1703 el seppuku (suicidio ritual) a los 46 samurai que habían vengado a su amo. La historia, una de las más populares en Japón, es tema de *Chûshingura*, el drama de muñecos de Takeda Izumo, innumerables veces llevado a la pantalla de la televisión y el cine. Borges la recrea en *El incivil Maestro de Ceremonias Kotsuké no Suké*.

¹⁰Forma que desarrolla la veta satírica y que conserva la métrica del haikai en su estrofa principal.

¹¹Literalmente versos locos, variante cómica de las 31 sílabas del waka.

Al caer la noche, cada uno buscó placer en sus gustos: quemar incienso, jugar go, o cantar con el acompañamiento de cuerdas. El organizador se ocupaba de todos los detalles: ya había alertado a los vecinos puestos de té para que no faltaran bebida ni comida, y sentado entre sus invitados, como un maestro entre sus discípulos, alentaba a los menos talentosos, que buscando inspiración miraban a la luna y bebían, insistiendo muchas veces, hasta que caían borrachos en el fango".

Tan bien integrado estaba el *haikai* dentro de aquella sociedad capitalista, que a fines de la era Tokugawa había un juego de apuestas basado en el *haiku* (*mikasazuke*), y los poetas expertos cobraban por los juicios y comentarios que les pedían los aficionados, así como en otro pasatiempo (*maekuzure*) se le pedía a un maestro un pie estrófico para iniciar una serie junto con tres o cuatro amigos. Algunos preferían escribir en tiras de papel (*tanzaku*) el *hokku* (especie de protohaiku) o separar una sílaba para que fuera de la secuencia otorgara un sentido nuevo (*oriku*). Durante el período Tempô (1830-1843), acusado por Shiki como un momento de banalización, el *haikai/hokku* es ya un arte de masas.

Su importancia social y política fue captada por el gobierno Meiji que intentó valerse de su popularidad para guiar la moral pública, o incorporar temas relacionados con los cambios tomados de Europa¹², creando en 1874 el cargo oficial de Instructor en Haikai, la Sociedad de Cultura Haikai o la Sociedad de Polémica Iluminista. La conciencia de su poder irritaba a algunos, como a Kuwabara Takeo, pero hay que situar su comentario - exigiéndole la solidez estructural de la novela o el padecimiento consciente de artista al haikuista, así como su crítica al feudalismo vigente en la transmisión - como otro programa para movilizar la situación del campo intelectual en la posguerra de 1945, si bien su desprecio tan inmediato hacia los haikuístas nacionalistas y vacíos, estaba mal fundamentado: jamás podía aspirar el haiku a la densidad de la novelística de Flaubert o sus practicantes a una torturada vida de artista. El enojo persiste (favorecido por la excluyente figuración de Bashô), como en la indignada protesta del estudioso brasileño que clama: "La fiebre del haicaísmo que está asolando el país es un buen ejemplo: se organizan concursos de haikai como en otros tiempos se organizaban de sonetos. El arte denso de Bashô se transformó en una fórmula rápida para obtener un poema". Pero las críticas a la inconsistencia, a la falta de seriedad, a la

¹² Por ejemplo, se proponían adaptaciones de temas estacionales al calendario o costumbres occidentales.

improvisación que la forma continúa recibiendo resultan improcedentes, considerada su filiación en Japón. El *haiku*, como se lo practica actualmente entre los aficionados, ha retomado el espíritu de *zoku* o arte popular de Edo. El mundo del *haikai renga* que la práctica del *haiku* revive se funda en mecanismos de descarga y escapismo cultural.

BASHÔ COMO EXCEPCIÓN EN EL MUNDO DEL HAIKAI

Hay que subrayar que Bashô es una excepción dentro de la trayectoria de la poesía *haikai*. Su modificación personal fue trasladar conceptos estéticos propios de la poesía de corte, el *waka*, a este género popular. Por lo tanto es absurda la protesta de quienes critican la banalidad de ciertos poetas *haikai* contraponiéndoles la profundidad de Bashô.

Bashô intentó modificar el espíritu del *haikai* en sus *haikai renga* y sus *haibun*, y recorre los caminos de los maestros chinos, recrea su retórica: así con los poetas chinos de la dinastía Tang (siglos VII y IX d.C), Tu Fu, Li Po, Po-chü-i, y con los *waka* de Saigyô (1118-1190) y los *renga* de Iio Sôgi (1421-1502). Cuando a partir de 1680 reacciona contra lo que considera un lenguaje superficial, inicia la producción por la que es reconocido. Su imagen como un enjuto sabio viajero, sin interés en los asuntos mundanos, unido místicamente a la naturaleza es el ícono literario que Occidente consume y que Japón favorece¹³.

Si se lo contrasta con las dos figuras contemporáneas de Chikamatsu y Saikaku, los otros dos maestros de las artes bajas, hay en común su ver el mundo inferior con respeto y humor, pero hay una diferencia de propósitos cuando, lejos de los conflictos que provocan las pasiones de este mundo, Bashô escribía para un "revival" de la ermita medieval y del poeta monje solitario.

¹³ El único que lo vio de otra manera, en sus *Notas misceláneas sobre Bashô*, fue Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927). Admirador del espíritu viril arcaico (*masuraoburi*) que percibía en el primitivismo de Gauguin, las leyendas medievales de la antología *Konjaku monogatari* y la limpidez del relato de Shiga Naoya, Akutagawa describió a Bashô como un magnético hombre con amplios intereses carnales, citando como ejemplo de su superabundante energía, este haiku:

En el bosque de verano
me arrodillo ante el divino calzado
mi jornada comienza.
(1698, antes de emprender su viaje al Norte)

Sin embargo, no debe olvidarse que inició un comportamiento novedoso y revolucionario: fue un artista que se sostenía a sí mismo con sus enseñanzas. Al morir dicen que contaba con más de dos mil discípulos, y si bien en sus diarios, éstos aparecen abasteciéndolo agradecidos, lo cierto es que gracias a la paga que de ellos recibía por sus clases llevaba una existencia independiente. Otro dato más de esta sociedad premoderna que valoraba el cultivo del intelecto, y que permitía que los artistas no dependieran de mecenazgos, modalidad de supervivencia que persiste, institucionalizada en escuelas y un modo de transmisión en el cual la palabra *sensei* conserva un jerarquizado sentido¹¹.

El fanatismo extraliterario que la figura de Bashô despertaba, entronizada como un dispensador de lecciones morales, irritaba a Shiki quien, para desequilibrar su endiosamiento hizo campaña por Buson, que junto con Issa y el propio Shiki pasaron a conformar el cuarteto de los maestros del haiku.

Buson (1716-1784) contribuyó al renacimiento del haikai que había declinado tras la muerte de Bashô. El grupo de literati (*bunjinga*), al que pertenecía procuraba lo inusual y una nueva sofisticación. Eran *studio poets*, que ponían énfasis literario en sus pinturas, con sentido paródico, y se ufanaban de ser gozadores, hiperesteticistas y diletantes, contrarios a convertirse en especialistas. Las estrofas de Buson que se sostenían como estampas dentro del poema encadenado inspiraron a Shiki.

La simpatía excluyente de Blyth por Bashô, a quien califica como el poeta de la vida, lo lleva a definir a Issa (1763-1827) como el poeta del destino, y a Buson y a Shiki por quienes no siente admiración como el poeta del estudio, y el poeta de la frialdad, respectivamente.

¹¹El sistema de transmisión de maestro a discípulos (*iemoto*), con el otorgamiento de certificados (*menkyo*) o la autorización de nombres artísticos (*gojime*) se inició en Bô, y continúa absolutamente vigente.

EL HAIKU EN OCCIDENTE

El haiku tiene dos entradas: una, a través de Francia, que será aprovechada por el modernismo y las vanguardias española y latinoamericanas; otra, sajona, ya alejada de un primer programa exotista, un segundo momento de deliberada y bien programada información sobre Japón, via Fenollosa, via Okakura Kakuzo.

Tan pronto como en 1902, Basil Hall Chamberlain había publicado una monografía sobre "The Japanese Poetical Epigram", aunque considerando el japonés como una lengua inferior y a su prosodia pueril. La labor de los traductores iniciales como Lafcadio Hearn, Basil Hall Chamberlain y Michel Revon, que aprovecharon la simpatía por Japón durante la guerra con Rusia, difundió los textos de los poetas clásicos.

El haiku es asumido, ya sea por los Imagistas, Pound, o los modernistas o los vanguardistas de los años 20 (como el mexicano Juan José Tablada (1871-1945)) con sus juegos, el coloquialismo y la brevedad, o por los hacedores de greguerías españolas, como "de occidente", sin pretensión de trasplante.

Así como los poetas japoneses buscaron su renovación en las formas extensas de los himnos religiosos protestantes o en los poemas de los simbolistas (que traducía Ueda Bin), los modernos de Occidente hallaron coincidencias con esta estrofa que los atrajo por su sentido abierto, objetivo, antiverborrágico, sin el entorno que las formas breves que ya existían en Occidente suponían. Haiku que Octavio Paz definió como arte concreto, antiliterario, no intelectual.

Tal vez el relato que mejor represente este deseo de renovación, que inaugure un nuevo lenguaje sea de Ezra Pound en 1912. Pound que sintetizaba sus fuentes de renovación orientales, diciendo "Whistler y los japoneses", y que aplicó el recurso japonés (leído en los apuntes de Fenollosa) de superponer distintas imágenes (*toriawase*) en su inolvidable poema "In a station of the Metro".

"Hace tres años en París, salía del subte en la estación La Concorde, y de pronto vi un bello rostro y luego otro y otro... y busqué durante todo el día palabras para lo que eso había significado para mí... y esa noche... encontré repentinamente la expresión... no en palabras sino en súbitos manchones de color. Fue eso - una pauta (*pattern*) o casi una pauta si por eso entendemos algo con una repetición. Pero fue una palabra, el comienzo para mí de un nuevo lenguaje en color"

*The apparition of these faces in a crowd,
Petals on a wet, black bough*¹¹.

La noción que para Pound clarificaba este comienzo fue imagen. "Imagen: un complejo intelectual y emocional en un instante del tiempo. Es su aparición lo que nos produce un sentido de liberación, un sentido de libertad respecto de los límites del tiempo y el espacio; esa sensación de repentino crecimiento, que experimentamos ante las grandes obras"

Sobre ésta pesaba su ilusión por lo pictogramático del ideograma chino (sí: los scholars y los puntillosos tienen razón histórica, cuando recalcan que en el uso se perdió ese don para leer la visualidad. Pero la lectura creativa, artística, reconstructiva, occidental, teórica, - marcada dentro de una conciencia epistemológica - existe). Así para Pound una obra de teatro Noh podía sintetizarse en una sola límpida imagen.

En un artículo en "Vorticism", Pound sentaba la postura de los Imagistas: "Los simbolistas trabajan con la asociación, esto es, en base a una suerte de alusión, casi de alegoría. Degradan el símbolo al status de palabra. Los símbolos simbolistas tienen un valor fijo, como los números en matemáticas. Las imágenes "imagistas" tienen un significado variable como los signos *a, b, y x* en álgebra. El quid del Imagismo es no usar imágenes como ornamentos."

Tanto imagistas como haikuistas insisten en el uso de un lenguaje común, ordinario, como Eliot que sugerirá que un retorno a un lenguaje común sería volver a una función básica de la poesía. Usar palabras comunes y corregirlas, decía Bashô. Usar el lenguaje común, y emplear la palabra exacta, no la meramente decorativa, decían los imagistas. Con las palabras comunes alcanzar la precisión, así, sólo cuando las palabras son la experiencia.

En Norteamérica, los beatnik que en la década de los 50 asumen los postulados del Zen como una liberación, vuelven al haiku. Daisetz Suzuki (1870-1966) había definido al haiku como "un poema sin yo", y via Alan Watts, via Blyth y sus cuatro tomos de haiku, que dice "haiku es simplemente lo que sucede en este lugar, en este momento" o "Haiku es Zen",

¹¹La aparición de estos rostros en la multitud
Pétalos en una húmeda, negra rama.

resulta una prédica importante. Desde entonces se instala en lugar central al Zen, al considerar la cultura japonesa como un todo. Pero en Norteamérica no se insiste tanto desde la escritura sino desde la oralidad, asociado al balbuceo beatnik, el aullido, las cadencias de bebop, el jazz con cierta veta "irracional". La brevedad llevada al extremo de una sola línea se practica en la New York School, y continúan vigentes gran número de revistas dedicadas al haiku que han ganado terreno desde 1950-60 con el movimiento contracultural.

En la tradición francesa, las preguntas por el *haiku* resuenan de otra manera, todavía interrogando al signo escrito. De Roland Barthes: "suspensión del sentido", una detención de la radiofonía interna, un ataque al símbolo como operación semántica, un acontecimiento, no un pensamiento. En la consideración de Yves Bonnefoy, la ilusión del sujeto taoísta en comunión con la naturaleza, o la de un ideograma que no se separa de lo que representa.

Con cierta asepsia científicista, como la pared del museo o la galería blanca, en sí, aislado, minimal.

LA ILUSIÓN DEL TRAZO

Los modos de escribir haiku son ahora varios: Escribir haiku con escrituras fonéticas, con una escritura romana. Escribir haiku con ideogramas y a pincel. Escribir haiku con una wapro, o con una computadora.

La década de 1980 fue la del Edo Boom en Japón. Si Meiji alimentaba el narcicismo occidental, el *sakoku* o cierre de Japón durante más de doscientos años alimentó el de los japoneses¹². Reconceptualizado, Edo dejó de ser un período meramente transicional u oscuro, y se lo valoró como premoderno (*kinsei*), una sociedad con aceitados mecanismos, una cultura urbana con dos polos (Osaka, Tokio) bien diferenciados.

¹²Innegable identificación de los jóvenes japoneses con ciertos ideales hedonistas de Edo, que les parecían saludables frente a la presión "samurai" que imponía el crecimiento económico.

Si el saber occidental a través de los holandeses se filtraba por Nagasaki¹³, y la ciudad mantenía el monopolio comercial, esto bien se reflejaba en la expresión coloquial "espiar por el agujero", que sintetizaba la curiosidad de una sociedad por las maneras ajenas. El gusto por las narraciones chinas de las épocas Sung y Ming referidas a la gente del pueblo, los relatos de Ueda Akinari donde se alteran datos de una historia oficial para abrir posibilidad de nuevas interpretaciones, muestran esa necesidad de un nuevo protagonismo.

El profesor Ooka Makoto, que edita la columna diaria de poesía en el Asahi Sinbun, en su artículo *Antídoto de la anomia: Poesía para la era de la computación*¹⁴ se pregunta por el haiku en la era de la tecnología, y ve como auspicioso que los lectores se los envíen para su sección. Recuperan, dice, la practica del trazo. Su temor es que las nuevas generaciones pierdan la letra. Su definición de la poesía japonesa es cronométrica: "La poesía japonesa es corta, siempre fue así desde sus orígenes. Diez segundos para leer un tanka, cinco para leer un haiku". Brevedad, sugestión, incompletud.

La década del 70 vio la revalorización de las formas tradicionales del tanka y el haiku. El número de aficionados se calcula en más de 2.000.000, y muchos concurren a talleres de poesía. En 1987 con el libro de tanka *Sarada Kinenbi* de Tawara Machi encabezando las listas de best sellers, las formas breves hicieron furor. Para Ooka, una compensación ante el avance de la computadora, como actos de resistencia individuales ante la tecnología y sus borraduras.

La escritura tradicional se asociaba indefectiblemente con la caligrafía, con el ritmo del pincel y las técnicas de la pintura sumi-e (y la noción de vacío elaborada en la época Song, con la especulación taoísta sobre la importancia de lo inexistente). Ese sustento se ha perdido con el teclado, pero nuevas nociones, ajenas a la material realización de la caligrafía, se van elaborando e interesante es considerarlas, como meditación sobre la palabra poética

¹³Hiraga Gennai (1729-80), que era un artista excéntrico, imitaba en papel el cuero dorado y repujado de Europa.

¹⁴The Japan Foundation Newsletter, agosto 1992

EL HAIKU GLOBALIZADO. TÁCTICAS PARA SU COMPOSICIÓN

Como práctica globalizada, el haiku se convierte también en una pregunta por la naturaleza, ecologizada en estos tiempos, una nueva revisión de la relación no meramente retórica sino activa que el Bashô religioso inició.

En 1990, se creó la Haiku International Association, presidida por Arima Akito (Universidad de Tokyo): ortodoxia, innovaciones y difusión son sus asuntos.

Tres elementos se exigían tradicionalmente en la composición del haiku: 1) *yojô* (sugerencia). 2) *kireji*: palabra cortante, marca, cesura o pausa, al final del primer verso o en mitad del segundo, de las que hay 18 establecidas¹⁵ 3) *kigo* (palabra estacional), de las cuales hay unas 3000 ya establecidas en japonés, compendiadas en diccionarios llamados *kiyose* o *saijiki*¹⁶.

Como el tema de las estaciones era un tema clásico que cuadraba bien a la noción de mutabilidad budista, que no basaba la esencia del universo en principios de simetría o invariabilidad¹⁷, en el *haikai* tradicional se incluían siempre palabras referidas a la naturaleza, si bien actualmente muchos son partidarios de eliminar estas palabras estacionales.

La naturaleza que nombran ahora muchos, escolarmente, es una nueva, domesticable, ecologista, pedagógica, educativa. Japan Air Lines que desde 1964 organiza un concurso anual de *haiku*, en el de México de 1991, al cual se presentaron más de 2.000 concursantes, plantea esta definición: "Haiku, original género literario japonés que enmarca principios universales de conciencia ecológica". Según la Haiku Association of America: "haiku es un poema sin rima que registra la esencia de un momento agudamente percibido, en el cual la Naturaleza se asocia a la humana naturaleza".

¹⁵Ejemplos: *ya, kana, keri*, son marcas de admiración, señales de un tiempo pasado, señales emocionales, o puntuaciones que apuntan a una palabra anterior como centro de interés y energía.

¹⁶Se consideran cinco estaciones: Año Nuevo, Primavera, Otoño, Verano e Invierno.

¹⁷Recordemos que el árbol ambientalico en las artes tradicionales es el pino asimétrico embestido por los vientos.

La posibilidad de acceder a su escritura incluso puede resumirse en animosos consejos de tallerista. Estos son los publicados en el artículo haiku de la Enciclopedia Kôdansha:

- 1) observar, descubrir, crear y perfeccionar.
- 2) abrir los cinco sentidos, la memoria y la imaginación.
- 3) ante todo, abrir la mente.
- 4) descubrir que la naturaleza está a tu alrededor y dentro de ti.
- 5) usar *kigo* apropiados.
- 6) llevar una libreta para apuntar las ideas apenas ocurran.
- 7) buscar inspiración en los trabajos de antiguos y nuevos maestros de haiku.
- 8) recordar que siempre hay mejores maneras de ver y escribir.
- 9) compartir tus *haiku* con otros y escuchar sus comentarios.
- 10) unirte a círculos de haikuistas, clases, o suscribirte a revistas.

cuidado con:

- 1) usar expresiones gastadas. Tratar de ser original, usando expresiones de tu propia inspiración.
- 2) no intentar rimas. seguir la música interna del haiku.
- 3) no usar adjetivos que puedan evitarse.
- 4) no sentirse satisfecho de entrada. Mejorarlo hasta que quede lo mejor posible. (firmado Soichi Furuta)

ADDENDA

En noviembre de 1997, el escritor y periodista Fushi Sakihara dio una serie de charlas sobre *haiku* en el Centro Cultural e Informativo de la Embajada de Japón en Buenos Aires. De sus notas, de cuya traducción al español participó Victorina Totsuka, extractamos la parte referida a las palabras estacionales (*kigo*):

" El término *kigo* proviene de *kisetsu* (estación) y *go* (voz). Su compendio se conoce como *saijiki*, y comienza con los *kigo* de Año Nuevo.

Waka-mizu (agua joven): Agua que se saca del pozo en Año Nuevo durante una ceremonia en la que se ofrecen tortas de arroz (*mochi*) al dios de manantial.

Fuku-wakashi (hervir con buena fortuna): beber el *wakamizu* hervido.

Hatsu-yume (primer sueño): el que se tiene en la noche del 1º al 2 de enero.

Hari-kuyô (responso por las agujas): el 8 de febrero, se juntan todas las agujas que se han quebrado durante el año, se las pincha en un queso de soja (*tofu*) y se las ofrenda en un templo shintoista rogando por su descanso. La ceremonia se respeta en talleres de costura y colegios.

Yama-warau (la montaña ríe): *kigo* de primavera que señala el final del invierno, cuando las montañas cubiertas de verde se ven graciosas y sugestivas.

Yama-nemuru (la montaña duerme): al comenzar el invierno las montañas entran en un profundo sueño.

Koromo-gae (cambio de ropa): cambios de vestido (accesorios, motivos, color) de acuerdo con las estaciones. Cumplido en abril, mayo, agosto, setiembre y octubre. Respetado por los que visten uniforme escolar o policial.

Tsuki (luna): *kigo* de otoño por excelencia. Se la ha segmentado en catorce fases, apreciando cada una como si se la saboreara. *Mangetsu* (luna llena): la del día 15. *Hatsu-zuki*: luna del 1º de agosto. *Futsuka-zuki* (luna del segundo día), *Mika-zuki* (luna del tercer día), *Yû-zuki* (luna del atardecer), *Yoi-zuki* (luna de las primeras horas de la noche), *Gen-getsu* (luna del 5 al 8), también denominada *Kataware-zuki* (luna partida). *Tsuki-shiro*: claridad del cielo antes de la aparición de la luna. *Matsu-yoi*: luna de la décimocuarta noche, que precede a la perfección. *Zyûgoya* (luna de la decimoquinta noche): recibe ofrendas de miscantos, dulces, y productos de la cosecha; en caso de nubes o lluvia, se convierte en *Mugetsu* (sin luna) o *Ugetsu* (luna con lluvia). *Ryo-ya* (noche buena) y *Tsuki-matsuru* (adorar la luna) son términos para esta noche, que también suele ser el momento de *bon-e* (recordar a los muertos), con la *bonno tsuki* (luna de bon). *Izayoi*: luna de la décimosexta noche, de la suave melancolía. *Tachimachi-zuki* (luna que se espera de pie): tarda en aparecer por el borde la montaña, y se la espera paseando. En cambio la decimoctava luna es *Imachi-zuki* y hay que esperarla sentado. De luz más mortecina, y deforme es la deci-

monovena que tarda en salir y que se espera acostado *Nemachi zuki*. La de la vigésima noche sale tarde y es *Fukemachi-zuki* (luna tardía. La de la vigésima tercera noche surge a la medianoche y es *Nochi no tsuki* (también llamada *Nagori no Tsuki* o *Jyûsan-ya*). El frío se acentúa, el paisaje muda, y en el aprecio por esta luna incompleta prevalecen lo no expresado (*yojyo*) y la resonancia (*yoin*)".

Buenos Aires, julio de 1998.

Poemas

BASILIA PAPASTAMATÍU

QUIEN QUIERA QUE SEAS

de qué te sirve, desdichado,
por quién mueres: no eres más que un breve suspiro
por eso, si tienes pudor
y te conmueve profundamente
y significa para ti un dulce alivio

que no te irrite ni espante
a las puertas de tu amada
por algo menos que la lealtad

y si por sus lágrimas fuiste a tu pesar
¿acaso queda algún sitio en tu corazón?
¿Es lícito que te aferres
al falso goce temiendo
por todo su amor insistente
y pretendas cautivar con libres palabras
que a tan poco amor justifican?

el atrevido que
 reducido al valor
 a término y tan humilde
 que aunque próspero
 por el gran deseo
 y llegado a la razón
 (como yo mismo veo)
 ¿Y quién que al querer
 soltándose al viento
 ligero como una pluma y a despecho
 (ufanándose todos)
 de ser, como el mismo ser
 (y en su fortuna confiados)
 y así, por su grandeza, y su presunción?
 - ¿No, alteza?
 Su sangre, su sangre, por favor.

¿QUIÉN SERÁ?

Kambun, historias de la literatura japonesa y japonólogos

JOHN TIMOTHY WIXTED (ARIZONA STATE UNIVERSITY)

Por volumen, frecuente calidad, e importancia tanto en el momento de su escritura como por su peso en la tradición cultural, kambun es la mayor y más relevante área de estudios literarios japoneses que, discutiblemente, resulta ignorada en tiempos recientes, e inapropiadamente representada en el canon.

Me gustaría señalar una distinción que se conserva en inglés al referirse a *Kambun*. Al hablar de los trabajos *kambun* de japoneses, sugiero que estos, basados en el lenguaje clásico de China, sean denominados "sino-Japonés". Y sólo cuando se haga referencia a textos tradicionales chinos escritos por chinos se diga que están escritos en "chino". Repito: el término "sino-japonés" para el kambun escrito por japoneses, el término "chino" para los textos kambun escritos por chinos. Sería engañoso confundirlos. Hay excepciones, que ya trataremos oportunamente.

Desde ya que el sino-japonés escrito por japoneses, al igual que el latín escrito en el Medioevo tardío, o el Renacimiento, e incluso por practicantes recientes, muestra la influencia de lo vernacular del escritor: por eso, la insistencia en llamarlo sino-japonés. De modo que considero una obstinación en el error que algunos juzguen las composiciones en sino-japonés *kambun* viendo si emplean o no los mismos criterios que las compuestas por chinos. Esto es lo que muy frecuentemente hace Konishi Jin'ichi¹, y el mismo Donald Keene ocasionalmente cita consideraciones de este tipo².

¹Konishi Jin'ichi, *A History of Japanese Literature: vol2, pp.8, 51-52, 54, 166, 186; vol 3, p 5-6, 12, 13, 14, 17, 23, 181.*

²Donald Keene, *Seeds in the Heart*, p 215 n 98, 1065 (cita de un artículo de Konishi Jin'ichi), 1069 (cf 1085 n 24), 1077-78.

estudios clásicos en Occidente, no sorprende ver en *La Vida de Samuel Johnson* de James Boswell no sólo cuánto latín y griego Johnson y sus compañeros de clase habían comprimido en sus cabezas cuando tenían Por el mismo motivo, provoca confusiones decir que *kambun* es un lenguaje foráneo en el Japón premoderno. Si observamos la tradición de diez años, sino también cuántos trabajos redactaban en esas lenguas. Johnson y sus amigos se sentían probablemente más cómodos componiendo latín que la mayoría de los jóvenes americanos hoy escribiendo inglés - o dado el caso, que la mayoría de los jóvenes japoneses escribiendo en su lengua. Y téngase en cuenta esto: si el chino clásico era una lengua extranjera para los japoneses, lo era también para los chinos (aunque no en el mismo grado), sin duda desde la dinastía Sung en adelante, y con reparos ya desde las Seis Dinastías o quizás antes.

Que los japoneses fueran capaces de escribir diarios, tratados, prefacios, etc, y todo en sino-japonés refleja una considerable familiaridad con el idioma. Por supuesto, hay mejores y peores ejemplos en composición *kambun* por japoneses. Pero lo mismo sucede en los escritos *kambun* por chinos, algunos semialfabetos, otros muy poco refinados. Ciertamente, uno no debería manejarse con el criterio antes mencionado, de si una composición *kambun* de un japonés podría ser aceptada como la de un chino, como una señal de mérito. Antes bien, los escritos en sino-japonés deben juzgarse según un conjunto de parámetros diferente. Establecer tales criterios sería una de nuestras tareas³.

La destreza en la lectura y la escritura sinojaponesa era parte de la práctica y educación de la mayoría de los japoneses educados. La lengua que los japoneses escribieron con *kana* será llamada aquí "japonés" (entre comillas), pues *ambos* "japonés" y Sinojaponés constituyen la literatura japonesa (sin comillas).

sin los importantes prefacios a *Kokinshû*, *Shinkokinshû* y *Kanginshû*;

sin escritos budistas como *Ojô yôshû*;

sin los textos cómicos de Tokugawa como *Neboke sensei bunshû*;

Imaginen una literatura japonesa sin sinojaponés, una literatura japonesa: sin *Kojiki*, *Nihon shoki*, *Kaifûsô*;

sin la prosa de Kûkai o el *Honchô monzui*;

sin las historias de *Nihon ryôiki*, *Gôdanshō* y *Shintôshû*;

sin el *Shōmonki*;

sin los diarios de Ennin, Fujiwara no Michinaga, Fujiwara Teika o Mori Ogai;

sin tantos de los poemas de Sugawara no Michizane, Rai San'yō y Natsume Sōseki - por no mencionar los poetas Gozan.

Y ¿qué de los textos que en la tradición cultural japonesa se consideran quintaesencia de lo japonés, y que de hecho están traducidos del sinojaponés *kambun* o ampliamente basados en él, empezando con la "Constitución en Diecisiete Artículos" atribuida a Shōtoku Taishi? En esta categoría uno se encuentra con *Taketori Monogatari*, *Hōjōki*, *Soga monogatari*. Por no citar obras basadas en textos *kambun* chino, como considerables partes de *Konjaku monogatari*⁴.

¿Cómo podría comprenderse algo del desarrollo del estilo de prosa en Japón sin una estrecha familiaridad con el chino clásico, y con la más temprana prosa "japonesa" y sinojaponesa? Por ejemplo, ¿cómo podría describirse la adjunción de componentes chinos en la gran narrativa medieval, sin haber sabido de las tempranas historias Heian en "japonés" y en *kambun*, y de las variedades chinas y sinojaponesas? Y ahí está la influencia de los diarios y registros en *kambun* sinojaponés sobre *Jikkishō*. O desde el *kambun* chino, la influencia de los temas poéticos chinos en Fujiwara Teika, o de la poesía Sung en los poetas Kyōgoku, o de la ficción Ming y Ch'ing sobre Ueda Akinari, o de Po Chū-i sobre todos. ¿Deberíamos repetir las opiniones de otros estudiosos o, por el contrario, intentar desarrollar una familiaridad propia más íntima y personal con estos supuestos modelos/fuentes/influencias?

³Ver sobre esto Judith N. Rabinovitch, "An Introduction to Hentai Kambun (Variant Chinese), A Hybrid Sino-Japanese Used by the Male Elite in Premodern Japan", *Journal of Chinese Linguistics* 24:1 (Jan. 1996), p. 98-127. Ver también los siguientes artículos en *Kodansha Encyclopedia of Japan* (Tokyo, Kodansha, 1983; 10 vols): *Chinese Literature and Japanese Literature* (por T. Inamura Yashida), vol. 1, p. 292-96; "Poetry and Prose in Chinese" (por Satō Tamotsu), vol. 6, p. 193-97; "Kambun" (por Robert L. Backus), vol. 4, p. 123-24; y "hentai Kambun" (por Judith N. Rabinovitch), vol. 3, p. 126-27.

⁴Donald Keene, *Seeds in the Heart*: p. 435 y 467 n. 9 (con referencia a *Taketori monogatari*), con citas de Kanō Morohira (1806-1857) y Takeda Yūkichi; p. 347-48 y 762-63 (con referencia a *Hōjōki*), con citas de *Chitei no ki* (Registro del Pabellón del estanque) de Yoshihige no Yasutane; p. 888 y 912 n. 70 (con referencia a *Soga monogatari*), con citas de Takahashi Nobuyuki (para mayores referencias, ver p. 911 n. 66); y p. 573-74 y 596 n. 29 (con referencia a *Konjaku monogatari*), con citas de Osone Shōsuke y otros.

Con este objetivo, quisiera aconsejar que no acepten acríticamente los criterios de otros académicos. Konishi Jin'ichi, por ejemplo, a pesar de hallarse mejor familiarizado con la literatura china y el *kambun* sinojaponés que la mayoría - creativamente sugerente en muchas de sus generalizaciones - puede ser frustrante por su necesidad de calificación (o mejor de especificidad) en otras. En mis fotocopias de su historia de la literatura en tres volúmenes, hay docenas de marcas hechas con lápiz sobre aseveraciones que él hace tanto sobre aspectos de la literatura china, como sobre comparaciones entre ésta y la literatura japonesa, o sobre sus disquisiciones sobre ambas⁵.

No obstante ello, las historias de la literatura japonesa en inglés en uso - los volúmenes de Konishi Jin'ichi⁶, Donald Keene⁷ y Katô Shûichi⁸

⁵Sus comentarios sobre la poesía de las Seis Dinastías no debería aceptarse sin crítica: Konishi Jin'ichi, "The Genesis of the Kokinshû Style", Helen C. McCullough, trad., *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 38.1 (June 1978), p 61-170.

⁶ Konishi Jin'ichi, *A History of Japanese Literature: Volumen 1º, The Archaic and Ancient Ages*, Aileen Gatten and Nicholas Teele, trad., Earl Miner, ed. (Princeton: Princeton University Press, 1984); vol.2º, *The Early Middle Ages*, Aileen Gatten, trad., Earl Miner, ed. (Princeton: Princeton University Press, 1986); vol.3º, *The High Middle Ages*, Aileen Gatten and Mark Harbison, trad., Earl Miner, ed. (Princeton: Princeton University Press, 1991).

⁷Donald Keene, *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century* (New York: Henry Holt and Co., 1993); *World within Walls: Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600-1867* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976); y *Dawn to the West: Japanese Fiction in the Modern Era* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984), 2 vols.: vol 1: Fiction, vol 2: Poetry, Drama, Criticism.

⁸Katô Shûichi, *A History of Japanese Literature: vol 1º, The First Thousand Years*, David Chibbett, trad. (London: The Macmillan Press Ltd, 1979, reed. Tokyo: Kodansha International Ltd, 1981); vol 2º, *The Years of Isolation*, Don Anderson, trad. (London: The Macmillan Press Ltd, 1983, reed. Tokyo: Kodansha International Ltd, s/f); vol 3º, *The Modern Years*, Don Anderson, trad. (London: The Macmillan Press Ltd., 1983; reed. Tokyo: Kodansha International Ltd, s/f).

- son dignas de elogio por considerar el *kambun* como parte integrante de la tradición literaria de Japón. En algunas áreas uno no concuerda con su tratamiento - ciertamente con la manera como cada una describe el sinojaponés como lengua extranjera - pero su enfoque resulta aceptablemente amplio.

Fuera de estas historias de literatura, ¿qué traducciones o estudios sobre textos sinojaponeses conocemos en lenguas occidentales?. Están la traducción de Francine Hérail del *Midô kampaku ki*¹⁰, la de Helen McCullough del *Mutsu waki*¹¹ y la de Judith Rabinovitch del *Shômonki*¹². Tenemos dos versiones, la de Chamberlain y la de Philippi, del *Kojiki*¹³, la de Aston del *Nihon shoki*¹⁴, traducciones parciales del

⁹Konishi Jin'ichi, *A History of Japanese Literature*, vol 1, p 4; vol 3, p. 23. Donald Keene, *Seeds in the Heart*, p 189, 581, 1083. Katô Shûichi, *A History of Japanese Literature*, vol 1, p 4, 17 y 32. Burton Watson también incurre en esta afirmación; *Japanese Literature in Chinese* (ver nota 18), vol. 1, p.6.

Notar la circularidad en el razonamiento de las siguientes citas de Donald Keene, *Seeds in the Heart*. Al referirse al diario de Ennin: "Lamentablemente, la habilidad de Ennin, especialmente su destreza al escribir en chino clásico, ha impedido a la mayoría de los japoneses leer el diario en el cual narró sus viajes" (p 361). Sobre Sugawara no Michizane: "Michizane se ubica entre los mayores poetas, a pesar de que su preferencia por el chino como medio de expresión tenga la imprevisible consecuencia de alejarlo de las futuras generaciones de lectores cuya educación no captarán las sutilezas de la prosa china" (p 205-6). Sobre *Meigetsuki* (Crónica de la Luna Brillante) de Fujiwara Teika, un diario que cubría los años de 1180 a 1235: "Su adversa combinación de lenguaje [*kambun*] y contenidos [políticos] sin duda explica por qué un trabajo tan importante ha sido tan poco estudiado" (p 828-9). Sobre los autores Gozan: "Su poesía, por estar escrita en una lengua extranjera, ha resultado en el último siglo crecientemente difícil de comprender para los japoneses, y ha permanecido en la periferia de los estudios de literatura japonesa" (p.1083)

Dada la cantidad de tesoros, tal vez los japoneses u otros deberfan estudiar *kambun*, y sin duda aquellos que se dicen expertos en literatura japonesa.

¹⁰Notes journalieres de Fujiwara no Michinaga, ministre a la cour de Heian (995-1018) (Geneva & Paris: Librairie Droz, 1987)

¹¹Helen Craig McCullough, "A Tale of Mutsu", *Harvard Journal of Asiatic Studies* 25 (1964-65), p 178-211.

¹²Judith Rabinovitch, *Shômonki: The Story of Masakado's Rebellion* (Tokyo: Monumenta Nipponica, Sophia University, 1986). Ver también su "Wasp Waists and Monkey Tails: A Study and Translation of Hamanari's *Uta no shiki* (El Código de la Poesía, 772). También conocido como *Kakyô Hyôshiki* (Una fórmula para el verso basada en los cánones de la poesía), *Harvard Journal of Asiatic Studies* 51.2 (Dic. 1991), p 471-560.

¹³Basil Hall Chamberlain, *The Kojiki: Records of Ancient Matters* (2nd ed., Kobe, J.L.Thomson, 1932; rpt. Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle co., 1982); Donald L. Philippi, *Kojiki* (Tokyo: University of Tokyo Press, 1969).

¹⁴W.G.Aston, *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697* (London: Kegan Paul, 1968; rpt. Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., 1972).

diario de Ennin y del *Ojô yôshû* de los Reischauer¹⁵, las versiones de Michiko Y.Aoki y Kyoko Motomochi Nakamura (respectivamente) de *Fudoki* y *Nihon Ryôki*¹⁶, así como la traducción de J.Thomas Rimer y Jonathan Chaves de *Wa-kan rôei shû*¹⁷. Desde ya contamos con los dos volúmenes de la *Japanese Literature in Chinese* de Burton Watson¹⁸, y con su trabajo *Kanshi: The Poetry of Ishikawa Jôzan and The Edo-Period Poets*¹⁹. Responsable por las traducciones de kanshi de su antología de varios autores, *From the Country of Eight Islands*²⁰, Watson ha publicado también traducciones de los poemas en sinojaponés de Gensei, Ryôkan y Natsume Sôseki²¹. Robert Borgen tomó en cuenta varios *kanshi* de

Sugawara no Michizane en su estudio²². Hay versiones de la poesía de Gozan de Marian Ury²³, David Pollack²⁴, Sonja Arntzen²⁵ y otros²⁶, que podrían conformar un libro. Recientemente se han publicado dos libros: *An Anthology of Kanshi (Chinese Verse) by Japanese Poets of the Edo Period (1603-1868)*²⁷ de Timothy H. Bradstock y Judith Rabinovitz, y el tratado sobre el *kanshi* de la poeta de Tokugawa tardío, Ema Saikô²⁸, por Hiroaki Sato. Y para terminar, están los estudios sobre la interacción de Japón con los modelos chinos y su transformación de ellos, por David Pollack²⁹, Ward Geddes³⁰ y quien escribe³¹.

¹⁵Robert Borgen, *Sugawara no Michizane and the Early Heian Court* (Cambridge, Mass.: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1986).

²³Marian Ury, *Poems of the Five Mountains: An Introduction to the Literature of the Zen Monasteries* (Tokyo: Mushinsha, 1977; 2da ed. rev. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1992).

²⁴David Pollack, *Zen Poems of the Five Mountains* (New York: The Crossland Publishing Co.; Decatur, Ga.: Scholars Press, 1985).

²⁵Sonja Arntzen: *Ikkyû and the Crazy Cloud Anthology: A Zen Poet of Medieval Japan* (Tokyo: University of Tokyo Press, 1986)

²⁶John Stevens, *Three Zen Masters: Ikkyû, Hakuin, Ryôkan* (Tokyo: Kodansha International, 1993); para otros estudios sobre estas tres figuras, ver la bibliografía p 159-61. W.S. Merwin y Sôiku Shigatsu, *Sun at Midnight: Poems and Sermons by Muô Soseki* (San Francisco: North Point Press, 1989). ²⁷Lewiston, N.Y.: The Edwin Mellen Press, 1997.

²⁸Hiroaki Sato, *Breeze Through Bamboo: Selected Kanshi of Ema Saikô* (New York: Columbia University Press, 1997)

²⁹David Pollack, *The Fracture of Meaning: Japan's Synthesis of China from the Eighth through the Eighteenth Centuries* (Princeton: Princeton University Press, 1986)

³⁰Ward Geddes, *Kara monogatari: Tales of China* (Tempe: Center for Asian Studies, Arizona State University, 1984).

³¹John Timothy Wixted, "The Kokinshû Prefaces: Another Perspective". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 43.1 (June 1983), p 215-238. Versión abreviada: "Chinese Influences on the Kokinshû Prefaces", en *Kokinshû: A Collection of Poems Ancient and Modern*, Laurel Rasplica Rodd, con la colaboración de Mary Catherine Henkenius, trad. (Princeton: Princeton University Press, 1984; reimpr. Boston: Cheng and Tsai Company, 1996), p. 237-100. La versión abreviada: "Influencias chinas en los Prefacios de Kokinshû", trad. de Amalia Sato, *Tokonoma. Traducción y Literatura*, n° 2, Buenos Aires, 1994. p 23-25.

¹⁵Edwin O. Reischauer, *Ennin's Diary: The Record of a Pilgrimage to China in Search of the Law* (New York: The Ronald Press Co, 1955); cf. idem, *Ennin's Travels in T'ang China* (New York: The Ronald Press Co., 1955). A.K. Reischauer, "Genshin's *Ojôyôshû*: Collected Essays in Birth into Paradise", *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, 2nd series, 7 (Dec.1930), pp 16-97 (traducción parcial); ver también la traducción parcial de Allan A. Andrews, *The Teachings Essential for Rebirth: A Study of Genshin's Ojôyôshû* (Tokyo: Monumenta Nipponica, Sophia University, 1973).

¹⁶Michiko Y.Aoki, *Records of Wind and Earth: A Translation of Fudoki, with Introduction and Commentaries* (Ann Arbor: The Association for Asian Studies, 1997); Kyoko Motomochi Nakamura, *Miraculous Stories from the Japanese Buddhist Tradition: The Nihon ryôki of the Monk Kyôkai* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973).

¹⁷J.Thomas Rimer and Jonathan Chaves, *Japanese and Chinese Poems to Sing: The Wakan rôei shû* (New York: Columbia University Press, 1997).

¹⁸Burton Watson, *Japanese Literature in Chinese: volume 1, Poetry and Prose in Chinese by Japanese Writers of the Early Period* (New York: Columbia University Press, 1975); *Volume 2, Poetry and Prose in Chinese by Japanese Writers of the Later Period* (New York: Columbia University Press, 1976).

¹⁹San Francisco: North Point Press, 1990.

²⁰Hiroaki Sato y Burton Watson, *From the Country of Eight Islands: An Anthology of Japanese Poetry* (Seattle: University of Washington Press, 1981)

²¹Burton Watson, *Grass Hill: Poems and Prose by the Japanese Monk Gensei* (New York: Columbia University Press, 1983); *Ryôkan: Zen Monk-Poet of Japan* (New York: Columbia University Press, 1977); y "Sixteen Poems by Natsume Sôseki", in *Essays on Natsume Sôseki's Works*, Japanese National Commission for Unesco, comp. (Tokyo: Japan Society for the Promotion of Science, 1972), p 119-24. Para estudios adicionales sobre Ryôkan, ver John Stevens, *One Bowl, One Robe: The Zen Poetry of Ryôkan* (New York & Tokyo: Weatherhill, 1977); Nobuyuki Yuasa, *The Zen Poems of Ryôkan* (Princeton: Princeton University Press, 1981); y John Stevens, *Three Zen Masters*, n 2 a continuación.

A pesar de estas contribuciones, la mayoría de los estudiantes de japonés, ya sean japoneses o no, no han tenido todavía la enseñanza de chino clásico que los habilitaría para la correcta comprensión de textos *kambun*. En los Estados Unidos, la práctica requerida en chino para estudiantes graduados en japonés es, a lo sumo, de dos años para la lengua moderna y de uno para la clásica, lo cual, por supuesto, significa apenas un comienzo. ¿Cuál es el resultado de todo esto? Un círculo vicioso: la gente escapa de lo que no conoce, sigue ignorante, y su falta de reconocimiento queda confirmada, por el obvio rechazo a aceptar la propia debilidad.

Al citar fuentes chinas, los japonólogos generalmente se manejan con las ediciones japonesas de tales textos, las cuales varían considerablemente en calidad. Es como ver a través de un vidrio opaco - o un vidrio usado, en este caso - y todo se vuelve más incierto por la inadecuada familiaridad con la historia cultural china. Sin un intenso estudio de chino clásico, uno será un cojo en el estudio de la literatura japonesa. Lo cual es cierto para virtualmente todo lo anterior al siglo veinte, y con buenos argumentos para mucho de lo reciente.

Sin duda lo que toda persona empeñada en estudios literarios japoneses necesita son muchos años de estudio de chino, que incluyan por lo menos dos años de estudio de chino clásico, y luego lecturas especiales de sinojaponés, así como un verdadero entrenamiento en la literatura y la historia cultural china. En lugar de esto, la mayoría de los occidentales sólo reciben una fracción y casi todos los japoneses nativos están expuestos a un chapurreo de *kambun*, en sus variantes china y sinojaponesa, dentro de la currícula de la escuela secundaria. No mucha atención se le presta en la currícula de literatura japonesa a nivel universitario.

Los centros de investigación en estudios japoneses, no importa donde estén, deberían asumir una posición en cuanto a los estudios *kambun*: para contribuir a reflejar la real extensión de la literatura japonesa, para asegurar a los estudiantes graduados un entrenamiento apropiado, y para servir como fuente para otros en la institución³².

El desdén por el *kambun* va de la mano con dos fenómenos. Uno ya ha sido aludido: la necesidad de los japonólogos de ser capaces de leer mejor chino clásico y sinojaponés. El otro se relaciona con lo que podríamos llamar una "estrechez" en la definición de lo que se considera literatura o cultura japonesas. Pues el enfoque de la literatura japonesa, en cuanto a *kambun*, es más limitado que en los tiempos de Mori Ogai.

Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, con la promoción de los estudios de cultura japonesa fuera de Japón, pareció ponerse énfasis en tópicos que eran incuestionablemente "japoneses". Esto coincide en Japón con un alejamiento tanto de China como de Asia continental, y con la reducción del estudio de los *kanji* basados en chino, lo cual convirtió a la literatura del siglo diecinueve en algo de difícil acceso, e hizo que las cosas escritas en *kambun* lo parecieran en un idioma extranjero. El efecto neto es una suerte de "Japonismo" que, junto con las discusiones *Nihonjin-ron* y cosas por el estilo, son realmente herencias del peor racismo japonés de preguerra³³. Para decirlo contundentemente, nos enfrentamos a una suerte de "Japonismo" étnicamente puro en los estudios japoneses.

Este se manifiesta de diferentes formas. La Fundación Japón en los Estados Unidos por ejemplo (a diferencia de sus correspondientes europeas), durante décadas raramente apoyó algo que tuviera que ver con China. Y mi propia experiencia con dos libros referidos a Japón (pero con títulos relacionados con la sinología) sirve para ilustrar la limitación de los estudios japoneses.

En el libro de Yoshikawa Kôjirô, que yo traduje, *Five Hundred Years of Chinese Poetry, 1150-1650: The Chin, Yuan and Ming Dynasties*³⁴, el autor traza comparaciones entre el waka de Edo tardío y los desarrollos de la poesía en la era post Sung, indaga en el uso de los modelos Ming

³²A este respecto, es alentador ver la inauguración de un taller de lectura de *kambun* en la Universidad de Cornell.

³³Cf. John Timothy Wixted, "Reverse Orientalism", *Sino-Japanese Studies* 2.1 (Dec. 1989), p 17-27; reimp. en *Hiroshima Signpost*, Jan. 1992, p 30-35.

³⁴Princeton: Princeton University Press, 1989.

por Ogyû Sorai y sus seguidores, y escribe con una soberbia prosa de estilista japonés. Sin embargo, el libro nunca mereció reseñas de revistas especializadas en estudios japoneses como *Monumenta Nipponica*, *The Journal of Japanese Studies*, o el *Journal of the Association of Teachers of Japanese*³⁵

En otro libro, por mí compilado, *Japanese Scholars of China: A Bibliographical Handbook*³⁶, hay entradas para más de 1500 especialistas japoneses de este siglo en China, muchos de los cuales se ocupan de modo preferencial o secundario de Japón³⁷. Tampoco esta guía, sobre la tradición académica más importante de Japón, fue reseñada por alguna de las mencionadas publicaciones.

La experiencia que tuve cuando remití el libro sobre Yoshikawa Kôjirô a la "Japan-U.S Friendship Commission Prize for the Translation of Japanese Literature" brinda un ejemplo más de la limitación de lo que se considera literatura japonesa. Mi envío me fue devuelto, con una carta que decía que el libro "es un interesante trabajo e importante contribución a los estudios literarios chinos", pero que no podía ser considerado como un trabajo de "literatura en traducción"³⁸. Sin importar que el rasgo más notable del libro -más que su erudición - sea su prosa³⁹; pues no hay probablemente mejor exponente de la escritura japonesa de esos tiempos. El propósito - que quedaba claro en mi envío - era que la traducción fuera juzgada por lo bien que la sobresaliente prosa del original creaba algo análogo en inglés.

³⁵De hecho, la editora de las reseñas de *Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Marian Ury, me dijo personalmente: "Nadie está interesado en ese tipo de cuestiones".

³⁶Lewiston, N.Y.: The Edwin Mellen Press, 1992

³⁷El trabajo incluye información bibliográfica, por ejemplo, sobre Yonezawa Yoshiro en historia del arte, de Mori Katsumi en historia, de Hanayama Shinshô en Budismo, y de varios estudiosos de literatura - todos accesibles bajo un encabezado general para "Japan" en el índice temático, con varios subítems como "Japanese Literature", "Japanese History", etc.

³⁸Carta a "John Wixted", Nov30, 1990, de "Victoria Lyon-Bester, Program Director, Prize Administrator, Donald Keene Center for Japanese Studies, Columbia University".

³⁹Es un aval que Howard Hibbett y Gen Itasaka haber incluido un ensayo de Yoshikawa Kôjirô en su libro de textos que ilustra el estilo de la prosa japonesa: *Modern Japanese: A Basic Reader* (3^{er} ed., Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967), 2 vols, Lesson 50

Según el criterio de la Comisión, un clásico en inglés como *History of England* de Thomas Maculay no clificaría como literatura inglesa. Y *Decline and Fall the Roma Empire* de Edward Gibbon no pasaría de simple contribución a la historia de Roma⁴⁰. Comparen esta actitud con la de los editores de la maravillosa serie "Library of America". Los clásicos en ella incluidos no son únicamente los que se podría esperar - Hawthorne, Melville, Wharton, Whitman, etc. - sino también otros de importancia tanto cultural como literaria: los ocho volúmenes de historia de Francis Parkman *England and France in North America* o *Personal Memorirs of U.S. Grant*, cuya prosa Edmund Wilson tanto elogió en su estudio sobre los escritos de la Guerra Civil, *Patriotic Gore*⁴¹. El capítulo de John M. Ellis, "The Definition of Literature" (en *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*)⁴², es apropiado para esta consideración, por su convincente discusión sobre lo que constituye a la literatura.

⁴⁰El mismo tipo de contradicción es explícita en la siguiente aseveración de Donald Keene al considerar a Miyoshi no Kiyoyuki: "Su composición 'Iken hōji jūnikyō (Opiniones en un documento sellado de doce artículos) ha sido elogiada [por Kawaguchi Hisao] como el más fino ejemplo de kambun de Heian. Los Doce Artículos son recomendaciones al gobierno concernientes a los ruegos por la agricultura, los peligros de la extravagancia, la necesidad de incrementar el estipendio alimenticio a los estudiantes, y otras cosas. No todos los artículos son importantes, y el trabajo como un todo carece de importancia literaria [el subrayado es mío], pero el documento es admirado [por Kawaguchi] por su maestría en la prosa equilibrada, su claridad de expresión, y su objetiva manera de presentar los hechos históricos [el subrayado es mío]" *Seeds in the Heart*, p. 206.

⁴¹Edmund Wilson, *Patriotic Gore: Studies in he Literature of the American Civil War* (New York: Oxford University Press, 1962), p. 134-73, esp. p. 148.

⁴²Berkeley: University of California Press, 1974, p. 24-53.

Es una pena que tantos japoneses sean hoy en día tan limitados en su modo de pensar la cultura japonesa, su literatura, etc - más limitados que Mori Ogai y su generación. Es aún más decepcionante ver cómo muchos occidentales adoptan la misma postura. Lo que debe modificarse es la actitud, la configuración mental que se encuentra detrás.

El enfoque de los estudios japoneses necesita ampliarse. La estrecha, intolerante visión de Japón debe ser replicada. Como parte de la tarea, debe concederse a *kambun* una mayor atención. En tanto las tradiciones de *kambun* sinojaponés y chino continúen desconocidas, la comprensión de la literatura japonesa - y de la cultura japonesa - seguirán distorsionadas y empobrecidas.

(traducción del original inglés: Amalia Sato)

YANAGITA KUNIO (1875-1962)

AMALIA SATO

En medio de las transformaciones de la era Meiji (1868-1912), Yanagita Kunio se formula el problema de la identidad y continuidad que su tiempo plantea, volviéndose hacia el saber del pueblo. Paralelamente a su carrera como funcionario del Ministerio de Agricultura, cumplía durante sus viajes trabajo de campo como folklórico. Sus recorridos lo llevaron en 1921 hasta las lejanas islas de Okinawa. Así pudo ir recogiendo las tradiciones de los campesinos y los pescadores, a quienes llamaba "la gente constante e inmutable", y llegar a conocer de primera mano las historias de las minorías desclasadas, así como descubrir el olvidado papel de las mujeres.

Una de las metas del etnólogo Yanagita era la reconstrucción histórica del viejo sistema religioso animista, *minkan shinko*, escondido bajo las acreencias externas impuestas por todas las posteriores religiones institucionalizadas. Veía que esta religión tradicional era perfectamente descifrable a través del culto a los antepasados practicado en las aldeas. Para cumplir con este designio se apoyó mucho en las leyendas (*densetsu*), alma de la narrativa oral, a las que metafóricamente denominaba "esas plantas con raíces en un solo y determinado lugar".

Una de sus más firmes creencias era que, a pesar de la influencia del budismo, permanecía en la base de la visión japonesa de la muerte una fe primigenia en la permanencia cercana de los espíritus de los muertos.

En el breve ensayo *El destino de las almas (Tamashii no yukue)*, ése es precisamente el tema, rastreado a través de las actividades de la fiesta de Bon¹, cuando las almas de los ancestros son otra vez recibidas entre los vivos.

Ese mundo invisible, donde los espíritus van y vienen y que sigue conectado con el orden cotidiano, es muy claro en el paisaje de montañas donde los lazos entre los hombres y los *kami* (dioses) permanecen inalterados. Esta veneración de la montaña como morada de los difuntos ya era testimoniada en el *Manyôshu*, la primera antología poética imperial del siglo VIII, en la cual de noventa y cuatro poemas de duelo (*ban ka*), cincuenta y uno hablan de las almas que residen en la montaña, en la roca o en un valle.

EL DESTINO DE LAS ALMAS (TAMASHII NO YUKUE)

YANAGITA KUNIO

Un breve pero fundamental artículo cuenta que en el pueblo de Shimorai Omogun, durante la fiesta de Bon, la fiesta de los difuntos, existe el hábito de ir a buscar a los espíritus de los difuntos a la cima de la montaña. Aún hoy en día en esta provincia de Echizen, persiste la creencia de que las almas de los antepasados descansan en lo alto de las montañas y que bajan para visitar la casa de sus descendientes durante la fiesta de Bon. ¿Continuarán estas creencias guardadas por estas gentes? Sin ir con capciosas preguntas ya preparadas, quise dirigirme a estos poblados para interrogar a los que conocen bien el pasado y escuchar de sus labios las antiguas convicciones, esas creencias que deseo recopilar.

En el otoño del año 20 de Showa (1945) publiqué un libro titulado *Senzo no Hanashi (Relato de los ancestros)*, en el cual explicaba que, a pesar de las costumbres budistas con sus miles de años de existencia, persiste en los japoneses desde muy antiguos tiempos la certeza de que tras la muerte, el alma sube a la montaña. Afirmación fundamentada y de ningún modo ficticia pero que necesitaba evidencias más rotundas, pues mis aseveraciones no bastaban para borrar lo que generalmente estamos acostumbrados a escuchar sobre la vida futura y las relaciones entre el Cielo y la Tierra. La gente no suele dar demasiada importancia a su elección por una u otra creencia, pero es obvio que ambas no pueden ser verdaderas; habría que formular una pregunta que inquiriera la opinión seguida por la mayoría. Para decidir una conclusión, el material de Echizen es importantísimo.

En la actualidad, durante la fiesta de Bon el recibimiento de las almas se cumple por lo general en los templos, esto es, donde hay lápidas. Y acompañando el dicho que reza "Si la tumba se mueve, la voz de mi llanto es el viento del otoño", es cada vez mayor el número de quienes suponen que el espíritu de los muertos descansa en la tierra. Sin embargo, resulta evidente para cualquiera que el acto de levantar lápidas para los muertos es algo relativamente nuevo. Si nos remontamos a tiempos antiguos, comprobamos que son muy escasas las lápidas anteriores a la era Genroku². Es tras la guerra con China³ cuando el número de tumbas aumenta de repente, si bien muchos cuerpos continuaban siendo depositados en cementerios colectivos, circunstancia que poco a poco iba tornando más difícil la tarea de localización, no obstante lo cual son muy pocos los ritos de la fiesta de Bon en los pueblos. La pregunta que suelen formular los folklorólogos es acerca del sitio adonde hay que ir a buscar el espíritu.

La respuesta más usual es que a las orillas de los arroyos, al pie de los puentes o en un cruce de caminos, y nunca faltan quienes desde la punta de Kyushu hasta el extremo de Onshyu contestan que los van a buscar a la plaza o al mercado. Pero lo más comúnmente informado en otros lugares es que salen a los valles a cortar campanillas, valerianas u otras flores de la pradera, ceremonia que llaman *Bon ka tori*, y que luego regresan con ellas y adornan el *Tamashii Dana*, el estante para acoger el alma de los muertos, del mismo modo como en Año Nuevo hacen con el pino para el *Toshi Dana*, el estante de recepción del nuevo año. Con estas plantas ingresa y es al mismo tiempo recibido el espíritu divino (*shinrei*), que ya desde tiempos inmemoriales era comprendido de este modo; en general, la colocación de flores budista se asemeja a estos ritos, y muchos simplemente como un modo de no romper con la costumbre de la doctrina budista, toman estos materiales ceremoniales, pero, si comparamos en sus más mínimos detalles los modales y promesas de ambas ceremonias, comprobamos finalmente que no se asemejan, lo que hace necesario investigar más testimonios.

² Período entre 1688 y 1704.

³ Guerra de 1894-95.

Previos a esta ceremonia de Bon resultan llamativos el Bonku sari (corte de hierbas) y el *Bon ro tsukuri* (trazado del camino), actos purificatorios que se llevan a cabo generalmente el 7 de julio, cuando se recogen las hierbas y se barren las calles; sobre todo en los pueblos que están en contacto con montañas, aún es muy raro que no se cumplan estos ritos. Este día, cuando observan el *hakagani*, la limpieza de los contornos de la tumba y de los caminos dentro del pueblo, ejecutan algo exclusivo de esta fecha: despejan un camino que desde la cima de la montaña llega hasta el pueblo que está a sus pies, al cual llaman *Seirei Sama no gozaru michi*, el camino del espíritu, y al cual respetan todavía como tal. En los pueblos cuyos pobladores van a buscar sus espíritus al cementerio, hay quienes conservan la ceremonia del trazado del camino, lo que nos hace pensar que si bien las tumbas son lugares ceremoniales donde son recibidos los espíritus, las casas son un segundo lugar ritual, aunque por ahora faltan datos probatorios.

Pronto saldrá publicada una revista de folklore dedicada a la localidad de Kurokochi, del distrito de Shinshu Kami Ina, donde se recoge un caso similar al de Echizen. Esta localidad situada en la cordillera de los Alpes del Sur, al pie oeste de unas montañas bajas que se extienden hacia el Norte, ha visto cómo sus pobladores desde su origen subían a la montaña para acoger el espíritu de Bon (Bon Sama), una costumbre que conservaban hasta hace poco. El lugar hasta el que ascendían era un pastizal poco extenso al que denominaban Rokudô, término de la doctrina budista que nombra los seis caminos que según su buena o mala fortuna la gente de este mundo podía tomar después de la muerte. Se creía que los espíritus, aun habiendo emprendido uno de estos seis caminos, retornaban y eran bienvenidos en la fiesta de Bon. Actualmente, en lugar de tomarse el trabajo de ascender para la recepción del alma, los familiares se reúnen en el jardín de los templos y allí toman unas ramas de shikimi previamente traídas de la montaña y se las llevan a sus casas. Aparentemente han sido cada vez más las comunidades que fueron dando a este acto el nombre de *tamamukae*, recepción del espíritu, siendo muy pocos los que suben hasta el *Rokudôhara*, el campo de Rokudô, claro ejemplo de las variaciones en las antiguas creencias religiosas. Para la fiesta de *bon ka tori* del 11 de julio, previamente mencionada, actualmente son mayoría los que se abstienen de subir, aunque todavía son estrictos la dirección y el lugar de procedencia de las flores, que no pueden cortarse en cualquier sitio.

Respecto de esto se me ocurre la siguiente digresión: cuando una

mujer entra en trabajo de parto, el marido llevando las riendas de su caballo y con una soga al hombro, se dirige a la montaña en busca de *kami* (dios), siguiendo una peculiar costumbre de varios lugares del Este de Japón. Según el caso, esta conducta también se ve en las aldeas de montaña de Echizen. Si el caballo, llegado a cierto lugar se detiene, relincha o sacude sus crines o realiza algún movimiento anormal, el jinete toma esto como una señal de que a partir de este punto debe emprender el descenso. No había para la gente de la antigüedad, otra manera más que ésta de percibir la invisible imagen del *kami*, a través de insignificantes presagios que revelaban la presencia del dios. Pero el campesino pobre sin caballo debía dirigirse a recibir al dios portando solamente su *ohinawa* (soga) y el *shohiko* (arnés) sobre los hombros, y cuando percibía una sensación fuera de lo común en su persona, tenía la seguridad de que el dios había descendido hasta el lugar donde él estaba y entonces emprendía la vuelta; pero si nada acontecía, continuaba hasta el sitio prefijado, rezaba y con humildad regresaba (según imagino, pues nadie me ha contado que así fuera). Al oeste de la prefectura de Shimane, fabrican un objeto con paja y tela trenzadas para cargar madera, que recibe el nombre de *senaka uji*; una vez que está en la montaña, el peregrino que lo lleva desata la soga, lo toma entre sus manos, y aún hay quienes recuerdan el rezo que invoca la presencia del dios que ha de montar sobre este *senaka uji*. Pero si se olvidan las palabras del rezo mientras se realiza éste, temen que algo espantoso suceda; actualmente la gente sabe que esta invocación no debe pronunciarse en vano, lo que hace que estas oraciones vayan cayendo en el olvido.

En Shinshyû, muchos que asistían a la recepción de las almas de los difuntos en Bon iban a la tumba llevando una soga nueva colocada sobre el hombro. En nuestros tiempos los adultos ya no lo repiten, pero hay jóvenes que se paran frente a las tumbas con las manos en la espalda y llaman "Abuelo, abuela, vamos", y todavía en ciertos lugares enseñan a las nuevas generaciones a actuar de esta manera. Supongo que cuando subían al campo de Rokudô en la cima de la montaña, se comportaban igual. A mí me gustaría saber cómo procedían en Shimoarai, en Echizen.

Hay otra situación más en la que en lugar de subir desde cada casa a la montaña, los participantes de la ceremonia se reúnen en el jardín del templo y en ese lugar obtienen las ramas, algo bien conocido en Kioto y todavía practicado con frecuencia. Como ya ha sido tratado en libros, no es necesaria una explicación detallada. Esto sucede el 13 del

mes de Bon y la rama utilizada es el maki. A este acto lo llaman *rokudô matsuri*. Como vemos, no es preciso dirigirse al cementerio, pues basta una ramita de maki para representar la recepción del espíritu. Tal vez algunos ya se habrán percatado de que a pesar de que el templo de Rokudôhara tenía su propio nombre, antiguamente se le conocía como templo de Atago, permaneciendo oscuro el motivo de esta denominación. La montaña de Atago que se levanta como fondo de la ciudad de Kioto, visible desde cualquier punto de la ciudad, aún hoy es escalada por los creyentes, que sin faltar retornan a ellas con sus ramas de shikimi. En esta zona existía la costumbre de ir a buscar el espíritu de los antepasados, creencia que formalmente todavía se conserva, y que me lleva a preguntarme si no habrá pasado del pueblo a la ciudad, y si el campo de Shikimi en Atagoyama no habrá formado parte del campo de Rokudô.

Actualmente ya no importa la fecha de la peregrinación, puesto que las ramas de shikimi se venden, igual que en el caso del yanagi de la montaña de Inari. ¿Habría estado determinada la fecha en que la gente rivalizaba para subir por ellas? Opino que ese día no tenía por qué coincidir con el día de Bon de principios de otoño, ya que la época en que prosperó el recibimiento del alma en julio, es posterior a la Edad Media.

Tengo la impresión de que subir a la montaña y prender fuego, un visible ejemplo en distintos pueblos de Imadate en Echizen, es una nueva insinuación de que el dios baja de la montaña. El acto de subir y encender una fogata, mencionado detalladamente en mi *Vocabulario de costumbres anuales (Saijishuzokugô)*, no es desconocido. En Shinshyû está sobre todo en auge en las aldeas importantes que tienen como centro a Suwa, y se considera casi como un deporte y una diversión de los niños. La tradicional quema en este lugar en la montaña de la letra "grande" (el ideograma Dai) es un rito de Kioto conocido hasta en el extranjero, ceremonia que también repiten en las playas de Mikawa y al Este de la laguna de Omi. Para encender este fuego es imprescindible subir a la montaña, hecho que por sí solo no prueba que se vaya en busca de los espíritus. En Edo se encendía muy frecuentemente el fuego de la *gran linterna*, práctica que fue extendiéndose por todo el país y que continúa realizándose en muchos lugares. Este invento de la linterna se derivó de la llamativa costumbre de encender fuego en la montaña. Podría entenderse que para quien bajaba de visita desde el cielo nocturno era ésta una guía en el camino que señalaba por dónde llegar al lugar natal. ¿Probaría este uso del fuego que las almas bajaban del cielo y no de la montaña? Confieso que con estos datos al principio pensé que así era.

Es probable que muchos imaginen lo mismo. Vemos cómo la gente se va alejando de la montaña. Si bien todavía quedan pueblos que procuran leña y agua en las montañas que les sirven de fondo, van poco a poco dejando de ser algo característico. La mayoría de las grandes ciudades y las zonas fabriles, esto es, los lugares más densamente poblados, son desde comienzos de la época moderna, terrenos "recogidos" del mar, de modo que las pequeñas elevaciones y las montañas más lejanas van distanciándose y muriendo, difuminadas entre el cielo y la bruma. La creencia de que los espíritus de los ancestros nos visitan desde el cielo simplifica nuestra comprensión de la eternidad y da sentido a la cultura de la linterna (*kôtôro*). El espíritu descansa en el lugar adonde no se puede llegar ni con el caballo ni con el arnés sobre la espalda; para bien o para mal, la naturaleza del país se ha agrandado. Este es el motivo por el cual el principal concepto de la vida futura de los japoneses está convulsionado en un grado que acongoja.

La investigación sobre las antiguas costumbres es imprescindible, porque tonto resultaría buscar excusas arbitrarias sin intentar averiguar y meditar sobre lo que pudo haber ocurrido. Si aceptamos que el lugar primigenio adonde se iba a buscar el espíritu era la montaña a la que había que ascender, podemos entender que estas fogatas no significaban la fabricación de una suerte de faro o señal sino una actividad de la fiesta. Hoy en día frente a la tumba o a la entrada de la casa, se enciende fuego para recibir y para despedir, un acto común en todo el país pues esta antigua fiesta se cumplía sobre todo durante el atardecer, y encender desde hogueras a luces eléctricas es algo usual.

Ejemplo de este festival del fuego en la montaña, con características especiales sobre todo por la recepción minuciosa del espíritu, son los ritos que se cumplen en los pueblos de Imadate. Por ejemplo, el día 15, en la fiesta de Sagichyô, para ahuyentar a los malos espíritus, hacen una quema de ramas levantando al lado de la fogata una casucha dentro de la cual pasan la noche y dejan rastros de haber pernoctado; cuando el fuego se levanta y perciben o despiden al espíritu pronuncian la palabra "yayai-bo" o "konbukusama", transformadas por el tiempo. En muchos pueblos de la llanura que da al mar de Japón, al encender fuego frente a las tumbas o alrededor de las casas, rezan estas palabras, o, tal como lo he registrado ya en *Senzo no hanashi*⁴, en un lenguaje infantil muy simple,

⁴Relatos de los antepasados.

aun cuando todavía vivan los abuelos en el hogar, llaman a los antepasados con sus "Jiisama, Baasama" o "Jiina, Baana".

Hay una práctica de los muchachos de los pueblos del norte de Akita que merece también mi atención: suben a las lomas, encienden fuego igual que los de Imadate en Echizen durante la fiesta de primavera, y mientras lo hacen, cantan en voz alta para que vuelvan los abuelos. Las costumbres son semejantes, pero en cada lugar se realizan con diferencias de fecha a las que asigno un profundo sentido. Analizando explicaciones detalladas, comprobamos que no van surgiendo por imitación o contagio con otros pueblos sino naturalmente del japonés primigenio, formando en cada región un folklore que debe quedar como ejemplo para el futuro.

Así, el período que corre entre el recibimiento y la despedida del espíritu sufrió un acortamiento. Ahora la recepción se cumple el 13 al atardecer y la despedida el 16 a la tarde o a la mañana. En Tokio algunos ya lo despiden el 15 a la medianoche. Pero esto no fue así al principio, cuando el fuego del recibimiento se encendía en la montaña el 7 ó el 5, o incluso quizás unos días antes. Todo lo cual nos revela que en otras épocas la actividad cotidiana se podía desarrollar delante del espíritu del ancestro. Y, algo inimaginable para la gente de ahora, es que desde comienzos del cultivo de arroz hasta el momento de la cosecha, se abstuvieran de festejar. El dios del arrozal baja de la montaña a principios de la primavera y vuelve a ella a fines del otoño, tornando a ser el dios de la montaña, leyenda muy difundida por todo el país. Era éste un período de tabúes que los festivales fueron dividiendo con ceremonias de distinta importancia.

Estos testimonios de peso deberán ser asumidos de ahora en adelante. En mi opinión el dios de los arrozales fue el espíritu del ancestro. Para la fiesta de la primavera los abuelos bajaban a su pueblo recibidos por el fuego, con el fin de apoyar el trabajo de los campesinos. En el pueblo agrícola al pie de la montaña de Akagiyama, al Este, que sufriera los daños del tifón Kitty, antiguamente sin falta subían a la montaña el 8 de abril, pero sólo aquéllos que habían perdido algún familiar durante el último año. En otros lugares, aunque los hogares no estén de luto, suben igualmente a la montaña y si bien no festejan con fuego, traen del camino del cielo flores de la montaña a las que llaman *tendô hana*, y que son colocadas en la punta de una asta a la vista de todos. El mismo día cumplen el corte de la flor en la montaña Hie y permiten el ascenso de las mujeres que, en otra fecha, lo tienen vedado. Estos actos, interpretados desde el punto de vista de la doctrina budista, se ven confusos. Desde antiquísimos tiempos existía esta costumbre de subir a la montaña a recibir la flor, lo

cual me hace pensar que esta festividad de abril inauguraba un período de la agricultura, siendo así algo más viejo que el tan conocido dicho del maestro de Saichyô.

El motivo que convirtió al Bon en el día del festival de las almas, además del aporte de la doctrina budista, fue el cambio del año calendario que se adelantó en un mes. Entre la época de siembra y transplante de retoños en la primavera, y la cosecha y aparvamiento de otoño, está el mes de junio, un período intermedio de gran preocupación para el agricultor, cuyos festivales que procuraban beneficios venían de mucho antes de la época de Gion. El festival se efectúa ahora entre el 1 y el 15, pero la preocupación posterior continúa y cesa el 1 de septiembre (*Hassaku*) que corresponde al día 210, cálculo que proviene de remotas épocas. Así, tras el comienzo del verano a partir del 30 de junio, se hacía necesario fijar un día de meditación que casualmente coincidiría con la fiesta de Urabon del Emperador y con el día del *Jishi* (automeditación) en los distintos templos. De acuerdo con los registros, pronto los sacerdotes participaron de los festejos y a pesar de la influencia budista, como estos pensamientos estaban afirmados, este modo de creer propio de Japón persistió y se difundió. Los lejanos ancestros de hace 100 ó 200 años, todos los años, cuando llega este día vuelven y realizan un amable intercambio con sus descendientes. ¿Alcanza la doctrina budista a explicar esta fe? ¿Sería realmente el difunto "budista" quien regresaba de la montaña y esperaba hasta el siguiente otoño que fueran a buscarlo?

En todos los pueblos que rodean a Japón repiten bajo distintas maneras y con distinta claridad, que, cuando alguien muere, viaja a un lugar infinitamente lejano. Sólo dentro de nuestras islas, quien muere no se aleja de su territorio sino que desde la cima de la montaña de su lugar natal, por largo tiempo vela por la vida de sus descendientes, rogando por su felicidad, actividad y prosperidad, creencia cuyo origen y data ignoramos pero que manifiesta una añoranza infinita, sin límite. Los japoneses de nuestra época deberán decidir si esta idea es verdadera o no, creíble o no. Mi deseo es dejar constancia de esta realidad del pasado que perdura en nuestro tiempo, en la que nuestros ancestros creyeron profundamente y que legaron a las generaciones siguientes. Yo mismo, si bien dudo acerca de coincidir con esta enseñanza, no acepto como algo normal las creencias de que al morir me haré cosmopolita y me iré solo adonde sea, a cualquier lugar habitable, que el matrimonio sea una promesa de dos mundos y que reine en el Paraíso un eclecticismo a medias. Será porque soy japonés, pero, así sea un espíritu, me imagino

permaneciendo en esta tierra, y este pensamiento me da alegría. De ser posible me quedaría en este territorio siempre, contribuyendo al bello progreso de la cultura, vigilando desde una pequeña colina.

El 5 de septiembre del año 24 de Showa se cumplieron 53 años de la muerte del venerable anciano Matsuoka Yakusai, quien no creía en el budismo pero que entusiastamente cumplía la festividad de Bon.

Showa, 24 de diciembre

(Traducción del original japonés: Mirta Sato.)

Signos despedazados con delicadeza Acerca del ciclo "Tadeys" de Osvaldo Lamborghini

ALEJANDRO SOSA DIAS

1. POR OSVALDO LAMBORGHINI

Tuve idea - como muchos - de la existencia de Osvaldo Lamborghini de forma casi póstuma. Una tarde, en compañía de Pablo Dreizik y otro amigo que ya no recuerdo, visitamos al escritor Rodolfo Fogwill, quien en esa época vivía en la calle Arenales junto a su madre. Era - creo - agosto de 1985. Fogwill nos leyó, o podría decir gritó pero sería algo exagerado, diría leyo con un énfasis con el que yo desconocía se podía leer un texto literario, "El fiord". Una verdadera performance que fue mi introducción a esa escritura que quiso y logró ser fundacional. Podría preguntarse ¿de qué?. Diría que de una actitud de amenaza ante el lenguaje. Amenaza de descomponerlo sin vacilaciones, de hacer la incisión sin anestesia y con cuchillo de carnicero, como alguna vez un economista liberal describiera al rodrigazo.

Pero esto que acabo de decir ya contiene una mentira. Lamborghini igual que Tokuro podía utilizar un cuchillo de carnicero pero también una daga con brillantes montados. Lamborghini era versátil y esa amenaza incluye al amor. Al usar metáforas de este tipo, simplemente quiero marcar una decisión literaria sobre cómo tratar al lenguaje. No se trata de una lengua más pura, sino de una descomposición que halla su sustrato en lo elemental. Los "hum", los "cul", las palabras troceadas y enhebradas con otras son las señales de esa lengua resistente a la evidencia, a ser inmediatamente codificable. Por otra parte, confundir sus materiales narrativos, que exhalan una inmediatez rotunda y tramposa con su estilo, lleva a trazar un perfil que peca de unilateral. Una de las

formas en que el personaje se traga al escritor.

Otra vía de desarrollo de esa contingencia es la del testimonio. Lo que de ella se deriva puede ser más verdadero en muchos casos. Un buen testimonio proporciona un acercamiento de algún tipo a la cosa. Después de la muerte de O. Lamborghini, se ha venido generalizando una forma del testimonio donde lo que resulta promovido es más quien testimonia que la materia en cuestión. La intimidad se coaliga con cierta revelación inefable, producto de la fascinación que reprime una verdad sobre la literatura.

Un escritor también es su mito, y eso pasa a la literatura. Abominar de ello resulta tan práctico como luchar contra la periodicidad de las mareas o la extinción de los dinosaurios. La sobrextensión de la mitología sobre la literatura deja dos posibilidades de juicio: a) Lamborghini no es un escritor significativo, lo que escribió es absolutamente inseparable del personaje, o b) es un escritor cuya literatura es resistida, incluso o sobre todo, por sus admiradores, No hablo de mala fe, aunque tampoco la excluyo, sino de obstáculos de lectura.

Una última precisión antes de entrar en materia. Hay dos etapas bien diferenciadas en la transmisión de esta literatura. La primera coincide con la vida de O. Lamborghini y es casi clandestina. Tres libros en tres editoriales ínfimas, casi *ad hoc* para editarlo. "El fiord" (ed. Chinatown), "Sebregondi retrocede" (ed. Noe) y "Poemas" (Ed. Tierra Baldia). A eso habría que agregar textos breves aparecidos en revistas diversas (sí, muy diversas). De lo que recordamos podemos citar: "Neibis" (en Crisis), "La mañana" (en Escandalar), "Sonia o el final" (al mismo tiempo en Sitio y Feeling), "La novia del gendarme" (en otro número de Sitio), "Kondal-Berna" (en Trafalgar Square), y apenas póstumamente "La causa justa" (en Innombrable). Conviene sumar, aunque sea idealmente, los textos mecanografiados por amigos que aún circulan por la ciudad. O.L. era un *samizdat* continuo.

Este paisaje se modifica cuando César Aira publica dos volúmenes en Ediciones del Serbal de Barcelona. El primero, "Novelas y cuentos", contiene casi toda su narrativa editada y algunas primicias. El segundo, "Tadeys", es un intento novelístico inconcluso.

Voy a ser muy prosaico, aviso. Cuando estos libros aparecieron en el mercado, en fechas bastante distanciadas entre sí, su precio era el de cualquier libro nuevo. Breve tiempo después "Novelas y cuentos" estuvo años en las mesas de saldos de algunas librerías. Así como a "Tadeys", apenas tuvo comentario críticos. Si se pone en correlación esto con la

presencia de O. Lamborghini en la cultura literaria de la ciudad, observamos que, si bien sería exagerado decir que no fue leído, existe un desfase entre la lectura efectiva y su resonancia a través de soportes extra-literarios. No aseguraría que esa extra-territorialidad respecto a la literatura sea opuesta a ella o que tal fenómeno constituya una anomalía, pero al ser tan acusado ese sesgo, sería saludable invertir la orientación. Es lo que intentaremos a partir de ahora, deteniéndonos especialmente en su ciclo "Tadeys".

2. OYEME, MI OIME

El lenguaje de un escritor está compuesto en su parte principal por constantes, algo que podríamos designar tentativamente como su pulso. El lenguaje en general ha sido tematizado por algunas teorías como un órgano. Sin que me interese intervenir en esa discusión, postularía que tratándose de un escritor esto es así. Un órgano que procede con la fijeza de un instinto. El instinto reducido a su esencia es saber. Todo estilo literario es una elucubración que manipula saberes. El pulso literario es la dirección que toma esta elucubración, su constante. Resultaría monótono, sin embargo, si imaginamos esto como una constante lexical. Es como la fuerza en sentido físico: una magnitud de trabajo.

El desplegarse de las frases en el texto debe cumplir con otra característica: la sorpresa. En esa doble cualidad está la creación (poética en sentido amplio) de una escritura. Un ejemplo evidente: la adjetivación borgeana. Es sorpresiva e indudable. Puede objetarse que el ejemplo es demasiado *high quality*. Es posible, pero a veces es malo morigerar las ambiciones.

Es difícil describir el estilo de O. Lamborghini sin caer en espantosos lugares comunes. Invoquemos un lugar común pero referido a otro escritor. A veces, quizás en otro momento era lo corriente, Roberto Arlt era atacado desde el lugar de la corrección gramatical. Me vienen a la mente varias razones para criticar la literatura arltiana pero sé que hacerlo desde allí es lo peor. Resulta complicado situarse en un lado distinto a este o al apologismo trash. Denomino así a una mentalidad media, impuesta en los últimos años, que aprueba a los artistas según el nivel de incorrección que su escritura supuestamente contiene. Esta mentalidad es parte de configuraciones más amplias originadas en un uso esteticista de la lógica del mercado. Para algunos sectores se trata de una oposición

estrecha al political correctness (que en cierto modo lo prolonga por otros medios). Este es la herencia espiritual de totalitarismo comunista que, al cesar su opresión sobre la (mala) conciencia social después de su implosión, parece autorizar a gente incapaz de libertad a gozar ya sin restricciones morales de las mercancías. El apologismo trash es una consideración antiliteraria. Una vía hacia la afasia, paralela, y cómplice, si se quiere, de la reivindicación "neo-clasicista"- minimal de la pureza del relato, de la neurosis narrativa del contar-una-historia.

Menciono la perspectiva trash porque ha sido una de las maneras en que ha sido levantado O.Lamborghini. La punta de verdad que esta visión pueda tener (muy mínima por cierto) halla sustento en la desconstitución de la lengua materna que la literatura lamborghiniana lleva adelante con prolijidad. Puede objetarse que toda escritura ambiciosa y potencialmente grande modifica el estado de la lengua que encuentra, y que decir lo anterior es decir poco, algo vago. A lo mejor un ejemplo nos facilita el camino a una mayor precisión:

"La estrangulé. La estrangulé con una corbata roja a pintas blancas. Después la poseyí. ¡Lo costosas que han sido estas nupcias! Oh madre, oh madre, oh madre. No se puede responder" (Novelas y cuentos, pag 73).

La lengua es materna, depende de qué metafísica escojamos, como origen o como constitución. Si entramos a través de las capas de los lenguajes artificiales (literarios o científicos) avistamos un lugar donde las palabras adquieren estatuto de evidencia. Parecen detener su fluidez y mostrarnos un origen. Lo materno de la lengua aparece cuando encontramos la seguridad del sustrato.

Párrafos como el citado muestran el lado aleatorio de lenguaje constituido. Si antes había dicho que en el sitio materno de la lengua las palabras nos muestran su nacimiento, diría que eso es lo que hacen pero no lo que muestran. La operación opuesta es notoria en Lamborghini. Cualquier párrafo puede estar escrito de otra forma. Corregir es la evidencia cotidiana que de esto posee todo escritor. Esto se combina con una carga de fatalidad.

Todo podría ser distinto, el párrafo citado tiene una altísima dosis de azar, y también su fuerza radica en que está escrito de esa manera. Una faz que en otras literaturas es más opaca en O. Lamborghini casi engeguece. Uno de sus aspectos fuertes es la oscilación entre ese elemen-

to aleatorio y titánico donde se cincelan las palabras (o más apropiado sería poner cocina, está más cerca de una literatura que quiso prolongar indefinidamente la sobremesa) y, una vez aparecido el texto, lo fatal de su alegre necesidad. Pudiendo ser de otra manera (potencialmente) sólo puede ser como es. Esto que distinguimos, en función del análisis, en dos aspectos, se nos manifiesta como uno. En verdad, es una de las razones por las que la literatura da placer y obtiene atención. La alteridad para ser introducida otra vez precisa de la lectura.

El fraseo de O. Lamborghini combina la proliferación referencial con una puntuación que podríamos calificar de sincopada (en la variante be-bop). Las frases introducen elementos (objetos, descripciones, personajes, frases clave, etc) produciendo una continuidad que es alterada por su sistema de puntuación. El efecto obtenido es el de una tensión constantemente irresuelta que avanza en forma errática hacia distintas direcciones. Creo que es una de las razones por las que su estilo, guste o no, jamás deja indiferente: el lector se siente sacudido violentamente en ocasiones y mecido en otras. Jamás te deja quieto, nunca se puede reposar totalmente, siempre un mínimo de tensión (juguetona o colérica). Varias de las facetas de su estilo que apuntamos hasta acá podrían ser convenientemente ilustradas por el siguiente fragmento:

"Los que tienen que mendigar, no mendigan: es una gran verdad. Jamás se ha visto a un millonario, o a un obrero, mendigando por las calles. Mendiga el mendigo, nadie más que el mendigo. Muy distinto, pero exactamente igual, es el caso de los trabajadores. Los que no tienen que trabajar, trabajan: de todos modos trabajan. Decía un confidente policial (no, nada que ver con el tema). Por ejemplo: ¿de dónde proviene el mal aliento de algunas frases? ¿y la mala letra? ¿Cuáles son sus causas? Tampoco viene al caso aquí la opinión de los psicólogos. Habrá siempre algo sublime en aquello de "el cotorro" y "el gavión". Los artistas son los únicos que, no teniendo que mendigar, mendigan: de todos modos, mendigan. Una excepción." (Novelas y cuentos, pag. 135).

Ya hemos mencionado algunos recursos lingüísticos de troceado y plegamiento de palabras, de empezar y volver a hacerlo de continuo. También en el mismo texto podemos encontrar algo similar:

"Vosotros jamás os habéis dejado enclatar por el yermo, páramo de una eyaculación precoz. O cox. ¿Precocidad alguna vosotros, los que

siempre estáis empezando, argentinoides? La cosa era desde el arranque final." (Novelas y cuentos, pag. 137)

O también:

"Me paseo por mi cuarto de hotel" (Novelas y cuentos, pag. 137)

"El Sebregondi con plata es un Sebregondi con-tento" (Novelas y cuentos, pag. 80)

En los últimos ejemplos me parece importante indicar un tono que impide una caída irrecuperable de la prosa, porque tomados como chistes no son buenos. Uno los ve uno por uno y dice: ¡que estúpido este Lamborghini! De acuerdo, pero la idea sería unilateral si no dijéramos: ¡pero qué bien le salía! Al decir esto lo menos que querría expresar es algo del tipo: es bueno porque es malo.

Encuadrar a O. Lamborghini dentro del pop obligatorio es un aburrimiento, aparte que sería incluirlo en la actitud trash que criticamos. El tono es lo que salva cualquier ocurrencia mediocre, e incluso diría que vuelve bella una cosa carente de brillo. La violenta convivencia de jergas estercolarias con lenguajes refinados es una constante en O. Lamborghini. La mixtura siempre es densa aunque creo que, a pesar que el sesgo degradatorio de lo bello sea intenso, siempre preserva una cualidad ascensional.

Lamborghini alegoriza, de la forma como W. Benjamin indica que lo hace Proust en la escena de las lesbianas y el retrato de Vinteuil, alegoriza ¡y cómo!, quiere convertir el lenguaje en materia orgánica. Lo hace alquímicamente, aunque venga entreverado el excremento termina siendo oro de una u otra manera.

Los recursos lingüísticos son las pequeñas piezas identificatorias de un estilo, la minucia indispensable, pues hasta ahora hablamos únicamente de efectos de conjunto en la escritura de O. Lamborghini. Un uso absolutamente personal del pleonismo puede verse en estos ejemplos:

"...le pega a su niño con una cadena de pegar" (Novelas y cuentos, pag. 63)

"Desde niño el niño proletario" (Novelas y cuentos, pag. 63)

"Oyeme, mi oíme" (Novelas y cuentos, pag. 157)

La cualidad enfática está conseguida plenamente y es paralela a una especie de media lengua rara y poética. La duplicación del verbo en el primer ejemplo y la ambigüedad sobre la acción en la frase (una primera ojeada me había hecho ver la función del verbo en infinitivo como meramente pasiva) produce un efecto al leer que es y no es ornamental. Se siente que hay algo recargado pero en otro sentido es ascético. Algo similar hay en la segunda frase. La oración "el niño proletario" aparece en el texto como algo compacto, una masa única. Escribirle delante "desde niño" es introducirle una temporalidad a ese conjunto. Tiempo inicial y conclusivo si tenemos en cuenta las alternativas del relato. El juego con la reiteración, común a estas frases adquiere en la tercera una cualidad misteriosa centrada en la expresión. Sabemos lo que esta frase quiere decir en términos generales, pero si tuviésemos que precisar mucho, nos veríamos en problemas. Posee exceso de significante y déficit de significado. Frase rebelde a la transcripción social, la esencia de su belleza es su cualidad musical. Un acorde que nos trae el recuerdo de que las palabras también son sonidos.

Es usual que O. Lamborghini lleve a cabo singulares conversiones de palabras. Los sustantivos pueden transformarse en verbos, adquiriendo de paso el tono sincopado que describimos como característico de su prosa:

"... un buque cárcel para amujerar..." Tadeys, pag. 13)

"... aunque siguiera infiernándose en la taberna con el Gomsterffi..." (Tadeys, pag. 15)

Otra forma de conversión que utiliza es nombrar a un personaje extrapolando un atributo. En "La causa justa" el gordo culón es llamado Nal y en "Tadeys" un mendigo pasa a ser Mendy o una drogadicta es nombrada Podérmica.

La última característica de fraseo que queríamos indicar es el deslizamiento entre la consigna y el proverbio. Esto incluye un aspecto moral dentro del tratamiento estilístico. A veces ha llamado la atención un uso de la lengua en O.L. fusionado con la acción. Me hace acordar el comienzo de una película de Godard donde sobre un fondo negro se escribe con letras rojas "un film haciéndose". Podría comentarse a O. Lamborghini así: una escritura armándose y (no casualmente) nunca concluyendo (del todo). La acción es esa misma moral:

"¿Pero cómo volverse loco? Decirlo es una cosa, y otra. ¡Hacerlo! - a qué tanto dudar- rápido. Probó clavándose un dedo en la oreja" (Novelas y cuentos, pag. 113)

aquí expresada bajo la forma de un dilema.

Dijimos consigna y proverbio. Son términos para aproximarnos a una materia en que el grueso es opinable. La rotundidad de ciertas ¿máximas? evoca el primer término:

"Mujeres de verdad y no la estúpida verdad de la mujer" Tadeys, pag. 13)

El segundo término lo adjudicamos para cierta frase sentenciosa que indicaría alguna dirección asertiva, aunque de forma semejante a los emblemas de Queequeg, no sepamos con certeza qué quieren decir. Por ejemplo:

"Poseído por la posesión, el Demonio no respeta aldabas" (Tadeys, pag. 13)

"Era medio tonto: tenía pensamientos" (Tadeys, pag. 175)

A veces el tono sentencioso se mantiene pero el sentido es más preciso:

"...la vida agrega infierno sobre infierno" (Tadeys, pag. 78)

"Pero Dios siempre sabe una más" (Tadeys, pag. 184)

3. TADEYS

En 1994 Ediciones del Serbal publicó "Tadeys" con un prólogo de César Aira. El libro está formado por 3 partes que en el manuscrito original son tres carpetas numeradas. Es una novela inconclusa. Desde ya, tiene el interés histórico de ser el único intento llevado a cabo por Lamborghini en ese sentido.

La inconclusión de una obra suele generar devociones que en general son formas equivocadas de ver la literatura. Que un libro carezca

de final y por tanto obligue en cierta manera a cada lector disperso a barajar un final no puede convertirse en argumento para la apología. La inconclusión no vale por sí misma, es una contingencia. Levantarla de esa forma muestra simplemente una desconfianza esencial hacia el artista y sus decisiones, lo cual no es precisamente una base firme para la admiración.

Cuando leemos obras inconclusas, la construcción mental que hacemos para "decretarle" un final puede hallar sustento en las alternativas lógicas proporcionadas por la trama (si esto es posible). Otra vía, más indirecta, se da a partir de los datos obtenidos por la investigación crítica o por informaciones contenidas en borradores.

Leyendo "Tadeys" no podríamos entrever ninguna conclusión siquiera provisoria. Además de estar fácticamente sin terminar, lo publicado impide la descripción pormenorizada de la inteligibilidad del proyecto. Creo que para que se tornase clara hubiera sido necesario un volumen del tipo de "Guerra y paz". En "Tadeys" las historias van surgiendo una de otra pero sin encadenarse realmente. Es un material de trabajo.

A los lectores de Osvaldo Lamborghini no puede dejar de interesar porque hay mucho de la cocina de este escritor allí. No es sólo interés histórico, también hay algo adictivo, después de todo, él es "nuestro proveedor de droga".

Hablamos antes de la inconclusión, cuasi estilística de Lamborghini. La mayoría de sus textos la presentan. Una tarea crítica sería analizar en qué momento esto puede presentarse como deficit. No se podría decir que no sabía concluir. "El fiord" y "La causa justa" son testimonio de que podía hacerlo perfectamente.

Creo que para evaluar "Tadeys" sería pertinente ubicarlo en una serie, junto a los otros textos en que los tadeys aparecen. Está en el poema homónimo en el libro de Tierra Baldía. También en "La causa justa" los tadeys están en una escena. Pese a que es una participación escasa es, sin embargo, decisiva en la historia. Y, por supuesto, la novela. Hay que leer un texto contra otro. Aira menciona el texto "Una novelita triste" que está extraviado. Invención o no esto último, los materiales de que disponemos son éstos.

"Los tadeys", texto que integra el conjunto "Poemas" (Tierra Baldía, 1980) y fechado en 1974, tiene una publicación previa de la que O. Lamborghini eliminó la primera parte. Allí aparecen los tadeys. Todavía de nombre impreciso, exceptuando el título en otro lugar más son nombrados como tadeos. Tomaré el poema únicamente desde el punto de vista

del contenido, descartando los procedimientos estilísticos de los que se vale el autor. En el poema existe una anécdota, imprecisa en la primera aproximación, pero nítida e indudable si el lector sigue los rodeos; está contada oblicuamente, el sentido se va aclarando por acumulación de indicios, repetición de leit-motivs (los rozamientos, la irrupción bastardeada de slogans políticos o teóricos). Otro detalle muy notorio del poema es que todos los subtítulos de sus partes integrantes están entre signos de interrogación.

El poema describe un rito que transcurre en algún lugar. El narrador habla del imperio que es un antecedente de La Comarca. Se invoca a una diosa que hace su aparición en un momento del rito, cuya primera parte consiste en una masacre generalizada de tadeos en un lago. A esto sucede el acoplamiento de numerosas parejas. Está indeterminado si se trata solamente de hombres, lo que le daría continuidad con la novela o si son parejas heterosexuales. En una parte se habla de los hombres y se los describe entrando al lago, luego de matar a los tadeos. Sin embargo, la mención de hímenes y la disyunción que menciona de órganos de la reproducción o del goce hacen de esto materia opinable, en todo caso coherente con la transexualidad que oficia de motivo en muchos textos de O. Lamborghini.

La morfología de los tadeos no es muy clara. Aparentemente serían anfibios. Viven en el lago pero los que se salvan de la matazón escapan del agua hacia sitio indeterminado. El narrador enumera patitas, aletas trucas, etc. La continuidad segura que podría proyectarse con la novela es que en ambos sitios los tadeys fungen de alimento. La frase "la condición de todo alimento es el peligro, el doble filo" (Poemas, pag. 19) creo que es una de las determinantes del poema. La otra está en medio del ritual pero, retroactivamente, podría dar cuenta del conjunto del poema ("la muerte es el órgano, el placer de los vivos") (Poemas, pag. 18).

"La causa justa" requiere otra consideración. No sólo se debe tener en cuenta el pasaje a la prosa sino también que este relato es el más acabado de los que O. Lamborghini dio a conocer. Cada uno de los elementos puestos en juego, tanto de trama como estilísticos, obtienen un cerramiento sobre sí que, aunque uno pueda descifrar sentidos que no fueron entrevistados por los lectores (y quizás tampoco por el autor), éstos encuentran su lugar en el entramado. La esfera siempre es el modelo sonado, de una u otra forma, aunque sus encarnaciones presenten alguna deformidad inevitable.

Si leemos el volumen "Novelas y cuentos", observamos que

después de este relato viene un agregado y a continuación "El pibe Barulo", un conjunto de fragmentos en los que puede hallarse cierta unidad pero que carecen de la densidad y la sabiduría de terminación de "La causa justa". Los traigo a colación porque prolongan el universo literario y moral de la primera. Su existencia confirma esa tendencia a la proliferación propia de la escritura de O. Lamborghini. Quizás al surgir de una inspiración paralela chocan con la narración ya acabada, no encajarían en el conjunto pese a ser una derivación legítima de algunas zonas de "La causa justa". Una curiosa compulsión literaria las hizo surgir. Hay escritores porque ciertas palabras deben ser pronunciadas, ciertas historias contadas.

Volviendo al ciclo "Tadeys", "El pibe Barulo" presenta como material un estado parecido al de la novela "Tadeys".

Los tadeys aparecen en "La causa justa" de manera muy definida. La escena es breve pero proporciona un modelo para algunas estructuras centrales del relato.

Tokuro después de matar a Jansky y obligar a Heredia a realizar una fellatio a Mancini, tiene un flash back donde entera al lector que su trato con Jansky no se limitó a ultimarlos en un combate por un motivo banal. Narra una amistad que a medida que va contando podemos ver que fue intensa. Un comienzo neutro motivado en un común interés por mejorar la calificación laboral los va acercando. Uno japonés y el otro polaco viviendo en una tierra extraña. Que Jansky hablase un castellano correcto y Tokuro no superase una jerga a lo Tarzán no volvía más fácil ni más difícil la situación de ambos en este contexto. Lo que los separa del ambiente es que no captan el modo local de divertirse y gozar. No quiero decir que "no conocen los códigos" como dice la doxa. Es algo no tan limitado y un poco más sutil. No les hace gracia. Pueden llegar a entenderlo de la misma forma que podemos seguir la hilación narrativa de un chiste ante el que nos quedamos impávidos. Es una vibración que no los toca. Es una condición excluyente: se le dice sí o no. Si el asentimiento no se hace visible por más que explícitamente no se lleve a cabo una negación al no dar el sí, forzosamente se dice no.

La escena en concreto transcurre en el zoológico. Jansky y Tokuro observan con curiosidad a los tadeys, mientras el elemento local se solaza en buscar lo sórdido. Los tadeys son un animal pequeño -"casi igual a un hombre" escribe Lamborghini- con un desdoblamiento sexual curioso. Durante el día fornican casi continuamente entre los machos, y a la noche, a lo mejor por la acción del famoso gen altruista, se ocupan de las

hembras. El tadey más fuerte obliga al más débil a que lo penetre. La escena contrapone la mirada de Tokuro y Jansky a la de los nativos. Estos al ver las costumbres tadeys hacían comentarios del siguiente tono: "pero estos bichos son todos putos, mirálo a aquel, el rubio de ojos verdes: le está rompiendo la jeta al pelirrojo para obligarlo a que se lo garche" (Novelas y cuentos, pag. 223). Otros mostraban su miembro a estos animales y al ser comparativamente más grande que el miembro tadey, éstos enloquecían de deseo. Tanto a Tokuro como a Jansky esto les repugnaba; sus comentarios, sus rostros y sobre todo su risa.

Resulta pertinente aquí recordar uno de los artículos de crítica de Baudelaire titulado "Esencia de la risa, y en general, de lo cómico en las artes plásticas". El objetivo principal del interés de Baudelaire es analizar la esencia de la caricatura; pero previamente lleva a cabo una teoría general de la risa. Este ensayo es posterior a "Las flores del mal" y más o menos contemporáneo de "Mi corazón al desnudo". Es el Baudelaire definitivamente católico, lector de Joseph de Maistre, claramente contrarrevolucionario, cuya aproximación al mal como goce y su diagnóstico de los síntomas de la modernidad, dotaron de un halo de fascinación que supo encontrar lectores, como W. Benjamín, capaces de extraer una sustancia inédita.

La risa para Baudelaire es tributaria del pecado original. El hombre justo o el sabio solo ríen temblando, de manera vacilante. Sabe que entrar decididamente en ello es capitular ante lo vulgar del mundo, profundizar el status humano de ser caído. El origen de la risa es la presunción de superioridad del que observa. Los motivos clásicos de la risa muestran la desgracia del otro (alguien que tropieza). La slapstick comedy, the three stooges, podrían ubicarse como manifestación de ese aspecto satánico de la risa, costado absolutamente inevitable.

La risa de los espectadores ante los tadeys es esta risa. Los gastes que Nal, el gordo culón, tiene que soportar también son la emanación de esa risa hedionda del populacho.

La contraposición baudeleriana a la risa es la alegría, expresión afirmativa -el escribe que existe por sí misma- cuyas manifestaciones suelen ser inasibles. En ocasiones puede no verse, en otros momentos, expresarse mediante el llanto. Su expresión es plural, aunque su esencia es una. La risa tiene sólo una forma de manifestarse. Su origen, al contrario, es doble. De ahí que sea una convulsión, una inquietud espasmódica. La alegría se conecta con la noción de absoluto. Sin embargo, ante una condición humana donde aconteció la Caída, Baudelaire distingue dos especies

de lo cómico, una más cercana a ella y, por tanto a la risa diabólica (el lo llama cómico significativo), y otra especie de carácter inverso, más cercana a lo absoluto. Esta última, en su más alta esencia, está representada por los grandes artistas.

Una de las formas de lo cómico absoluto que describe Baudelaire es la pantomima a la que define como quintaesencia de la comedia, el elemento cómico puro, aislado y concentrado. Podemos encontrar elementos de esto en la escena en que Tokuro y Jansky llamaban "hacer teatro", verdadera contraescena de la que mencionamos antes:

"Hablando, confesó un día Jansky que le gustaba -remarcó- "Hacer teatro". ¿Actor?, preguntó Tokuro. Jansky contestó que no, que algo más "chiste". Explicó de qué se trataba.

Tokuro se dijo que eso debía estar bien para su amigo, que era muchacho, no para caballero mayor como él. Pero Jansky contó que "chiste" se lo había enseñado él a un amigo checo, y con checo lo hacían de vez en cuando en esquinas concurridas de Varsovia. Tokuro pensó que era costumbre polaca. Entre costumbres de ellos entró entonces "Hacer Teatro" muy de vez en cuando; para no faltarle el respeto a la ciudad. "Hacer Teatro" significaba fingir encontrarse en esquina llena de gente, como Perú y Avenida de Mayo, Corrientes y Montevideo o algo por el estilo. En cuanto se encontraban discutían rabiosamente pero cada uno en su idioma, uno en polaco, otro en japonés. La gente empezaba a agruparse alrededor, y cuanto más gente, ellos más a los gritos la discusión. Entonces pasaba increíble, nada menos que en enormes praderas de "chistes": gente empezaba a tomar partido. Y apasionadamente. Gente se peleaba entre ella, unos estaban dispuestos a dejarse matar a favor del japonés, otros querían lincharlo porque le daban la razón polaca al polaco. Claro, evidente, que Tokuro japonés, pero palabras de Jansky no sabían ni de qué idioma eran. No importa, a veces casi tumultos y violencia. Tokuro, que dudó principio, ahora el más divertido de los dos. Si más coraje, todos los días hacerlo. De golpe terminaban discusión y se iban, dejaban casi cien llanuros discutiendo, a punto de pegarse. Punto de reunión, departamento de Tokuro, para comentar y reír, carcajadas imposibles contener. Tokuro reía como chico, como nunca en la vida había reído. Recordaba, por ejemplo, palabras de taxista: "Yo que el japonés (seguro que sabe karate), si me dice eso lo mato, mire, se lo juro por mi madre". Y taxista gritaba a Jansky: "Vení, colchón meado (Jansky era

rubio), repetímelo a mí si tenés pelotas, no ves, gil, que el japonés no te mata a lo Kun-Fu porque te tiene lástima? Seguro que como hombre serio, impasible oriental, por no destrozarle el corazón a tu pobre madre. !Pero vení, hijo de puta, yo me cago en tu madre!" (Novelas y cuentos, pag. 221)

De las dos escenas se pueden distinguir distintas maneras de situarse frente al objeto: la risa satánica que toma al otro de punto y se burla de él, de su "subdesarrollo", y otro escenario posible en la pantomima que llevan a cabo Jansky y Tokuro. Quizás en la escena de "Hacer Teatro" estén las dos risas encabalgadas. Podría ponerse como objeción que Tokuro y Jansky solamente ejercen burla sobre la tontería nativa. La diferencia que ubico es que ellos proponen, y la escena se forma de inmediato, casi automáticamente. Los que toman partido lo hacen con el mismo apasionamiento bajo con que se burlarían de una desgracia.

Tokuro y Jansky se ríen de una forma cercana a la contemplación. Esto los acerca al arte pues pueden desdoblarse siendo espectadores de otros espectadores. La esencia de esta comicidad según Baudelaire estriba en parecer que se ignora a sí misma; lleva adelante la noción de que el hombre es superior a la naturaleza. Por el final del relato Tokuro piensa en sus compañeros de trabajo como si fueran tadeys. Es posible criticar a O. Lamborghini por decir explícitamente lo que la fuerza de la trama había aproximado a la comprensión del lector. Esto es válido pero también puede verse el símil entre el populacho y los tadeys como una ilustración de esa comicidad que sabe distinguirse de la actitud natural.

La homosexualidad es algo que aparece en muchos tramos de la literatura de O. Lamborghini. Aparte, es constitutiva del ciclo "Tadeys". Solicito al lector acepte este término médico para referirnos al comercio carnal entre hombres. Es altamente insatisfactorio para cernir los fenómenos de los que podrían dar cuenta los relatos de Lamborghini. Allí vemos la homosexualidad como dato fundante de la comunidad. ¿La cultura se funda en un pacto homosexual? Sí, en tanto las mujeres (como el dinero o los títulos de propiedad) circulan entre hombres. No, si aceptamos que la perversión no puede instalar su pequeña república, salvo como buque corsario (o barco-factoría estilo sudeste asiático), como un margen. La vida social no aceptaría la postulación de una sociedad sin descendencia. Además, la escena que visualizamos en este síntoma gay generalizado es inherente a que existan mujeres. O la mujer, en todo caso, casi con mayúsculas.

Lo que aparece en O. Lamborghini no es la homosexualidad.

Como prueba de ello podemos ver cómo la Iglesia homosexual ha podido aprobar la poesía de Néstor Perlongher, pero Lamborghini todavía no entra en la hagiografía. Y esto es así porque la homosexualidad armada por la imaginación dominante le resulta tan irritante como la moral sexual tradicional. Tan normal la una como la otra. Todas partidarias de la buena relación sexual. Dije síntoma y creo que es adecuado para referirse al comercio carnal masculino pues es lo que oficia de emergente y luego se desvanece, es lo que no podría estar constantemente en escena y al mismo tiempo no podría faltar. Si por un lado se ve en O. Lamborghini un desapego hacia la iconografía maricona, también podríamos sospechar que no creía tampoco en su lado fetichista, siempre lleno de esperanzas en que todo pueda contabilizarse, palpase, verificarse. Este es un artículo de fe de los movimientos homosexuales del planeta, una creencia no escrita pero constituyente. ¿Si no se puede ver o tocar por qué habría entonces un nosotros?

Los contactos entre hombres, diagramados por un sí y un no simultáneos, se ven en la primera parte de "La causa justa" y originan la situación dramática principal. Después del partido de rigor, los obreros y empleados de la fábrica comen un asado. Beben, y el vino sirve aquí para reprimir la verdad, de manera opuesta al Simposio. O mejor, la muestra en acto y la niega en el decir, es una suerte de streap-tease en el que la bailarina jamás se queda desnuda. Lamborghini los describe como bebedores mediocres "los acostumbrados al naranjín, pero que la juegan de campeones del vinacho". Los sentidos adormecidos con casi nada proporcionan la ocasión para confesiones sentimentales que no piensan cumplirse. La frase:

"-Mira, hermano, yo te quiero tanto, que te lo juro por mi madre te chuparía la pija si fuera puto, si, te lo juro, y vos sabes que yo no soy puto." (Novelas y cuentos, pag. 203)

trae a escena el problema de la lectura. La interpretación desde la vida cotidiana, "normal", daría cuenta de un sentido figurado. ¿Quién no ha visto o vivido una situación similar en la secundaria o en el trabajo? Dice "si fuera puto", una posibilidad congelada para siempre. Después interpela al par y le dice: vos sabés que no soy puto. Aquí hay dos cosas; reafirma su condición de no homosexual y, he ahí la clave, le atribuye el saber de ese enunciado a su interlocutor. Allí, en ese sitio, interpretar es una decisión y podemos entender por qué la legalidad gramatical de la frase

es desbordada.

La frase es reversible, el sentido puede ser leído literalmente. Así lo hace Tokuro. Elimina la distancia entre lo posible y lo factual que compone el enunciado. Si se habla de putos y de chupar pijas no va a ser para quedarse tranquilos. Decir es hacer, si no callarse; podría ser el resumen de la posición de Tokuro.

Si la gramática es la postulación de un significado, evocando a Ch. S. Peirce y a Paul de Man podemos decir que aquí interviene un plano retórico. Peirce entiende que la interpretación de un signo no es un significado sino otro signo (de allí las nociones de interpretante y representación). Genera una lectura ad infinitum que denomina "retórica pura". Peirce no habla de lectura sino de interpretación. La noción de lectura es de Paul de Man. Para este autor la aparición de la retórica requiere la suspensión de la lógica y la gramática. Los aspectos retóricos del lenguaje suponen la aberración referencial. Donde hay retórica hay lectura que, por supuesto, no es "mi lectura", sino el diseño de la propia retórica del texto, afirmada y negada como tal por el acto de la lectura.

Tokuro y Jansky ¿qué decir de ellos?, tan castos al fin de cuenta pero personajes de un relato donde la única instancia explícitamente sexual es obligada, a la fuerza. Tokuro y Jansky ¿una complicación tadey en ese complicadísimo ovillo de sentimientos? En las líneas finales del relato se aclaran los sentimientos de Tokuro por Jansky haciendo jugar en un solo párrafo muchos de los elementos que ofician de señales en el texto, dando un efecto de conjunto que permite una hipótesis de saber sobre la narración.

Hay tres frases a este fin. Una cuando Tokuro discute con Heredia el sentido de la proposición del segundo. "Otra palabra trae Hiroshima" (Novelas y cuentos, pag. 206). Hiroshima es el enunciado de la puesta en escena del relato, algo se dice que produce una cadena de significaciones y esto pasado cierto umbral... no, no sería exacto decirlo así pues da una idea exclusivamente acumulativa. Es un chispazo, aparece y lleva la situación a un punto ciego. La oscuridad no alude al hecho en sí que es por demás nítido sino a cómo se produce, cuál es la legalidad de ese pasaje. Ese es el aspecto oscuro. De alguna manera el resto del relato nos lo quiere tornar visible. Cuando el problema de la fellatio está concluido, el gerente general conversa con Tokuro, dice un chiste que el japonés interpreta, a su manera, literalmente y debe explicarle que es un chiste. Tokuro se sobresalta y contesta: "-Por favor, señor gerente, no me nombre nunca más esta palabra terrible: chiste. En este país llanura, chistes ter-

minan con muertos." (Novelas y cuentos, pag. 218)

Con todas las letras, es una visión de la Argentina como se ha observado en varias ocasiones y muestra el índice antes señalado y ahora finalmente expuesto: muerte. Es posible aducir que Hiroshima y muerte son equivalentes. Yo no podría asegurarlo. Hiroshima es metáfora (si bien muy dramática), no hay que perderlo de vista. El elemento mortífero de la palabra sólo está señalado en la segunda frase que escogimos que, como colofón, hace intervenir otro índice: chiste. El segundo enunciado no podría ser posible sin el primero (donde encontramos una tesis sobre el lenguaje), pero le agrega matices importantes. Al aparecer el chiste, lo desdramatiza. Aunque sólo en el sentido de que no asociemos a la muerte únicamente con grandes palabras (Hiroshima).

El chiste cumple la función de localizar el elemento de la muerte. Se lo ubica como algo que se dice.

Momentos previos a suicidarse Tokuro pensando intensamente en el sentido de su vida, en la moral que intento desarrollar y en el resultado de sus acciones, enuncia su tesis de culpabilidad subjetiva:

"Quien siempre se pregunta lo mismo, es porque comete el mismo crimen, siempre." (Novelas y cuentos, pag. 226)

Tokuro en su momento final encuentra su respuesta en la culpa. En cierto modo, esa respuesta que lleva necesariamente a buscar su fin es un sedante, un narcótico que alivia su inquietud. La verdadera pregunta aparece a regañadientes en el párrafo final (ver "Novelas y cuentos", pág. 227). El amor es la figura que en el relato sería opuesta a la culpa. Esta última se liga a una palabra vacía, que aún teniendo una relación con la verdad, siempre termina escapando.

Tanto la sexualidad como el amor, en la concepción del relato, son mostrados como un interlineado. Ambos tienen relación con el secreto. La sexualidad, por su régimen de irrupción, de necesaria concreción, concibe el secreto como lo que se dice al oído, una confidencia. El secreto y el amor aparecen relacionados con lo imposible de decir. No quiero decir lo incommunicable, sino lo meramente intuido. Por regla general, si se dice se arruina. Para el caso de este relato parecería ser siempre de esta manera.

La novela "Tadeys" tiene continuidad con obras anteriores de Osvaldo Lamborghini. En ella se instaura un régimen de pornografía generalizada, parecido al de "El fiord". De manera continua aparecen escenas sexuales o como mínimo sus preparativos. Se va formando una

trama en la que sucede eso y al mismo tiempo indica otra cosa. La pornografía de Lamborghini es generalizada, pero en otro sentido diferida, desviada.

Roland Barthes habló de la moral del libertino para señalar al que desfigura los ítems de la sexualidad corriente. La idea puede ser útil pero debemos señalar que aquí la desviación no es procedimental como Barthes muestra en *Sade*, sino económica. Osvaldo Lamborghini la inscribe en la economía misma del texto. Opera como las cuentas numeradas que hay en Zurich o Vaduz. En vez de engrosar el sentido de la narración en su aspecto referencial, de juntar situación sobre situación; un excedente se acumula en otra escena.

El libertino no está en la acción, es el escritor. La letra siempre es inmoral, supo decir. Los contactos sexuales en la novela son entre hombres. La única acción en sentido contrario concluye en crimen (ver "Tadeys", Págs. 61 a 65). Si los varones son los actores de la experiencia, ¿qué papel cumplen las mujeres? Además de lo que ya indicamos al describir el relato anterior, en "Tadeys", las mujeres son material retórico. Que haya mujeres es el índice de cómo se debe "ser minita" en el universo transexual de esta historia. Son un material de observación permanente y disponible. Si lo llevamos al extremo, son una encarnación del código. Son sustituibles pues, en cierto modo, el código flota solo.

En la primera parte se describe una estrategia estatal de reforma de los jóvenes violentos y vagabundos que consistía en volverlos homosexuales pasivos. Se los encierra en un buque cárcel para "amujerarlos". Allí no hay cuerpos femeninos pero sí la gestualidad de lo que se entiende por ellas (lo opuesto a lo femenino en el sentido freudiano). El tratamiento es largo y doloroso, desde luego. Y está descripto minuciosamente, así como su creador el doctor Ky. Del mismo modo que casi todo el libro es una historia que no termina en parte alguna. Esa es una de las dificultades para evaluar este texto. La prosa tiene ritmo, las situaciones son muy divertidas pero es un material muy precario tomado en conjunto. La frase que figura en el poema "Los Tadeys": "así no hay relato que progrese" parece que ha tocado algo el destino del proyecto de la novela.

El lector después de haber leído el libro entero se enfrenta con la indecisión de localizar dónde verdaderamente empieza. Este titubeo del comenzar está en varias partes de la novela.

"Me he pasado la vida entera hablando de los Tadeys y todavía no vi ninguno, pero lo mismo he gozado, lo aseguro, puedo asegurarlo. Pero

me estoy anticipando a los acontecimientos, mala técnica cuando el relato es histórico. Como éste no lo es, ¿estaré llegando tarde? Seguro -porque los Tadeys no hacen historias-" ("Tadeys", pag. 165)

Si examinamos el dossier en la parte 3. podemos encontrar muchos proyectos de comienzo. Aira en el prólogo explica que la publicación se orienta según el orden en que fueron escritas las tres carpetas, aunque advierte que la saga medieval es probablemente el comienzo de la novela. De esto se puede interpretar que Osvaldo Lamborghini al comenzar a contar las desdichas del Padre Maker resolvió cambiar sobre la marcha el orden de su proyecto.

Como en otros lugares de la escritura de Lamborghini, encontramos en esos proyectos de comienzo un leit motiv. En este caso es "escribir una novela". Respecto al sentido de esta frase debemos ser prudentes. No querría dar a pensar enunciados atractivos del estilo: "escribir una novela es señalar la imposibilidad de hacerlo a nivel del texto mismo". Al estar Lamborghini muerto, toda conjetura puede parecer válida pero también todo ridículo queda más cercano. Lo que indica el estado de trabajo de la novela es que el proyecto recién estaba definiéndose. Ante esto se puede pensar que es totalmente ocioso escribir. Pero quedan por lo menos dos planos a destacar. Uno es el lenguaje de la novela. El otro son las implicancias que trae la parte definida de la trama.

En la escritura del proyecto pueden encontrarse las características más salientes de su estilo. Es importante indicar las acentuaciones que van conformando una ambientación. En "La causa justa" teníamos un ambiente popular decadente, en "El fiord" era más lumpenizada la coexistencia del dictador, el burócrata sindical y su harén. En "Tadeys" vemos una lengua a la vez estatal y pornográfica.

La Comarca parece un retorno al imperio evocado en el poema de 1974. Una ley insensata regula la escopia corporal. Los acoplamientos generalizados pueden recordar los flujos desterritorializados del "Antiedipo" de Deleuze y Guattari (libro del que Lamborghini era lector), pero dudo que su perspectiva pudiese rubricar al deseo como revolucionario. O si nos inclinásemos por la afirmativa deberíamos completar que es tanto eso como injusto, asesino, loco o fascista.

No hay en "Tadeys" nada que no pueda ser anexado por la máquina de la ley. Hay recurrentes parecidos de forma con el "Antiedipo" pero está modulado por otra sensibilidad. Aparte de eso, es un chiste.

La Comarca es una tierra con lo que, en el léxico económico-tec-

nocrático, se llaman ventajas comparativas. Su exportación más importante es la carne de los tadeys sometida a un proceso industrial. El clima de la Comarca es el único donde estos animalitos pueden criarse. Esta facilidad favorece la masa dineraria que alienta la irresponsabilidad y el despotismo. El libro del doctor Ky, como indirectamente el de Emmanuel Goldstein de forma sugerida, es una hechura policíaca, un tratado de vigilancia sobre la circulación de los cuerpos. Parece regir una ley de intercambio generalizado que, mirada de forma atenta, es equivalente a la producción misma. La carne de los tadeys es exportada y también es deseado como objeto sexual, pese a ser repugnante en este último plano. Ese mismo atributo es algo propio de la lengua comarquí. La traducción de la Biblia, llevada a cabo por el Padre Maker, abundaba en doble sentido. Debieron desterrarlo al desierto donde encuentra a los tadeys. Allí se sitúa el origen del mito nacional, el nacimiento de la nación comarquí.

El intento de producir una visión literaria de la nación es lo que de borgeano tiene Osvaldo Lamborghini. Se trata de armar una colección de rasgos, la literatura puede dar cuenta de ellos si se produce un chispazo. Para la posición de Borges, una literatura nacional es posible (de manera consciente) si se tiene una relación desprejuiciada, amorosa y a la vez desapegada, con lo universal.

Puede consultarse "El escritor argentino y la tradición" donde argumenta contundentemente esto último. Allí las distintas posiciones de censura bienpensante (sociologismos varios, hispanismo, telurismo, etc) son diluidas desde la perspectiva de un discurso específicamente literario. Llevando las cosas al extremo, diríamos que la posición censora nacionalista es que la literatura debe aprender de la Argentina, y el discurso de Borges más bien intentaría mostrar la relación inversa. La literatura puede hacer aparecer fragmentos de verdad acerca del país. Carlos Argentino Daneri es una personificación de la Argentina oficial, patética y autoritaria. Un lado del programa de Borges es la utilización juguetona de esta conexión. Este rasgo lo vuelve muy radical desde el punto de vista literario y, a la vez, lo muestra como alguien inofensivo ante ojos profanos.

O. Lamborghini comparte esta forma de articular la literatura y el país. La diferencia que desvía nuestra atención y hace que esto no se note es de énfasis. No quiero decir que Lamborghini sea transparente y Borges disimulado

Lamborghini escribe una literatura de tan evidente visualidad que engece cuando pareciera estar poniendo las cartas bajo la mesa.

Así era de ladino. El paralelo de actitudes que señalamos no puede evitar soslayar que esa programática llevada adelante con dos sensibilidades distintas consiguió resultados artísticos disímiles. Borges aunó a sus intenciones una vasta literatura conexas a su programática. Lamborghini siempre fue un escritor de estilo. Ese es su milagro y su maldición. Su falla venía por el lado de la concepción. Si uno lo lee encuentra hallazgos expresivos que no llevan a ninguna parte. Escribía bárbaro, se engolosinaba con eso y ahí empezada a cojear.

Borges anota en el ensayo que invocamos que, tratando temas latinos e italianos, Shakespeare escribió literatura inglesa. El espacio que hallamos entre "La causa justa" y "Tadeys" es la aplicación de este principio borgeano. En el primero de los textos se habla explícitamente de la Argentina, se ubica el relato en una época determinada (la guerra de Falkland-Malvinas) pero, en "Tadeys" se utiliza un lugar imaginario. Habla de la Argentina situando la acción en otra parte.

Si en la gran llanura de los chistes, lugar donde alguien que se toma en serio provoca una interrupción de la normalidad cuyo resultado es la muerte, en "Tadeys" ésta es un dato de entrada. La ley y el saber (científico y sexual) atraviesan la ciudad de una forma que podríamos describir como monopólica, mientras que la economía del texto suscribiéndola paródicamente la pone en cuestión. En un reportaje efectuado por Luis Thonis en 1981, emitía una declaración muy enfática en la que me parece podemos encontrar algunos fundamentos de su actitud literaria sobre esos temas. Decía en aquella ocasión: "La Narración de la historia es un arte en la Argentina: una cuestión "capital" y, al mismo tiempo o por lo mismo, "federalizable" contra el despotismo de Una sola Aduana, contra el mito de Una organización nacional".

En "Tadeys" encontramos un universo policíaco desplegado in extenso. Si esto contrasta con una anarquía sexual, esta contradicción es sólo aparente. Una ciudad donde la forma de autoridad no es familiar debe orientarse necesariamente hacia lo militar. "Tadeys" no muestra la utopía de un goce liberado y transgresivo sino de un escenario donde esto es apenas un beneficio secundario de la enfermedad. De manera constante el Uno se instaura y de igual forma se fragmenta al implementarse. Pero siempre se lo requiere.

Lamborghini no es ningún libertario en sus creencias sobre el mundo, y ve que la política respecto al amo produce como efecto en los esclavos el www.elnido.com.ar La anarquía realmente existente sólo es traída al mundo con la potenciación de un poder. La codificación

esotérica del Estado es solidaria de la transparencia de la lengua (problema teológico-político).

La dimensión directamente política que conlleva la escritura desde el inicio nos da la pauta de la importancia que podemos asignarle a esta última visión lamborghiniana de la Argentina. Una mirada que excluye el testimonio. Nada más lejos de esto que pretender ser "testigo de su tiempo". El acto político, por lo menos el asequible a un escritor, está en la escritura y no en otra parte. Las certezas de los saberes epocales desnorlean esto, lo disuelven o, por lo menos, le quitan consistencia. Llegados a este punto desde donde siempre estamos empezando, restan unas decisiones sobre el rumbo a tomar y que atañen al diferendo eterno, o estructura, que la antiliteratura lleva adelante contra el espíritu.

POST-SCRIPTUM

"Uno no se da cuenta nunca de todo" le gustaba repetir a Rousseau, Tú nunca te das cuenta de nada podría espetarme un hipotético lector, al que a continuación yo le propondría que fuéramos amigos.

Quise ser poético y concluí haciendo hermenéutica. Advertí que la metonimia era la esencia del pulso literario de O. Lamborghini, y en varios pasajes del artículo urdí explicaciones que me llevaban hacia las aguas mansas de modelos metafóricos y unificantes. Invoqué a ciertos autores (pienso en Paul de Man principalmente, aunque W. Benjamin no quedaría excluido de esa consideración), y traicioné a esas influencias con la peor de las traiciones: la que se hace a medias.

Bromeo, por supuesto. Probé, involuntaria aunque parcialmente, una de las tesis fuertes de de Man: si se quiere hacer poética y hermenéutica, siempre se termina haciendo la segunda a expensas de la otra. La intencionalidad teórica sobre la poética oficia mediante la lectura, no con la interpretación. Pese a esto, su mutua exclusión parece obligarlos a una fuga en cadenas que recuerda a aquel viejo film. La resistencia que encuentro aquí, que se expresa de continuo en todos los suburbios de la crítica literaria, es la resistencia a los poderes de facto del lenguaje. Más que descubrir las virtudes y defectos del que escribe deberían orientar la mirada, siempre detectivesca y voyeur, hacia las virtudes del objeto. De una manera semejante a como esto se da en la vida sentimental.

TOKONOMA 1

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) / **Oswaldo 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 conciencia en la poesía japonesa / **Liliana Guaragno.** Espacio de sombras / **Guillermo Quartucci.** Yoshitoshi: el último maestro de ukiyoe / **Pablo Ingberg.** Los Upanishad en The Waste Land de T.S. Eliot / **Ursula Kirsch.** Padres oníricos / **Alfredo Prior.** Un artista de la escuela de Calcuta / **César Aira.** Sobre una no-

vela de Walter de la Mare / **Kazuko Shiraishi**. Poemas (traducción y presentación de Atsuko Tanabe) / **Luis Thonis**. Pasolini: Una provocadora independencia / **Pier Paolo Pasolini**. Sobre Céline, García Márquez, Wilcock (traducción de Roberto Raschella) / **Silvio Mattoni**. Lo bello y lo triste de Yasunari Kawabata / **Sergio Pangaro**. El señor Tao / **Amalia Sato**. Madres en la literatura japonesa / **Zeami**. La piedra que mata / **Shiga Naoya**. La muerte de mi madre y mi nueva madre / **Aono So**. Madre, cuánto me gustaría ver tu rostro / **Sergio Avelo**. Variaciones sobre flores de cerezo

TOKONOMA 4

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

TOKONOMA 5

Guillermo Quartucci. Una tarde en el Mokubakan / **Alfredo Prior**. Rose Sélavy mise a nu par le Capitaine Nemo / **Mercedes Roffé**. Cuatro poetas japonesas del siglo XX / **Guillermo Piro**. Los Leviatanes / **Liliana Lukin**. Las Preguntas / **Haroldo de Campos**. Una arquitectura del Barroco / **Yves Bonnefoy**. El haiku (traducción de Aracely Carveira y Silvio Mattoni) / **Sofía González Bonorino**. La forma / **Kehji Kitayama**. ¿Cómo y por qué Raymond Roussel en Japón?(traducción de Damián Tabarovsky) / **Charles Simic**. Joseph

Cornell y Charles Simic. El arte del ladrón (traducción, introducción y notas de María Negroni) / **Marta López-Luaces**. Poema / **Elise Guidoni**. A propósito de Giacomo. El texto secreto de Joyce (con traducciones de Liliana Heer y Juan Carlos Martini Real) / **Luis Lindner**. Fader, bostero / **Rafael Cippolini**. Notas sobre Fader. Elementos para una polémica / **Amalia Sato**. Para una lectura de un diario del siglo X: el Tosa Nikki, Ki no Tsurayuki, El diario de Tosa (Tosa Nikki), (traducción de Masako Usui y A.S.) / **Stephane Mallarmé**. Cartas a Méry Laurent (traducción de Hugo Savino) / **Rafael Cippolini**. Los chinos son inmortales. Sobre el Oriente en la obra de Salvador Elizondo / **Luis Thonis**. Ayes del espejo

Si desea suscribirse a TOKONOMA en la página siguiente encontrará el correspondiente cupón.

Fe de erratas

En Tokonoma 5, página 54, *Las preguntas* de Liliana Lukin, poema 30, donde dice: "para llegar a la superficie". debe decir: "para llegar a superficie". www.abra.com.ar

TOKONOMA

traducción y literatura

Si desea recibir el próximo número o los anteriores, complete este cupón y envíelo 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 CÓDIGO POSTAL

TELÉFONO FAX

NÚMERO O NÚMEROS QUE DESEA RECIBIR

GIRO POSTAL Nº

FIRMA

FECHA

Precio de cada ejemplar, dentro de Argentina (incluidos gastos de envío):

10 \$ (diez pesos).

Precio de cada ejemplar, para otros países (incluidos gastos de envío):

15 \$ (quince pesos).

Por suscripciones en USA, comunicarse con:

Mercedes Roffé

322 East 89 th St Apt 5 a
New York, NY 10128 - 5066

USA

Tel:(001)-212-348-3419

AGENDA

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

<http://www.colmex.mx/centros/ceaa>

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

Buenos Aires, Argentina

LA CASONA DE LAS ARTES

Cursos - Talleres - Expresiones

Plástica - Música - Teatro e Ideas

Directora: Cecilia Tanoue

Teléfono-Fax: 544-1648 (13 a 19)

Ciudad de la Paz 2995

(1429) Buenos Aires, Argentina.

IDIOMA JAPONES PARA NIÑOS Y ADULTOS

Conversación para viajeros
Traducción y Lectura

Victorina Totsuka
361-5348
Buenos Aires, Argentina.

CENTRO BUENOS AIRES DE IDIOMA Y TRADUCCION

Teodoro García 2957.
Tel Fax: 551-4194 (1426)
Buenos Aires, Argentina.

LICENCIADA STELLA MARIS MOTOMURA**Clínica Psicoanalítica**

Tel. 805-7531
Fax. 814-3071
Buenos Aires, Argentina

TEATRO ESQUINA LATINA

Teatro-Música-Títeres
Director: Orlando Cajamarca

Calle 4 - Oeste 35-30
Barrio Tejares de San Fernando
A.A 1340 Cali, Colombia

SHOGUN

Restaurant japonés

Uruburu 280 1º
Tel. 951-8197
Lunes a sábado de 12 a 14.30
y de 20 a 24
Buenos Aires, Argentina

KITAYAMA

Restaurant japonés

México 1965
Tel. 941-8960
Buenos Aires, Argentina

MORIZONO

Restaurant japonés
Catering - Delivery

Reconquista 899
Tel 314-0924
Paraguay 3521
Tel 823-4250
Buenos Aires, Argentina

CATERING TASTE OF JAPAN

Delivery de sushi

Tel 775-2883
Buenos Aires, Argentina

SAMBA LELÊ

Show brasileiro
Animación de eventos

583-9419

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, 3000 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, 42 nd Street, Suite 807, New York, NY, 10.168, USA.

84 páginas de Arte y Literatura

LA BALLENA BLANCA

AÑO 2

DELIA PASINI
GERMÁN GARCÍA
HUGO SAVINO

DE KOONING
RASHELLA
PABLO INGBERG

FOGWILL
AMALIA SATO
JUAN RITVO

Puntos de venta:
Librería Fausto - Gandhi - Losada
Kioskos de Revistas del Centro y Palermo

Ediciones del Pequod

Güemes 2957 3º A

821-3611

REVISTA DE REVISTAS

NOMBRES. Revista de Filosofía. Publicación del Area de Filosofía del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.

ARTINF. Directora: Silvia de Ambrosini. Las Heras 3807 1ºF. Buenos Aires, Argentina. Tel 804-6129. Fax (54 1) 801-7280.

AEREA. Revista Hispanoamericana de Poesía. Director: Daniel Calabrese. Ril Editores. Eliodoro Yáñez 1934, D.14, Providencia. Santiago de Chile, Chile. Tel/Fax (56-2) 2254269-2238100.

V DE VIAN [Revista culturalmente incorrecta]. Director: Sergio S.Olguín. Alsina 2260 3ºE (1090) Buenos Aires, Argentina. Tel 953-4476

EL JABALI. Revista Ilustrada de Poesía. Directores: Daniel Chirom y Pablo Narral. Moldes 3167 (1429) Buenos Aires, Argentina. Tel 812-7665. Tel/Fax 372-3053

EL PERSEGUIDOR. Revista de Letras. Director: Diego Viniarsky. Vidt 1660 PB "B". (1425) Buenos Aires, Argentina. Telefax 826-3525.

FILOLOGIA. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr Amado Alonso". Directora: Ana María Barrenechea. 25 de Mayo 217. (1002) Buenos Aires, Argentina. Tel [54-1] 343-2733.

CRITICA. Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla. Director: Armando Pinto. 2 norte 1006. Apartado postal 1430. CP 72000 Puebla, México. Telfax: 01 (22) 42 71 03.

LA BALLENA BLANCA. Arte y Literatura. Director: Roberto Raschella. Güemes 2957 3º A. (1425) Buenos Aires, Argentina.

VORTICE. mail art zine. Director: Fernando García Delgado. Bacacay 3103 (1406) Buenos Aires, Argentina.

VOX. arte + literatura. Director: Gustavo López. C.C 895. (8000) Bahía Blanca, Argentina. Tel (091) 880381. Fax (091) 861473.

EL BANQUETE. Revista Anual de Literatura. Editor: Juan Carlos Maldonado. Colón 359 Local 15. Galería Cinerama. (5000) Córdoba, Argentina. Tel/Fax (051) 233991.

XUL.Revista de poesía. Consejo Editor: Roberto Cignoni y Jorge Santiago Perednik. Correspondencia: Junín 558 9º 905. (1026) Buenos Aires, Argentina. Anchorena 274 "D" (1170) Buenos Aires, Argentina. Tel. 552-9953 / 864-6630.

DIARIO DE POESÍA. Información, creación, ensayo. Periódico trimestral.
Director Daniel Samoilovich.
C.C 1790 (1000, Correo Central) Fax (54-1)372-3829.
E-mail: Scella@ filo. uba.ar.

TOKONOMA está a la venta en:

Librería Gandhi
Corrientes 1551
Tel 374-7501
Buenos Aires, Argentina

Librería Balzac
Juramento 2047
Tel 788-0565
Buenos Aires, Argentina

Librería Fausto
Corrientes 1316
Tel 375-1700
Santa Fe 2077
Tel 823-3251
Buenos Aires, Argentina

Fundación Cultural Argentino-Japonesa
Jardín Japonés
Avda Casares 3016
Tel 804-4922
Buenos Aires, Argentina

Fundación Proa
Avda Pedro de Mendoza 1929
Vuelta de Rocha, La Boca
Tel 303-0909/0584/0585
Buenos Aires, Argentina

Librería De la Campana
Calle 7 nº 1288 (entre 58 y 59)
Tel (021) 22-7174
La Plata, Argentina

Se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 1998 en:

Artes Gráficas Negro S.R.L.

Chacabuco 1038, Buenos Aires, Argentina.

Historico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar